

Université Sorbonne-Nouvelle – Paris III

ED 267 – Arts et Médias

Institut de Recherches en Études Théâtrales (EA 3959)

Thèse de doctorat en Études Théâtrales

Clara ROUPIE

**Théâtre et Musique au fil de l'eau :
l'adaptabilité de la compagnie Péniche Opéra
(1982-2015)**

ANNEXES

Thèse codirigée par

Catherine TREILHOU-BALAUDÉ, Professeure en Études Théâtrales,
Université Sorbonne-Nouvelle

Gilles DEMONET, Professeur en Musicologie, Sorbonne Université

Présentée et soutenue publiquement le 27 novembre 2021

Composition du jury :

Mme Cécile AUZOLLE, Maître de conférences HDR en Musicologie,
Université de Poitiers

M. Joseph DANAN, Professeur en Études Théâtrales, Université
Sorbonne-Nouvelle

M. Pierre LONGUENESSE, Professeur en Études Théâtrales, Université
Sorbonne-Nouvelle

Mme Muriel PLANA, Professeure en Études Théâtrales, Université
Toulouse Jean Jaurès

LISTE DES TABLEAUX

1. Tableau 1. Les formes et les types de lieux des spectacles
2. Tableau 2. Les coproducteurs des spectacles de la Péniche Opéra
3. Tableau 3. Tournées et festivals : les lieux de diffusion des spectacles
4. Tableau 4. Les actions de médiation culturelle pendant la résidence au Théâtre Jean Vilar de 2013 à 2014
5. Tableau 5. La répartition de la gestion de la musique dans les spectacles

ENTRETIENS

1. Entretien avec Mireille Larroche – 14 décembre 2016
2. Entretien avec Béatrice Cramoix – 6 juin 2017
3. Entretien avec Paul-Alexandre Dubois – 14 juin 2017
4. Entretien avec Danièle Barraud – 20 février 2018
5. Entretien avec Mireille Larroche – 7 mars 2018
6. Entretien avec Mireille Larroche – 11 avril 2018
7. Entretien avec Christophe Crapez – 25 avril 2018
8. Entretien avec Vincent Bouchot – 5 mai 2018
9. Entretien avec Edwige Bourdy – 25 mai 2018
10. Entretien par courriers électroniques avec Béatrice Cramoix – 7-14 juin 2018
11. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 22 novembre 2018
12. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 13 mai 2019
13. Entretien avec Vincent Bouchot mené par Thomas Niel – 1^{er} juillet 2019
14. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 20 octobre 2019

1. Entretien avec Mireille Larroche – 14 décembre 2016

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Durée : 1h15min56sec.

À l'intérieur de la Péniche Adélaïde, Quai de la Loire, Paris XIX^e arrondissement.

Pourquoi la péniche ? Vous aviez déjà évoqué la nécessité d'un lieu qui se déplace.

Un lieu qui bouge ?... Pourquoi la péniche ? ... Pourquoi pas un autre objet itinérant ? La réponse est assez simple. On souhaitait un lieu itinérant et la péniche s'est rapidement révélée le moyen le plus économique. On n'était pas très confiant dans son efficacité à long terme, parce qu'on ne savait pas s'il y aurait un réseau de voies navigables suffisant pour assurer un équilibre financier à la compagnie.... Et puis ça s'est révélé fonctionner dès la première année ! Dès la première année on a pu à la fois tourner, et être à Paris ! Et cela a perduré pendant quarante ans ! [*Rires*]

La Péniche Opéra a été mise en résidence à bord de la Péniche Théâtre pendant un an, là aussi c'était provisoire ! On n'envisageait pas [de] rester. Même si le théâtre musical faisait appel à moins de monde qu'à l'opéra, cela nous semblait toujours « trop de monde » pour un petit plateau comme la Péniche [Opéra] ! On est resté un an, on a poussé le mur, on a trouvé des solutions et pour finir on a « squatté » la Péniche pendant plus de trente ans. Il faut se replacer dans le contexte. On s'inscrivait dans un courant du spectacle vivant apparu dans les années 1960, 1970 avec 1968 et, après 1968, dans la lignée du Théâtre du Soleil qui prônait justement la notion de troupe, comme fondement de la démarche théâtrale, qui désirait avoir son propre outil de travail, afin d'aller à la rencontre du public sans intermédiaire. Faire sa propre décentralisation en quelque sorte sans intermédiaire, ni théâtre municipal, ni scène nationale. Aller directement au contact du public là où il se trouve. Enfin sur le plan esthétique, avoir la possibilité d'inventer une relation avec le public différente pour chaque spectacle, une scénographie différente pour chaque dramaturgie, ne plus être prisonnier du théâtre à l'italienne.

Sur la Péniche Opéra, n'êtes-vous pas limités par l'espace, par la profondeur de la salle ?

À la Péniche [Opéra], on est limité par tout. C'est tout sauf un endroit où, a priori on doit faire du spectacle vivant [*Rires*].

Mais au moins dans une péniche, on n'est pas dans un théâtre à l'italienne ! La situation frontale est une situation très compliquée à reproduire dans une péniche ! Cela nous a permis d'inventer pour chaque spectacle, une relation au public et une scénographie spécifique. Tantôt en bi-frontal, tantôt de façon longitudinale en cinémascope, tantôt en « format piscine ». Tantôt dans les deux péniches, en changeant de péniche en cours de représentation ! Contourner le problème de ce couloir sans hauteur, de ce tube, de ce boyau, a favorisé l'imagination, le travail du gros plan, l'intimité, la convivialité. Cela nous a poussé à inventer de nouvelles formes de théâtre-musical de « chambre ». C'était ce que nous cherchions, si cela n'avait pas été une péniche, cela aurait été un train ou un chapiteau. Expérimenter de nouvelles formes théâtrales, de nouvelles relations avec le public, tel était notre souhait. La péniche s'est avérée viable.

Pourquoi l'opéra ? Vous avez suivi une formation très tournée vers le théâtre avec un passage au Théâtre du Soleil. Comment la transition s'est-elle produite ?

Par la création. D'entrée, la Péniche Théâtre s'était intéressée aux auteurs comme [Samuel] Beckett, [Roland] Dubillard, Bertold Brecht : essentiellement des auteurs du XXème siècle. On a eu envie d'aller plus loin et de créer des auteurs contemporains. Mais on arrivait au mauvais moment (on était dans les années 70/80), les grands dramaturges avaient fait leur entrée, [Patrice] Chéreau, Antoine Vitez, Roger Planchon et Ariane Mnouchkine occupaient, et occupaient « bien », le terrain. Il fallait que l'on trouve notre propre terrain d'aventure. La dimension musicale était très importante à la Péniche Théâtre. Jean-Paul Farré était une personnalité du théâtre complètement inspiré par la musique, réalisant des one-man show autour de la musique. C'était un vrai mélomane. Il m'emmenait partout pour écouter de la musique. *En attendant Godot* [1975] notre première création à bord de la péniche avait été conçu avec des musiciens. Puis j'ai monté le *Petit Mahagonny* [1978] avec le Cohelmec Ensemble dirigé par Antoine Duhamel. C'était du théâtre musical vu par des gens de théâtre en quelque sorte ! La volonté de monter des auteurs contemporains associée à ce désir de

musique, nous a amené naturellement à aller voir du côté du « théâtre musical » à Avignon, où il y avait des compositeurs complètement « allumés » ! C'était un chantier passionnant. Pour répondre donc à votre question pourquoi l'opéra ? Parce qu'on voulait rencontrer des auteurs contemporains. C'est rigolo mais c'est ainsi ! Quand on a rencontré pour la première fois Claude Prey, il y a eu un malentendu bien révélateur : il était convaincu qu'on lui commandait une pièce de théâtre et moi j'étais convaincue que je lui commandais un opéra. Ça a donné une pièce assez mauvaise, enfin pas « assez mauvaise » parce que rien ne peut être mauvais chez Claude Prey, mais un peu indigeste. Entre l'avant-première jouée à Paris, puis la première à Lyon, il y a eu trente minutes de musique rajoutée et cinquante minutes de texte enlevé et en arrivant à Avignon, c'était devenu une pièce de « théâtre musical » à succès qui a lancé la Péniche !

C'était bien *Utopopolis* ?

C'était *Utopopolis* [1980]. La transition du théâtre à l'opéra n'était pas volontaire. On s'est juste demandé où se passaient les aventures les plus intéressantes à explorer à l'époque. C'était au théâtre musical que ça se passait. Au théâtre musical à Avignon. On y est allé.

C'est une ligne que vous avez conservé tout au long du parcours de la Péniche Opéra ?

Oui. Ce n'est qu'au bout de deux ans que le travail sur le répertoire est apparu. Mais je n'y connaissais rien, c'est le conseil artistique qui m'a guidée, qui m'a prise par la main. Les chanteurs du conseil artistique étaient heureux de voir un metteur en scène apporter l'esprit du théâtre, au domaine de la musique. Et ils étaient ravis parce que je les laissais tranquilles sur les choix musicaux. J'y participais, mais je faisais plutôt des choix thématiques, des choix dramaturgiques. Sur le choix des compositeurs, c'est le conseil artistique qui créait les rencontres. Claude Prey, Jean-Claude Pennetier, Pascal Dusapin, Felix Ibarrondo, Patrice Mestral, Yves Prin.... Surtout au début.

Est-ce que cela a été le cas pendant toute l'aventure ?

Oui. Cela a été quasiment le cas tout le temps. J'ai parfois eu des idées qui ont été acceptées mais rarement et plus tard. Les domaines musicaux sur lesquels on

intervenait, étaient très pointus. Je n'avais pas la formation musicale pour faire les choix musicaux des compositeurs et des partitions. Toujours à l'avant-garde, même quand on faisait de l'opérette : des opérettes que personne ne connaissait, des cantates burlesques inconnues, des manuscrits introuvables. Quand on faisait du [Egidio] Rossini, c'était des partitions oubliées ou jamais éditées (qu'on allait chercher jusqu'en Italie) !

Il n'y avait que des artistes passionnés comme Dominique Visse, Béatrice Cramoix, pour la musique ancienne et baroque, Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez pour la musique du XX^{ème} siècle, Yves Coudray pour les opérettes ! Pierre Danais de l'équipe fondatrice, était un puit de connaissances musicales sur le XIX^e et le XX^e siècle. Trouver des bijoux comme « *la Barca di Venezia per Padova* », « *le souper de Noël* », « *Rayon des soieries, la poule noire* », « *l'oie du Caire* ». Il faut avoir des connaissances incroyables. C'est ce qui a donné très vite un chic à la Péniche [Opéra] [Rires] ! Seules plusieurs personnes étaient capables de présider aux choix de pépites musicales si différentes ! Il était impossible qu'une seule personne soit à l'origine d'une programmation aussi riche et variée. Les membres du conseil artistique se complétaient, plus fêru l'un de l'autre. Le choix de la programmation à la Péniche, [Opéra] c'est toute une histoire ! Avec ses secrets de fabrication Comme en cuisine... chaque cuistot a ses recettes qu'il garde précieusement !

En tant que « théâtreuse », comment vous saisissez-vous d'une œuvre d'opéra, de théâtre lyrique ? Comment dirigez-vous les acteurs, les chanteurs, les danseurs ?

Quand on regarde les spectacles de la Péniche [Opéra], il y a une cohérence interne qui raconte une histoire. Les ouvrages étaient choisis selon des thématiques, des désirs, des envies qui ont évolué tout au long de ces trente-cinq ans, selon les goûts des membres du conseil artistique. Le travail sur le répertoire, alternait avec les commandes faites à des compositeurs. Quelquefois, on complétait la commande par une partition du répertoire. Les deux partitions (ancienne et création) étaient montées en binôme, soit dans la même soirée (*Barca* [*La Barca di Venezia per Padova*] et *O comme eau*), soit dans la même saison (*Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*). Il y a une cohérence. Et un regard perspicace peut suivre de spectacle en spectacle, le fil d'Ariane qui les relie. Il nous est rarement arrivé de nous dire « cette partition il faut la monter ». Même si on savait que tôt ou tard on risquait de rencontrer telle ou telle partition ou compositeur, il fallait attendre le bon moment, que cela ait du sens. Certains projets se montent rapidement,

d'autres prennent plus de temps. Il y a aussi des rêves qu'on pense ne jamais pouvoir faire et qui se réalisent comme les deux *Woyzeck* [*Wozzeck*, 2012 et *Chantier Woyzeck*, 2014]. On était sûr qu'on ne le ferait jamais.

Pour répondre plus précisément à la question concernant mon travail spécifique de metteuse en scène, c'est une démarche en plusieurs temps. Un projet doit mûrir et durer en moyenne quatre ans avant de voir le jour. D'abord le temps de la dramaturgie : étudier s'il s'agit d'une partition du répertoire, écrire s'il s'agit d'un travail de montage ou d'une commande faite à un compositeur. C'est un temps qui permet de constituer une équipe artistique (compositeur, dramaturge, scénographe, costumier, souvent des maîtres d'œuvre de disciplines complémentaires chorégraphe, circassiens, marionnettistes etc...). Puis le temps des choix, des décors, des costumes. Le projet s'adapte aux contraintes de la production. Le 3^{ème} temps est le temps de l'écriture de la mise en scène. C'est un temps plus concret, qui consiste à traduire un langage scénique, la dramaturgie. Didascalies et/ou dessins scène par scène. Je travaille toujours avec la partition pour donner des indications. C'est un travail de synthèse (un mois d'écriture environ). Enfin le 4^{ème} temps celui des répétitions.

Est-ce que vous travaillez avec les comédiens dans cette écriture ?

Non. À l'opéra, il y a urgence, on n'a jamais assez de temps, parce qu'il y a beaucoup de monde, parce que le temps coûte cher. Donc je propose toujours une mise en scène écrite. Le travail à la table avec les artistes reste quasiment infaisable dans les institutions lyriques. On vous fait rapidement comprendre que vous faites perdre du temps et de l'argent à votre directeur ! Je m'y suis risquée plusieurs fois. Et on sent que les chanteurs sont angoissés. J'ai abandonné [*Rires*].

Est-ce que c'est un travail nécessaire ?

Oui, oui, c'est pour cela que c'est en train de changer. À l'opéra, le travail est plus physique. Les idées passent par le physique, il faut vite tester physiquement la résistance des chanteurs. Les chanteurs ont une approche plus physique de leur rôle. Un peu comme un danseur. La mise en scène définitive est faite d'aller-retours. Je démarre par une proposition et à partir de là, je laisse l'improvisation délier les corps, les mouvements. L'improvisation à l'opéra est plus limitée qu'au théâtre parce qu'on est prisonnier de la musique, donc du temps. Il est arrivé, avec certains compositeurs,

d'improviser à partir d'éléments de partition. Il y a un long travail musical dans la création d'une partition contemporaine, auquel je participe. La mise en place d'une partition contemporaine prend du temps, ne serait-ce que pour rentrer dans l'univers du compositeur et le comprendre. Le premier travail est musical pour le chanteur. On peut lui parler de dramaturgie mais ça n'a pas beaucoup de sens, il veut avant tout savoir comment ça va « sonner » ! On est tous impatients car tant qu'on n'a pas entendu, on travaille dans le vide. Le travail reste longtemps fantomatique. Par exemple, *Chantier Woyzeck* au piano ne rendait absolument rien. Il y avait des bandes sons enregistrées qui étaient signifiées par de longs traits sur la partition ! Mais on n'entendait pas ce qu'il y a dans la tête du compositeur, ni où il voulait nous emmener. Il faut tout de même proposer une idée de mise en scène, quitte à la corriger par la suite, parce que le tempo est plus lent que prévu, parce que c'est moins ou plus sonore que ce que l'on pensait. Et puis il y a un dernier temps, important dans mon travail : *le temps des représentations*. On joue beaucoup à la Péniche Opéra, et donc, on a la possibilité de faire évoluer les spectacles. J'assiste souvent aux représentations, je donne des notes, il y a régulièrement des raccords. Si c'est une création contemporaine, le compositeur peut revenir et rajouter des parties, en enlever.

Le choix des pièces montées par la Péniche Opéra qui sont soit des désirs, soit des commandes passe-t-il aussi par le matériau ? On sent une réelle diversité de thèmes et beaucoup sont en lien avec des œuvres littéraires.

L'histoire de l'opéra est faite de cette rencontre tumultueuse, hystérique, rarement idyllique entre la littérature et la musique. Il y a une dimension littéraire et dramaturgique importante à la Péniche [Opéra]. Sans être des intellectuels, il y a chez la plupart des interprètes et des musiciens qui ont travaillé à la péniche, un véritable intérêt pour la littérature : une curiosité musicale et littéraire. On va aller chercher des textes atypiques *La Belle Lurette* [2000] ou *Les Aventures du roi Pausole* [2004]. Il n'y a pas de systématisme, chez nous. Il n'y a jamais eu de théorisation de ce qu'on faisait, tout s'est fait à l'instinct, au désir, selon la personnalité des gens qui étaient dans le conseil artistique. C'est ce qui explique ces passages du baroque à l'opérette, de l'opérette à l'opéra-comique, de la musique ancienne à la musique contemporaine. *Moderato Cantabile* [1988] est une idée que j'ai proposée, je voulais voir ce que ce texte pouvait donner mis en musique. Mais c'est le conseil artistique qui a choisi le compositeur.

Dans ce cas, c'est un texte littéraire qui a induit une création. *Les Cantates de Bistrot* [2005] sont également parties du livre. En revanche, *Le Fusil de chasse* [1999] n'a pas été proposé par le conseil artistique, c'est un choix de Michèle Reverdy. C'est très variable. Mais il est vrai que nous avons toujours été vigilants sur la qualité des livrets parce que la dramaturgie est une chose à laquelle on tient. Le sens doit être là, même si la forme et le langage varient.

Pourquoi monter *Wozzeck* en 2012 et *Chantier Woyzeck* en 2013, deux versions si différentes ?

C'était LE projet. C'était une chance incroyable de monter le chef-d'œuvre absolu du XX^e siècle. C'est encore un peu difficile d'accès pour certaines oreilles mais quand on a totalement apprivoisé le langage d'Alban Berg, ça devient du [Giacomo] Puccini ! Parce qu'il y a tout à jouer, il y a de la chaire et musicalement c'est sublime. C'était très important de se confronter à cet ouvrage, mais il fallait trouver « la bonne manière ». Pendant longtemps j'ai été intimidée par la version de Patrice Chéreau que j'avais beaucoup aimée. Donc il fallait attendre. Et puis on a trouvé le projet qui nous semblait être LE « projet juste » pour la Péniche Opéra : la version de John Rea. C'est une version adaptée pour un petit orchestre, vingt-et-un musiciens. Elle offre de nombreux avantages qui s'accordaient à merveille avec « l'esprit péniche ». D'abord elle permet à tous les opéras régionaux, même ceux qui ne peuvent mettre quatre-vingt-dix musiciens dans leur fosse, d'avoir *Wozzeck* à leur répertoire Et c'est ainsi que nous avons pu jouer pour la première fois *Wozzeck* à Avignon, Limoges, Rouen et Reims (je crois). Ensuite, dans cette version, le chef d'œuvre n'est plus démesuré, il s'agit juste de raconter une histoire simple à un public simple qui doit être touché par cette histoire. On s'est donc lancé dans l'aventure avec passion et on a réussi notre pari. Cela a fonctionné dans des théâtres de province habitués au répertoire très classique, au-delà de nos attentes. Le public était bouleversé. Il y avait aussi une dimension pédagogique avec Pierre Roullier, directeur de l'ensemble 2E2M, qui est allé faire répéter des orchestres qui découvraient pour la première fois cette musique. Mais pour la Péniche Opéra, cette aventure ne prenait tout son sens, qu'avec le pendant contemporain [*Chantier Woyzeck* d'Aurélien Dumont], créé dans une cité, à Vitry-sur-Seine. La richesse du projet est exemplaire de tout ce qui a été notre démarche.

On sent une dimension de partage de la Péniche Opéra envers un public qui n'a pas accès à certaines œuvres, un don...

Ce n'est pas un don. Je ne suis pas de la même génération que vous, et ce mot m'énerve un peu. Ce n'est pas une notion de don, mais de partage. Il s'agit d'un théâtre pédagogique tel que les Grecs le concevait : il doit se passer quelque chose sur scène qui est du domaine de la *catharsis* et on est là pour ça. En tant que metteuse en scène, j'ai toujours pensé qu'il fallait « qu'il se passe quelque chose », coûte que coûte au moment de la représentation. Le but n'était pas de faire du beau. Il y a du partage oui, mais avec une dimension plus volontaire : la représentation est un moyen de faire partager une utopie.

Qu'est-ce qui est différent aujourd'hui dans le théâtre ?

Rien n'a changé quant à la volonté des gens qui veulent faire du théâtre. Je suis pétrie d'admiration pour leur courage et leur volonté. Mais plein de choses ont changé dans le paysage et les institutions. Il me semble que, par le passé, nous avions une réflexion plus profonde sur nos relations avec le public : le choix du public, quel public, comment le rencontrer, où le rencontrer, qu'est-ce qu'il attend ? Est-ce qu'on va combler ses attentes ou aller plus loin ? On ne commençait pas par créer un spectacle dans l'absolu. On voulait qu'il y ait du monde et que ça parle aux gens. Il fallait jouer longtemps, tourner longtemps les spectacles, avoir un vrai contact avec le public. Jouer devant des salles vides n'était pas envisageable.

À quoi est-ce dû ?

Le public n'est plus la priorité du moment. La pratique a pris le dessus : tout le monde veut être chanteur, comédien, metteur en scène, artiste... Aujourd'hui, ce n'est plus aussi important que les salles soient pleines. Il y a beaucoup de gens qui se mettent à « faire du spectacle » et qui n'ont pas nécessairement besoin de « faire du spectacle ». Mais pour ceux qui sont réellement investis dans le spectacle vivant, la démarche est toujours la même. Avec des idées nouvelles, différentes. Aujourd'hui, les chanteurs sont beaucoup plus ouverts à toutes les formes d'expression. Avant, on comptait sur les doigts de la main ceux qui acceptaient de chanter dans les compagnies, ou chanter de la musique contemporaine... Mais attention à la récupération !

Une récupération ?

Une récupération des artistes par le politique. Une manipulation qui n'est pas très saine, qui décourage les artistes. Il faut être plus optimiste, plus volontaire et surtout ne pas « attendre les subventions », redoutables outils de normalisation. Il faut se battre contre ça, il faut vous battre.

Comment trouver des fonds pour créer un spectacle sans passer par le système de subventions étatique ?

C'est une bonne question, c'est la bonne question. C'est surtout un problème de démarrage : la subvention au démarrage étouffe, toute l'énergie se gaspille dans la constitution des dossiers de demandes de subvention, sans véritable garantie. Au lieu de faire cela, il faut jouer, jouer. Après, oui, mais pas attendre d'avoir des subventions pour faire quelque chose. Il faut faire attention et se préserver : ne pas faire un spectacle sans spectateur, ne pas créer d'état de dépendance avec les subventions. Il n'y a aucune raison que pour faire de la création, nous soyons obligés de devenir des animateurs.

Vous en avez fait beaucoup vous-même. Est-ce que c'était dans la même dynamique du service rendu à l'État ?

Ce n'était pas du tout comparable. On a fait beaucoup d'ateliers mais pas au détriment de la création artistique.

2. Entretien par courriers électroniques avec Béatrice Cramoix, 6 juin 2017

Quelle est votre formation ?

Ma formation: université de Paris Sorbonne: humanités et lettres modernes jusqu'en Licence. En même temps, CNSMDP [Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris] : chant, art lyrique et solfège, trois premiers prix obtenus en 1973.

Quel est votre domaine de prédilection (musique, chant, danse, théâtre etc.) ?

Domaines de prédilection: musique et théâtre, ce qui donne la relation avec la PO [Péniche Opéra].

Quelles sont vos influences artistiques ? Êtes-vous proche d'un courant artistique ?

Essentiellement littéraires, théâtrales ensuite, musicales enfin. Toute la littérature classique, romanesque beaucoup. 20ème siècle, préférences : [Françoise] Sagan, [Marguerite] Duras, [Albert] Camus par exemple; au théâtre, j'adore l'absurde et en particulier, [Roland] Dubillard (*les Diablogues*). En musique, je suis avant tout [Jean-Sébastien] Bach, viennent ensuite [Wolfgang Amadeus] Mozart, [Claudio] Monteverdi et plus modernes, [Gustav] Mahler, [Hector] Berlioz.

De quelle manière êtes-vous entrée dans la compagnie Péniche Opéra ? Pour quelle(s) raison(s) ?

Je suis entrée à la PO [Péniche Opéra] grâce à la rencontre avec Jean-Paul Farré, qui m'a conduit vers Mireille Larroche et son magnifique projet. C'était vers 1979, et j'ai tout de suite été intéressée car ma carrière fraîchement débutée d'artiste lyrique ne me satisfaisait pas pleinement (à l'époque, on montait un opéra en sept jours et j'estimais, après avoir étudié à l'opéra studio de Paris pendant trois ans, qu'il fallait plus de temps pour extraire l'essentiel d'une œuvre). J'aimais la recherche et ce survol était pour moi dramatique ! La PO [Péniche Opéra] me permettait de donner libre cours à ces aspirations et j'ai vite découvert que la forme des spectacles qui émanaient de ces méthodes de travail me correspondait davantage, sinon tout à fait. C'était un savant et

joyeux mélange de genres, reposant sur des connaissances partagées, idées co-élaborées, cogérées.

Est-ce que la Péniche Opéra était une activité/travail/emploi à temps plein ou bien aviez-vous plusieurs activités professionnelles en même temps ?

La PO [Péniche Opéra] n'était pas, loin s'en faut, ma seule activité ; à la même époque, je chantais sur les plateaux de France et de Navarre (sic !) tous les opéras qu'on me proposait, je faisais une recherche sur le geste des acteurs au grand siècle et au siècle des lumières qui m'amenait un peu partout en Europe pour des conférences et des concerts, j'étais enseignante en conservatoire et je donnais naissance à mes 3 enfants.

En tant que membre du conseil artistique, quelle était votre place/rôle/statut ? Aviez-vous un pouvoir de décision individuel ou bien les choix étaient collectifs ?

Au sein de la PO [Péniche Opéra] et du conseil artistique, j'étais plus particulièrement chargée des questionnements ayant rapport avec la musique ancienne qui était devenue ma spécialité. J'ai donc participé très activement à des spectacles tels que *Barca di Venezia per Padova* [1984] et *Rêves de Cantates* [1990]. Les choix cependant (musiques, nombre de personnages, instrumentarium...) étaient toujours collectifs et nous y tenions ! C'était plus ou moins notre marque de fabrique. Si un désaccord intervenait, Mireille Larroche avait voix prépondérante.

Existe-t-il un projet/spectacle qui vous a particulièrement tenu à cœur ? Pourquoi ? Avez-vous participé aux spectacles et autres activités culturelles de la Péniche Opéra ? Quel est votre meilleur souvenir ?

Le grand spectacle de la PO [Péniche Opéra] a toujours été, pour moi, *Barca!*. La qualité musicale à la fois des madrigaux de [Adriano] Banchieri et de la création de Claude Prey (sans parler de son originalité), la splendide réalisation de la mise en scène et des costumes/décors y sont pour beaucoup. J'étais interprète dans ce spectacle et conseillère, si mes souvenirs sont exacts, ce qui répond à la question suivante. Nous étions bien souvent tout à la fois, chercheurs, conseillers, scénaristes, chanteurs...et bien sûr, mon meilleur souvenir est celui-là. Mais d'autres spectacles me restent chers: *Les Plaisirs du palais* [1987], *Rêves de Cantates*, et d'autres plus récents dans lesquels je

n'étais pas du tout impliquée comme *Brèves de Comptoir* [*Les Cantates de bistrot*, 2005].

Votre pire souvenir ?

Je n'ai aucun pire souvenir, mais beaucoup de souvenirs d'aventures qui n'auraient pu avoir lieu qu'à la PO [Péniche Opéra] et qui, avec le temps, se changent de mauvais en drôles... (voir pour cela le petit fascicule édité par Mireille [Larroche] à propos de *Barca*, toute la partie signée par Sophie Boulin) et qui ne concerne que notre organisation souvent désastreuse, car...artistique !

Enfin, je travaille sur l'esthétique scénique des spectacles de la Péniche Opéra, j'ai pu remarquer que chaque spectacle a son esthétique propre. Aussi, pensez-vous qu'il existe une « esthétique Péniche Opéra » ?

Ce qui fait l'esthétique des spectacles PO [Péniche Opéra], c'est... le LIEU en lui-même, qui contraint, mais aussi qui inspire. On peut tout y faire, ce qui explique la multiplicité des formes et des esthétiques, à condition de s'adapter aux exigences de l'exiguïté et de l'inconfort en les considérant comme des atouts; c'est ce que notre équipe avait compris et appris à utiliser (tout en le déplorant sans cesse), et nous nous sommes unis autour de ces conditions particulières et nous en sommes servis. Ensuite, en fonction de quel membre du conseil avait la main haute sur le spectacle, l'esthétique pouvait varier, bien sûr, autant que l'écriture et la réalisation. Quant à la mise en scène, souvent réalisée par Mireille Larroche, elle nous connaissait si bien et travaillait tellement en adéquation que tout lui était peu ou prou permis et je crois bien que, lorsque nous lui faisons des critiques, elles nous étaient avant tout destinées car c'était comme si nous n'avions pas su faire nous-mêmes...

Quand je repense à tout cela aujourd'hui, je me persuade de la chance que nous avons eu de nous rencontrer Pierre Danais, Mireille [Larroche], Ivan Matiakh et moi-même à l'origine, puis tous les autres ensuite avec qui nous avons choisi de travailler, et je me félicite de l'intelligence de tous ces artistes qui pouvaient avoir de grandes différences d'opinions et de vues, mais savaient s'en servir avec respect et transgression : magique ! En dépit de toutes mes autres activités, celle-ci restera l'Unique qui m'ait entièrement comblée.

3. Entretien avec Paul-Alexandre Dubois – 14 juin 2017

Durée : 1h38min39sec.

À la terrasse du café Les Chics Types, Paris XIX^e arrondissement.

Quelle est votre formation ?

Alors, ma formation. Musique. Je suis arrivé à Paris, je faisais de la contrebasse, du chant et j'étais à la fac de musicologie. Après, j'ai arrêté la basse et j'ai erré pas mal, j'ai chanté pour la patrie au service militaire. Et là, j'ai commencé à la Chapelle Royale en tant que stagiaire et j'ai vu qu'on pouvait gagner sa vie. Je ne savais rien à l'époque, j'étais ignorant comme une carpe. Et j'ai commencé à travailler en intermittence, puis je suis entré la même année chez William Christie en baroque au Conservatoire de Paris et au Studio de Versailles à la maîtrise et dans les stages. L'année suivante, je suis entré au Conservatoire de Paris en chant. Après le reste est une formation sur le tas.

Vous avez donc appris en pratiquant ?

Oui, c'est ça. Et notamment à la Péniche [Opéra] avec Mireille [Larroche] où j'ai appris énormément.

Quelles sont vos influences artistiques ? Êtes-vous proche d'un courant artistique ?

C'est compliqué, parce que lorsque je parle d'errance, ça englobe beaucoup de choses. Mon travail est très existentiel, c'est-à-dire que mon goût, c'était le rock. Puis, j'ai découvert la musique contemporaine. Et donc la musique en général. C'est par la musique contemporaine que je me suis intéressé au répertoire. Et l'art contemporain du XX^e siècle, l'avant-garde, c'est-à-dire que pour un chanteur ce n'est pas intéressant car ça n'a rien à voir. Ce sont mes influences. C'est vrai que beaucoup de gamins fans de rock avaient envie de chanter. Ma mère est chanteuse. Après, les influences ont été multiples, toujours, liées à plein de choses et surtout à une peur névrotique de ce qui est commun. C'est donc par le snobisme que j'ai appris des trucs. Ce qui fait que c'est parcellaire, fragmentaire. J'ai aussi un grand amour pour l'œuvre de John Cage, j'ai pas mal travaillé sur l'œuvre de John Cage, j'ai donné des cours, monté pas mal de trucs.

Mes influences passent aussi par le baroque, j'ai étudié le baroque mais elles sont plus esthétiques, philosophiques, quelque chose comme ça. Et puis, si : j'ai travaillé avec Camille Maurane, ça je ne peux pas l'oublier, à 24 ans. Donc avec un homme qui me parlait de métaphysique dans le chant, et du texte, et du poète. Et ça, c'est quelque chose que j'ai pu parfaire à la Péniche Opéra. C'est, comme disait Mireille [Larroche] : « Qu'est-ce que ce mot représente pour toi ? ». C'est le minimum en art. Et puis, – mon père faisait du théâtre – je rêvais de faire de jouer au théâtre, avant de faire de la musique. Donc, il y a tout plein d'acteurs, des acteurs à voix, des façons de parler, des façons de dire qui m'ont également inspirés : j'étais fasciné par Alain Cuny par exemple, sa façon de parler. Plein de petites choses comme ça, dans tous les sens.

De quelle manière êtes-vous entré dans la compagnie Péniche Opéra ? Pour quelle(s) raison(s) ?

C'était pour une audition pour *V'lan dans l'œil* [1998] d'Hervé. Je connaissais Claude Lavoix qui était ma professeure de solfège au conservatoire qui m'aimait bien et qui aimait ce que je faisais. Je lui dois beaucoup. Elle m'a fait auditionner pour la Péniche [Opéra], et voilà, ça a commencé comme ça.

Pour quelle(s) raison(s) avez-vous participé en tant qu'interprète (chanteur) si longtemps aux projets de la compagnie (de 1998 à 2015) ?

Ah oui quand même. *V'lan dans l'œil*, c'était en 1998 ? Treize ans ? Ah d'accord. Je n'avais jamais fait le calcul. Alors, comme tout le monde, je suis resté parce qu'il fallait gagner sa croute. Il faut le dire cette chose-là, parce que c'est vrai que parfois on ne sait pas trop où on en est et on fait des choses pour gagner de l'argent. Et puis, parce qu'on faisait des trucs dingues ! Et puis, par la suite, j'ai pu faire des trucs dont je rêvais.

Quoi par exemple ?

El Cimmaron [2007] de Henze mis en scène tout seul avec Mireille [Larroche]. Vers la fin, *Eight Songs for A Mad King*. Faire des soirées thématiques où on va de Guillaume De Machaut en passant par [Jacques] Offenbach jusqu'à John Cage. Faire des choses comme ça qui demandent beaucoup, faire travailler les capacités du théâtre, du dire, presque de la performance parfois, quelque chose qui est plus en accord avec le monde, avec la multiplicité du monde. Et puis l'exigence de Mireille [Larroche], que je

n'ai pas toujours comprise, et Mireille [Larroche] et son exigence, mais qui ont été extrêmement formatrices. Et puis, c'est de jouer pour des gens qui sont à un mètre. Les gens quand ils sont à un mètre, ils ne supportent pas qu'on regarde le chef, qu'il y ait des regards ailleurs. Il y a une exigence qui est totale avec des musiciens qui sont à l'autre bout d'un bateau et qu'on ne regarde même pas. Un jour j'ai fait un *Don Juan* et le chef m'a dit « ce qui est formidable, c'est que tu ne me regardes pas, donc tu joues ». J'ai répondu « oui, d'ailleurs, j'espère que ça ne t'embête pas ». Il m'a dit « non, non, je n'ai pas de problème avec ça ». Parce qu'on a été formé à une autonomie. Elle est relative, bien sûr. Il y a des pièces qui ont été faites avec des chefs plus carrés. Mais c'est vraiment humainement énorme pour un artiste, c'est rare. Ce qui m'a embêté quand ça s'est arrêté c'est qu'on n'a pas pu continuer dans le même lieu cette formation. Il y a vraiment une formation qui pouvait être enseignée. Et un plaisir. Le travail du texte avec Mireille [Larroche] était particulier. Elle me disait « mais là tu dis ça », je lui répondais « oui, mais la musique dit cela », elle me disait « je m'en fous, tu es seulement en train de me dire ce que la musique dit, tu n'es pas en train de me dire quelque chose à toi ». C'est une intention, elle n'est pas technique. Elle est dans une intention purement théâtrale, c'est du chant purement théâtral. C'est sans altérer la voix. C'est une intention qui, si tu l'analyses, tu ne peux pas la faire. Il faut que ce soit intentionnel donc ça doit représenter quelque chose pour toi. C'est un sublime enseignement pour moi.

Est-ce que vous avez retrouvé un équivalent de cet enseignement après la Péniche Opéra ?

Non, je l'ai enseigné, parce que j'ai l'âge, à mes élèves. Ça ne les intéresse pas forcément d'ailleurs. Et puis je m'en sers. Je crois que les gens qui m'aiment bien, m'aiment bien à cause de cela ; à cause de plein de choses et notamment à cause de ce que j'ai pu travailler à la Péniche Opéra. Voilà, donc en plus du nécessaire, ce sont de bonnes raisons de rester.

Quel âge aviez-vous en 1998, si ce n'est pas indiscret ?

Je suis né en 1965 donc 33 ans.

Est-ce que c'est un bel ou bon âge pour recevoir une formation telle que celle enseignée par la Péniche Opéra ?

J'eusse aimé que ce fût plus tôt pour moi. C'est une question piège parce qu'en même temps, j'eusse aimé que ce fut plus tôt, mais on travaille parfois avec de jeunes chanteurs qui chantent bien mais chez lesquels on sent le côté jeune, c'est-à-dire qui oublient d'être quelqu'un quand ils chantent, qui oublient que le personnage, c'est eux. Ça se travaille, je n'y arrive pas forcément tout le temps non plus. Mais ils n'ont pas cette condition première, ce désir premier. Est-ce qu'il faut de la maturité ? Peut-être. On n'apprend rien sans un désir d'apprendre. Après, ça peut venir à n'importe quel âge. Même à 20 ans. J'adore jouer au vieux con mais bon, il ne faut pas exagérer.

Est-ce que la Péniche Opéra était une activité/travail/emploi à temps plein ou bien aviez-vous plusieurs activités professionnelles en même temps ?

Non, non. Il y avait ce côté famille qui me plaisait et que j'avais connu avec Accentus. J'ai connu les premiers jours d'Accentus. Il me semble que je travaillais encore avec Accentus à l'époque. Je travaillais avec eux, toujours avec bonheur. Et puis, je faisais des choses avec eux et à l'extérieur, dans l'intermittence la plus débridée. Mais en même temps, les projets Péniche [Opéra] finissaient par prendre de plus en plus de place.

Vous êtes entré au conseil/comité artistique en 2010. Qu'est-ce que ça a changé ?

Ça a changé de pouvoir proposer des choses et de monter des rêves, des pièces plus posées ou des choses comme *El Cimaron* ; des gros machins un peu challenge, d'être seul sur scène et puis de monter des projets selon notre bon plaisir. Ça peut paraître horrible dans une administration de dire ça, mais c'est important qu'on ait le plaisir de ceux qui décident. Ce qui veut dire qu'on mettait tout notre plaisir à mélanger des choses, faire des choses thématiques, faire des choix. C'est très agréable dans la mesure où les gens du conseil artistique font les choses. Ce qui a été critiqué parfois. Alors que pour moi, c'est une absurdité qu'un conseil artistique ne fasse pas les choses.

Comment s'est passée votre entrée au conseil artistique ? Est-ce qu'on peut parler d'une sorte d'initiation ? Bref, comment entre-t-on au conseil artistique de la Péniche Opéra ?

Quand il y a une dame comme ça qui dirige, très vite, il y a un côté famille. Et d'un seul coup, on sent, on sait qu'on est dans la famille. Ça a des avantages et des inconvénients. Ça faisait deux ans qu'elle m'en parlait, ou environ un an. Je pensais n'avoir rien à dire. Et puis quand c'est arrivé, c'était mûr. On ne s'occupait pas de tout mais c'était des gens intéressants qui étaient là, les conversations étaient riches. Oui, c'étaient des beaux moments. On ne se voyait pas souvent, mais c'étaient des beaux moments. Il y a une maturité de ce qu'on sentait de la Péniche [Opéra], de voir que la Péniche [Opéra] était une cellule vivante. Mettre du désir là-dedans, c'était une expérience formidable. C'est particulier la Péniche [Opéra], ce n'est pas n'importe quel théâtre. C'était aussi des avantages dans le regard des autres.

Comment se déroulait un « conseil artistique » type ? Est-ce que tout le monde est réuni autour d'une table et évoque ses envies, ses désirs, ses possibles ?

Oui, c'est ça. Avec Mireille [Larroche] qui presse dans le temps. Elle chapeaute le rassemblement, dans les thèmes. On arrivait avec notre projet, on parlait assez simplement. On avait chacun des projets, on essayait de voir si on avait des idées pour aider les autres, se mettre d'accord sur le visuel de la saison. Enfin, le travail quoi : l'agenda, le comment, le combien, le possible, l'impossible, jusqu'où on peut aller.

Cela ressemble tout de même beaucoup à une vision utopique du fonctionnement d'une compagnie...

Oui, oui. Ce n'était pas un collectif anarchiste dans le sens où il y avait le règne d'une directrice dont la personnalité est la Péniche [Opéra] et qui a des avantages et des désavantages. Mais l'impression d'avoir été chez quelqu'un, avec quelqu'un et contre quelqu'un aussi, donc dans une vraie politique du conflit, c'est important, c'est assez beau. Il y a un côté un peu utopique, oui. En même temps, on n'échappe pas aux réseaux hiérarchiques. Ce qui s'approche de l'utopie, c'est d'arriver avec un désir de monter quelque chose et que ce soit fait. C'est très rare dans la vie.

Pensez-vous qu'il y a des raisons pour que la compagnie Péniche Opéra ait perduré de 1982 à 2015 ? À quoi est-ce que c'est dû ?

C'est dû à la personnalité de Mireille [Larroche]. C'est un désir fort, c'est une volonté forte, une puissance. Et puis, il y avait des gens fabuleux : quand je suis arrivé, il y avait Lionel Peintre, Yves Coudray, Edwige Bourdy, Christophe Crapez. Je suis un fan de ces gens-là et je suis arrivé comme un fan. Et puis, la fidélité à ce rapport de théâtre musical, fidélité des gens, beaucoup de gens du métier mais qui trouvaient là quelque chose qu'ils ne voyaient pas ailleurs quitte à dire « ça fait un peu Péniche ».

C'est donc devenu un genre à part entière, le « genre Péniche ».

Oui, oui, c'est exactement ça. Dans certaines attitudes, dans certaines réponses, dans certaines questions, la possibilité de mélanger tout et n'importe quoi. Ce que j'aime beaucoup aussi et qui est très important pour moi. Aussi, sans hiérarchie, le sérieux et le divertissant. Il y avait une belle phrase sur la maquette qu'elle [Mireille Larroche] aimait bien, je ne sais pas d'où ça sort : « Divertir, ça veut dire apprendre à se mettre de côté par rapport au réel pour mieux le questionner », ce n'est pas l'oubli de la vie, il y a une grande différence. Dans ce cas-là, quelque chose de plus « tagada tsoin-tsoin » ça peut aussi parler de ça. Il n'y a pas de mauvais rire. Ce que j'aimais beaucoup c'est qu'on pouvait avoir en même temps mais de façon différente un humour de potache et on n'avait pas peur de rentrer dans une vraie réflexion philosophique. Il y a eu Dorian Astor quand même, excellent Dorian, qui est typiquement un « homme Péniche » pour moi qui a une compétence énorme en philosophie et quand on l'écoute, on a juste l'impression d'être plus intelligent. Jamais il ne fait sentir un quelconque pouvoir de son savoir. Et bien pour moi, il avait vraiment le profil de la Péniche [Opéra]. C'est mon ressenti, peut-être que les gens penseront autre chose. On peut tout mélanger, on peut être divertissant en tâchant d'être un peu profond.

Existe-t-il un projet/spectacle qui vous a particulièrement tenu à cœur ? Pourquoi ?

J'ai tendance à parler de mes trucs. Alors, dans mes trucs, il y en a un, parce que je l'ai vraiment fait tout seul, c'est *Le Dit du fou*, soirée qui combinait *Eight Songs for A Mad King* de Peter Maxwell Davies et la création *Mots Bruts* d'Alexandros Markéas. Voilà aussi quelqu'un d'extraordinaire. J'étais allé au musée d'art brut à Lausanne et je n'y

connaissais rien. J'ai fait mon chemin de Damas, je suis sorti en me disant que je ne pouvais pas ne pas en faire quelque chose. Donc j'ai collecté une édition de textes et je voulais que ces textes soient mis en musique, j'avais pensé à Alexandros [Markéas] qui était partant et je me suis demandé ce que je pouvais mettre en plus : *Eight Songs for A Mad King*. Parce que c'est une pièce inchantable, et c'est le genre de challenge que j'aimais bien me donner. Et puis, je me suis mis en scène tout seul, avec Mireille [Larroche] qui est venue me voir pour me donner son avis. On s'est vu deux heures et ça a été décisif : très minimal, seulement cinquante euros de décor. Donc ça, ça m'a tenu à cœur, beaucoup. En ce qui concerne les spectacles dans lesquels j'étais seulement interprète, c'est le premier des *Cantates de Bistrot* [2005]. Parce que Vincent [Bouchot], je le connaissais de la Chapelle [Royale] et j'ai toujours été fan de la musique des potes. Il avait écrit cette pièce en pensant à chacun d'entre nous, c'était merveilleux. C'était un mélange terrible et très drôle, complexe ; je crois que j'ai dû passer plus de temps à savoir où je plaçais mes verres plutôt que d'apprendre mes partitions. Il y avait aussi cette folie de mettre des musiciens à l'autre bout du plateau, du bateau, du bateau-plateau et de se balader. Il y avait deux distributions donc c'était une grande famille, il y a eu des moments humains extraordinaires. Et puis, c'était vraiment Péniche ! On faisait de la musique un peu compliquée, mais c'était de la parole populaire, donc elle peut toucher tout le monde. Et elle peut être parfois d'un absurde génial et d'une philosophie géniale. Dans les *Cantates de Bistrot*, le texte se suffit à lui-même, mais on lui a rajouté une autre forme d'incarnation. C'est celui que j'aimerais reprendre, vraiment.

Quel est votre meilleur souvenir au sein de la Péniche Opéra ?

J'ai plein de trucs qui me viennent mais je n'arrive pas à m'arrêter sur un. J'ai parlé des *Brèves* [*Les Cantates de bistrot*], donc j'ai les *Brèves* qui me reviennent beaucoup. Bon. C'est très personnel, enfin, c'est très égoцентриque : après *El Cimaron*, une amie de celui qui faisait l'éclairage, Gérard [Vendrely], une femme venue du milieu populaire provincial qui n'avait jamais vu ça de sa vie, ja-mais. Elle sort donc du *Cimaron*, 1h15 de musique assez particulière, sur un sujet assez particulier et qui me dit « je m'en souviendrai toute ma vie, vous m'avez fait pleurer ». Et Gérard [Vendrely] me disait qu'elle lui en parlait toujours des années après. Et là, on a l'impression d'avoir été utile. Aujourd'hui, on reçoit beaucoup de commentaires de ceux qui savent « c'est passéiste,

c'est un peu dépassé ». Et elle, cette dame qui n'y connaît rien me dit « je l'ai pris en pleine gueule, ça m'a bouleversé ».

Ça remet à sa place en quelque sorte ?

Oui, j'ai eu d'autres moments comme ça, mais c'est le genre de choses qui remet à sa place, oui.

Ça rend son humilité à l'artiste. Et le pire ?

Le pire étant exactement le contraire : des amis me disent en sortant des *Brèves de comptoirs* alors que j'étais très heureux qu'ils viennent assister au spectacle que « c'est une musique qu'on a plus de plaisir à faire qu'à entendre ».

Pensez-vous que la Péniche Opéra a eu des « périodes », une ou plusieurs lignes directrices qui auraient influencées ses choix ?

Je n'ai pas cette sensation. Il y a eu des périodes de gens, il y a eu Lionel Peintre et ça s'est terminé avec la période Dubois/Crapez [Paul-Alexandre Dubois et Christophe Crapez]. Non, je n'ai pas eu cette impression. On a toujours brassé des créations et du Claude Terrasse, des choses comme ça. Il y a eu forcément des statistiques granuleuses.

Pensez-vous qu'il existe une « esthétique Péniche Opéra » ? Vous avez déjà évoqué le terme d' « homme Péniche »...

Oui, c'est tout ce que je disais tout à l'heure. C'est ce soin, cette considération sur certains paramètres. Hier, je suis allé voir une jeune amie qui faisait son récital de Licence au conservatoire de Paris. Jamais je n'ai eu l'impression qu'elle était dans la voix sans sens. Celui qui la précédait à fait à un moment un aigu technique. J'avais déjà appris que sans sens, un aigu reste un aigu. À la Péniche [Opéra], c'était ça, la considération d'être toujours dans un personnage, dans le sens. Et le sens, si on veut bien lâcher, il y a toujours une perte, un prix à payer mais le son est toujours le plus pertinent qui soit. C'est une vision du chant qui est littéraire, apollonienne ; elle est sphinctérienne c'est-à-dire que l'on chante pour dire quelque chose. La chose théâtrale rajoute des choses pour modeler. Au fond, Mireille [Larroche] se fiche de la voix, si l'interprète n'est pas là, ne dit pas, il se fait engueuler. L'esthétique Péniche [Opéra], elle est là. Après, il y a des choses, des manières de faire les chorégraphies avec Anne-

Marie Gros et Francesca Bonato qui créent des styles, un mode d'humour. On a quand même des gens qui adorent la musique contemporaine et qui vont faire « tagada tsoin-tsoin », on va aussi faire l'humour absurde qu'on adore. Ça crée une esthétique, c'est cette capacité à la mise en danger théâtrale alors que, d'après ce que j'en sais, dans les grandes maisons, on va faire le contraire. On va favoriser la sûreté. Après, il ne faut pas mettre les chanteurs en danger pour rien ; c'était notre plaisir à nous. Première chose que j'ai faite, j'ai dû apprendre à jongler, je ne savais pas jongler. L'esthétique, c'est ça, c'est l'acceptation et l'expression dans du répertoire quel qu'il soit de la multiplicité du monde. Et c'est très important en ce moment, la multiplicité du monde.

Est-ce que c'est en lien avec le fait que scéniquement parlant, l'esthétique est multiple ?

Oui. Alors que dans le travail, il y a cette multiplicité de rapports mais c'est le même tronc, les mêmes premières branches dont l'approche et avec ce côté un peu théâtral qu'a Mireille [Larroche] qui est le sens. Après, on pouvait ne pas être d'accord, on ne comprenait pas ce qu'on racontait, c'est le genre de conflits normal dans ces situations.

Est-ce qu'il y a eu beaucoup de conflits d'ailleurs ?

Oh oui ! Mireille [Larroche] est une puissance, c'est un personnage. Elle était capable de dire « n'essaye pas d'être d'une plus mauvaise foi que moi, tu n'y arriveras pas ». Je confirme qu'elle a raison. Comme toute puissance, à un moment donné, il y a des gens qui en font les frais. Un soir, avant de rentrer sur scène, elle m'a dit « ce soir, tu ne vas pas chanter pour tes pompes ? ». D'un autre côté, Mireille [Larroche] avait un talent, celui de pouvoir liguier une troupe contre elle. Humainement, ça se passait comme dans une famille avec des fondamentaux insupportables et qui ne changeront jamais. D'autres fondamentaux qui sont formidables. Et puis quand on reste, on découvre un arbre et dans les branches, des multiplicités de relations ; aujourd'hui, je travaille encore grâce à la Péniche [Opéra], avec Aurélien Dumont, avec Alain Patiès, avec Vincent Bouchot, avec Alexandros Markéas dernièrement. Ce sont aussi des liens affectifs et amicaux merveilleux.

Est-ce que vous connaissez la raison pour laquelle la compagnie Péniche Opéra s'est arrêtée ?

Et bien non, je ne sais pas. Pour moi, c'est Mireille [Larroche] qui s'est dit qu'il était temps d'arrêter.

Pour revenir à l'esthétique, je pense que la Péniche Opéra illustre une esthétique, l'esthétique de la survivance. Est-ce que cette idée vous paraît juste/pertinente ?

C'est pas mal. Pour moi, ça me fait penser au fait que dans les notes d'intentions, les notes à la mise en scène, on mettait en avant la modernité. Mais je pense qu'on n'en sait rien, on la subit cette modernité. On subit les médias de masse, le « nous » qui est presque impossible, l'individualisation dans ce qu'il y a de pire. À la Péniche [Opéra], on s'est posé la question avec notre désir, notre envie de modernité et d'avenir, couplées à notre passé, à ce qu'on doit, quitte à le foutre en l'air. Dans ce cadre-là, ça pourrait être une analogie à la question « qu'est-ce que c'est que d'être ? » aujourd'hui. Il y avait cette idée de survivance d'une troupe, mais c'est dû aux désirs de tous ces gens. On n'était pas tous toujours sur la même longueur d'onde, et heureusement ! Il y a aussi une survivance très précise qui est financière : parfois, c'était beaucoup de boulot pour pas grand-chose. Pour moi, on ne tournait pas assez ce qu'on faisait. Il y a eu une difficile survivance vers la fin, même si elle était passionnante. J'ai participé à quelques tournées mais ça s'est très vite raréfié. *V'lan dans l'œil* a un peu tourné, *Ubu, opéra* [2002] aussi, parce que c'était une coproduction, ainsi que *Rita* (Donizetti) couplé à *Elle est pas belle la vie* (Vincent Bouchot) vers la fin. J'ai aussi découvert la position des directeurs, « s'il prend, je prends, s'il ne prend pas, je ne prends pas ». Je n'en fais évidemment pas une généralité. La tradition, dans son meilleur, c'est la transmission d'un savoir et d'une pratique. Et là, il y avait ça. J'ai beaucoup appris des autres, de Lionel [Peintre], d'Edwige [Bourdy], de tout ce monde-là, sans hiérarchie de transmission d'ailleurs, puisque l'un pouvait mettre l'autre en scène le lendemain. La tradition abolit le temps quelque part. Cette tradition-là se distribue maintenant avec les artistes qui perdurent, même si ça n'intéresse pas tout le monde. Pendant dix ans, j'ai fait des trucs qui, dans le système normal, peuvent sembler dénués d'intérêt.

Est-ce qu'il y avait une réflexion, une manière d'aborder des pièces qui sont dites « passées de mode » ?

Il y a vraiment un désir, un bon snobisme. Je pense à [Christophe] Crapez qui a une énorme bibliothèque et qui va dénicher la pièce à monter. Il y a aussi le désir de ne pouvoir être comparé à personne. C'est un plaisir de faire naître quelque chose. C'était un goût partagé par tous. Le problème était surtout de vendre le spectacle.

Comment cela se passait-il ? Puisque la compagnie fait le choix de monter des pièces difficile à vendre, est-ce que le fait de se servir de la Péniche Opéra comme d'un lieu de spectacle règle le problème de vente ? Comment trouve-t-on les fonds, les subventions pour monter les spectacles ?

Je ne sais pas bien, je n'étais pas dans le secret des dieux. C'était toujours une question. Je suis vraiment incompétent là-dessus.

Est-ce qu'il y a une différence entre la Péniche Opéra et La Pop ?

Je pense que ça n'a plus rien à voir. Aujourd'hui, c'est une sorte de laboratoire, d'accueils de spectacles. Mais il n'y a pas de troupe, il n'y a pas de famille. C'est sans doute pour cela qu'ils ont été pris. Je pense qu'il y a eu un grand ras-le-bol administratif dans les grandes instances. Parce qu'être à la Péniche Opéra, c'était également dangereux : on était cantonné à la Péniche [Opéra], notamment pour le grand répertoire. Des gens qui font les marioles, très bien, mais à un moment donné, il y a le grand répertoire. On était taxé « Péniche ». C'est une sorte de nécrose du regard, les gens cataloguent.

Est-ce que vous aviez signé un contrat avec la Péniche Opéra ?

Non, non, c'était de simples contrats d'intermittence. Mais c'est le hasard qui fait qu'on se consacre plus à la Péniche [Opéra] parce que les projets arrivaient les premiers, etc.

Est-ce qu'une organisation similaire pourrait fonctionner aujourd'hui ?

Je pense simplement qu'il faut montrer patte blanche aux institutions et être un peu populaire. Je pense que Geoffroy Jourdain [co-directeur de la POP] l'est et à raison

parce qu'il fait des choses magnifiques. À partir de là, on peut instaurer n'importe quel fonctionnement.

Et ça ne pourrait plus se créer *ex nihilo* ?

Ça peut, mais si on a déjà un petit nom, c'est déjà bien. La compagnie s'est créée dans les années 1970 avec une sorte de démesure qui collait bien à l'idéologie post-1968. Aujourd'hui, on est dans l'ère de l'excès mais pas de la démesure. Au fond, on est bien cantonné. Aujourd'hui, il y a une libido de l'impossible. On ne sait pas quelle est sa démesure parce qu'il faut gagner de l'argent, etc. La transgression est devenue vendable aujourd'hui, il faut être transgressif : je peux vendre de la transgression. C'est donc difficile de revenir à une sincérité. Tout est encore possible, mais différemment. Je suis un peu perdu dans les codes modernes, parce qu'ils me gonflent. J'espère que c'est toujours possible ce mélange entre le nouveau et l'ancien. Je pense qu'il y a des tas de choses qui sont encore possibles. C'est comme pour les actions pédagogiques, il a fallu faire des actions dans les lycées. Aujourd'hui, j'ai l'impression que tout le monde s'en fout.

En parlant des actions pédagogiques, Mireille Larroche m'a dit qu'elles étaient le fruit d'un désir vrai qui ne prenait pas en compte les contreparties financières. Qu'est-ce que vous en pensez ?

Je crois qu'il y avait un désir vrai au départ, oui. Mais les contreparties existent. Je n'ai pas beaucoup fait avec la Péniche [Opéra] mais ça faisait partie de notre travail de parler avec les élèves dans les écoles, etc. Je pense qu'elle a raison. Donc l'injonction à la contrepartie, c'est gonflant. Quand on se force, c'est peu intéressant.

Qu'est-ce que vous pensez de l'art aujourd'hui ? Est-ce qu'il existe une solution ?

De nombreux champs ont été évoqués par la Péniche Opéra. Qu'est-ce qu'on est en train de faire ? Qu'est-ce qu'on est en train de faire par rapport à tout ça ? Il ne faut pas avoir peur des questions qui nous remettent en question. On peut être dans la consommation, tout consommer et être esclave de la consommation. Quand on n'a pas les moyens on est seulement un esclave. Le travail est personnel et on acquiert une certaine sagesse. La sagesse, c'est apprendre à comprendre son insatisfaction en fonction des âges de la vie. Est-ce qu'il existe une solution ? La solution, ce n'est pas le

problème, c'est le chemin qu'on va faire pour répondre à la question. Comment être sincère dans les mots, dans la musique, dans le désir qu'on a de les transmettre. Même *Au Clair de la lune* devient une prise de tête. Quand on travaille quelque chose, on n'a jamais fini de le travailler. Comme disait Camille Maurane, « ne faites jamais quelque chose que vous n'aimez pas, mais apprenez à aimer ce que vous faites ». Je dois beaucoup de ça à la Péniche [Opéra], toujours essayer de répondre à la question. C'est pour moi important de parler des choses comme ça, c'est une manière de ranger les choses, d'essayer de les ranger. Ça me donne envie d'ailleurs de continuer à en faire.

4. Entretien avec Danièle Barraud – 20 février 2018

Durée : 56min.

À l'intérieur du café Zoco Bar, Paris X^e arrondissement.

Quelle est votre formation ? Est-ce que vous avez une formation de costumière ou est-ce que c'est une vocation qui est venue avec le temps ?

Non. Je n'ai absolument pas de formation de costumière. J'ai commencé ce métier par une évolution de ma vie qui a fait que j'étais comédienne initialement. J'ai rencontré sur le plateau du TNP [Théâtre National Populaire] à l'époque où il était encore à Paris, à Chaillot, un comédien avec lequel nous nous sommes lancés dans une grande aventure de décentralisation, on est partis en Périgord et il a commencé à monter des spectacles et moi j'avais ma place en tant qu'interprète, que comédienne. Et puis, j'ai un père qui est compositeur, musicien. Et un jour, on a demandé à mon compagnon, Éric Krüger, de monter quelque chose pour le château de Puyguilhem, qui est un château renaissance du Périgord. Il devait monter un truc genre les Farces de la Renaissance ou des Farces Médiévales et il n'avait pas du tout envie de tomber là-dedans. Il s'est souvenu que mon père avait écrit un opéra-comique sur *La Farce de Maître Pathelin* qui avait été créée après-guerre à l'Opéra-Comique. Donc il a écouté un enregistrement et il m'a dit : « Banco, c'est ça que je monte ! ». Il s'est accoquiné avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il a fait sa distribution dans les classes et mon père a fait une réduction pour deux pianos et on s'est trimbalé sur les routes du Périgord et dans le Château de Puyguilhem avec *La Farce de Maître Pathelin* qui est une œuvre qui a beaucoup de charme, qui est très réussie et qu'il a, je dois dire, merveilleusement montée. C'était avec des décors à transformations, il avait également fait les décors, c'est un type très, très doué et c'était très réussi. Il est tombé dans le lyrique, vraiment, comme une évidence. Ça lui correspondait parfaitement, dans le travail de mise en scène, la mise en espace, etc. Il était musicien lui-même, il y avait beaucoup de guitare classique. Il s'est complètement polarisé sur l'opéra. Donc moi, j'ai perdu ma place d'interprète, c'était un peu tard pour me lancer dans une carrière de chanteuse professionnelle. Et conclusion, je me suis portée sur toutes les questions d'organisation,

d'administration, de relations de presse, de recherches de subventions et puis, parallèlement, de bricoler au niveau des costumes, parce que j'ai toujours eu le goût de ça. Petite, je faisais des vêtements, j'aimais beaucoup la laine, les matières, les tissus, etc. Donc ça m'était assez naturel, on récupérait des vieux trucs, comme font les jeunes compagnies. Et petit à petit, il a eu l'occasion de monter *L'Enlèvement au Sérail* au Mans et il m'a dit : « est-ce que tu veux te charger de la création costume entièrement ? ». Je me suis lancée, je n'avais aucune espèce de formation en fait, surtout pas de coupe. Je faisais de la couture à partir de patrons dans ma famille, avec ma mère et une machine à coudre, mais je n'avais aucune technique. Je me suis lancée comme j'ai pu, j'ai fait des maquettes et ça a été ma première création de costumes. Et à partir de là, je me suis mise à faire systématiquement les vêtements et les costumes de A jusqu'à Z des spectacles qu'il montait. En fait pendant une dizaine d'années, on avait une compagnie qui s'appelait Opéra Tréteaux et puis il avait créé une grosse manifestation en Touraine aux pieds du Donjon de Loches qui s'appelait Théâtre Musical en Touraine qui était en articulation avec le Conservatoire de Paris donc il y avait en général une double distribution des jeunes chanteurs des classes de chant du conservatoire, plus quelques professionnels aguerris pour les tirer vers le haut, et il y avait l'Orchestre Régional des Jeunes de la Région de Centre et les Chœurs régionaux, enfin c'était une grosse opération à la fois pédagogique, de formation, mais en dimensions réelles avec un vrai spectacle devant un vrai public. Il y a beaucoup de jeunes du conservatoire qui ont beaucoup appris avec ça, parce qu'il les faisait beaucoup travaillé au niveau de la direction d'acteurs alors que ça pêchait souvent beaucoup. Donc pendant des années, j'ai fait les costumes et tout à la fois, l'administration, l'organisation, les faire bouffer, dormir et quelques fois jusqu'à deux cents personnes. Pour faire les costumes, je réunissais un petit groupe de dames lochoises sachant vaguement coudre et je leur distribuais de l'ouvrage et je coupais à tour de bras sans avoir jamais appris, mais il y a des moments où on fait les choses comme ça, parce qu'on n'a pas le choix. Tout ça a duré des années et j'ai fini par faire énormément de costumes. Quelques fois, je ne faisais même pas de maquettes, parce qu'on avait une telle habitude de travailler ensemble que ça allait plus vite de les faire directement en trois dimensions. D'ailleurs ça a été un problème pour moi quand je me suis retrouvée dans un contexte de théâtre ou d'opéra professionnel qui ne soit plus ma famille, ça a été cette obligation de passer par la maquette. Dans les opéras, en général, il y a la remise des maquettes et on a rendez-vous avec l'atelier, on discute de la

manière dont on va réaliser les costumes, mais à partir de documents. Je ne peux pas me permettre de seulement en discuter. Pour cela, il faut une grande liberté, il faut être très en confiance pour faire ça, c'est ce qu'il m'arrivait quand j'étais à travailler dans ma famille artistique, avec ce côté très autarcique. Quand on a fini par se séparer et que je suis revenue sur Paris, le Théâtre Musical en Touraine s'était étendu en Bretagne, on reprenait les mêmes spectacles dans la cour du Château de Suscinio, un endroit magnifique, ce château des Ducs de Bretagne, en granit et face à la mer, avec une cour intérieure... Quand je suis revenue sur Paris, je me suis vraiment demandé comment j'allais faire la pirouette, parce que tout ça s'était bâti très vite. Je me suis même demandé si je n'allais pas chercher à faire des relations publiques d'un orchestre, ou l'administration d'un orchestre, parce que je me disais : « mais, qui voudra de moi pour les costumes ? Je me suis coupée de Paris il y a très longtemps ». Et puis il s'est trouvé, justement, Mireille [Larroche]. Éric, mon compagnon, devait monter, toujours avec le Conservatoire, un petit ouvrage du XVIIIe, très charmant, mais mineur et bon, il en avait marre. Il en avait monté des tripatouillées. Et puis, il s'est dit : « ça serait bien que je fasse des échanges avec la Péniche Opéra », parce qu'à l'époque on s'était installés en dehors de la manifestation à Suscinio, dans un petit théâtre qu'on avait aménagé à La Roche-Bernard à l'entrée du Morbihan. Un théâtre merveilleux tout en pierre et bois, un truc complètement magique quand on entrait là-dedans, mais qui était une salle de cent personnes grand maximum, un petit plateau et il y avait même une petite fosse d'orchestre, c'était extraordinaire. On habitait au-dessus, on descendait directement sur la scène depuis une échelle de meunier qui donnait sur notre chambre, au-dessus. C'était vraiment les saltimbanques dans toute leur splendeur. Et donc il s'est dit que ce serait bien de faire des échanges avec la Péniche Opéra qui est aussi une petite structure de petites dimensions. Et il n'avait pas envie de monter *Les Troqueurs* d'Antoine Dauvergne. Il a téléphoné à Mireille Larroche en lui proposant de le faire. Elle a dit oui, tout de suite, parce qu'elle dit toujours oui. Et donc elle a répété au Conservatoire et comme d'hab, c'est moi qui me suis occupée de faire les costumes. Il ne s'agissait pas de faire une vraie création, c'était un petit exercice d'élèves, il n'y avait pas de moyens pour fabriquer complètement [les costumes], mais on s'est servi de trucs. Il s'agissait de trouver une option qui donne un petit style à tout ça. Donc je m'en suis occupée. Ce qui m'a amenée à travailler avec elle pour la première fois. Elle est venue à La Roche-Bernard pour les dernières répétitions, et on a beaucoup bavardé. C'est quelqu'un de très chaleureux, on s'est très bien entendu. Et elle m'a dit : « il faut vraiment qu'on

travaille ensemble ». Puis elle est venue voir un ballet dont j'avais fait les costumes pour *Suscinio* qui a ensuite été repris au Théâtre de la Ville. Et ça lui a plu. On a déjeuné ensemble à Paris et elle m'a demandé si je pouvais me brancher sur *Salon Berlioz* [1999].

Vous avez fait en tout seize spectacles avec elle, si j'ai bien compté.

Seize spectacles à la Péniche [Opéra] ! On en a fait d'autres ailleurs : à l'Opéra de Liège, à l'Opéra Royal de Wallonie, à Avignon, à Metz. Je crois qu'on a largement dépassé les vingt. Donc ça a commencé avec le *Salon Berlioz*. Très joli souvenir d'ailleurs. Beaucoup de choses épatantes. Alors je me disais : « qu'est-ce que je vais lui proposer pour la première fois ? ». En fin de compte, je crois que j'avais trouvé le bon créneau pour lui plaire, enfin, c'était pas tant pour lui plaire mais pour chercher une idée qui soit productive. Donc je lui avais proposé de bâtir le costume romantique, petit à petit, au fur et à mesure que se déroulait le spectacle c'est-à-dire qu'ils [les interprètes] commençaient tous avec un pantalon très taille haute comme on faisait à l'époque, étendu sur les pieds avec une chemise. Et puis, petit à petit, ils enfilaient le gilet ; et puis, petit à petit, ils mettaient la lavallière et ils finissaient avec la redingote. Et sincèrement, il y a des choses que je trouve plus ou moins réussies, mais ça c'était réussi. *Salon Berlioz*, c'était vraiment bien. Les musiciennes étaient en costumes de Grâces, en époque empire avec des robes très fluides, un peu comme dans les gravures anglaises, avec de la mousseline. Et ça fonctionnait très très bien. J'ai énormément aimé ce spectacle. Ça se passait dans le foyer de l'Opéra-Comique, c'était chanté par Lionel Peintre – j'aimais beaucoup ce qu'il faisait –, Christophe Crapez – qui n'a pas une voix très belle mais qui par ailleurs interprète –, Françoise Masset – ça lui allait très bien le costume, parce que pour finir on avait fait une espèce de George Sand en costume d'homme avec une petite perruque courte. J'avais essayé de les coiffer en coup-de-vent, comme à l'époque romantique. Et Yves Coudray. Ça a été notre première collaboration.

Est-ce qu'un spectacle à la Péniche Opéra vous a particulièrement marqué, que ce soit dans le travail accompli ou bien dans la vision d'ensemble ?

Il y en a qui se sont plus ou moins bien passés. Il y a eu *Zémire et Azor* [2001] qui était une vraie réussite au niveau esthétique, c'était très gracieux. Ça ne s'est pas trop fait dans la douleur.

Des spectacles se sont mal passés ?

Ça ne s'est jamais mal passé dans la mesure où on est toujours arrivé à terme, mais ce n'est pas toujours très facile de travailler avec Mireille [Larroche].

Justement, j'essaye de comprendre pourquoi, parfois, ce n'est pas si facile de travailler avec elle.

Je ne sais pas ce que je peux vous dire. Mireille [Larroche] a une personnalité complexe, contradictoire. Elle est très chaleureuse, très vivante, très enthousiaste, c'est une très bonne directrice d'acteurs, elle fait un très bon travail avec ses interprètes. Elle a des tas de qualités. Elle a quelques fois des défauts au niveau conception, parfois elle va dans tous les sens sans vraiment savoir quel est son propos. Quelquefois, je trouve qu'il n'y a pas de ligne affirmée. Ça arrive qu'il y ait certaines incohérences, faire des choses sans savoir pourquoi on les fait. Je vous donne un exemple dans un spectacle que j'ai beaucoup aimé, *Les Brèves de Comptoir* [*Les Cantates de bistrot*, 2005]. Ça c'était un spectacle qui m'a beaucoup touché et que j'ai eu plaisir à faire. On ne s'est pas vraiment engueulé sur ce spectacle-là. Mais je n'ai pas compris par exemple pourquoi dans la conception du décor – donc ça ne me concerne pas –, pourquoi le comptoir à l'entracte, devenait tout à coup un comptoir transparent en plexiglass. Et à la fin, ils [les interprètes] étaient sensé avoir des masques. Le coup du comptoir qui devient transparent, ça peut être très beau mais quel est le sens, qu'est-ce que ça signifie et il faut que ce soit détectable. Je n'ai vu aucune évolution dans le spectacle dans l'avant et l'après. Il n'y avait pas de raison à ça, et c'est le genre de choses qui me dérange. Les masques à la fin, elle a fini par y renoncer d'ailleurs. C'est pareil, ce n'était pas nourri par des réflexions. Il devait aussi y avoir des mannequins de magasins au milieu, mais ce sont des idées sans en être et en fin de compte, c'était très maladroit. Elle a fini par me demander : « tu crois que je les garde ? » et j'ai répondu : « ben non, tu les sucres ». Elle a tout de même fait de très belles choses, de très chouettes spectacles. Alors, *Les Brèves de Comptoir*, c'est un spectacle que j'ai vraiment aimé. Un autre spectacle que j'ai beaucoup aimé aussi, c'est un spectacle qui a été repris à la Péniche [Opéra] parce que ça a claqué avec [le Théâtre] Sylvia Montfort, c'était *Le Long dîner de Noël* [2008]. Là j'ai aimé la réalisation, j'ai aimé l'ensemble. Je m'inscris dans l'ensemble. Et pour finir, ça s'est donné à la Péniche [Opéra]. Qu'est-ce que j'ai aimé encore... ?

Je peux peut-être vous guider. Je travaille sur l'esthétique scénique des spectacles de la Péniche Opéra et j'ai constitué un corpus de treize spectacles parmi lesquels quatre sur lesquels vous avez travaillé : *Ubu, opéra, Tchériomouchki, Outsider et Wozzeck.*

Ubu, opéra [2002] ça a été épique. Épique. Parce que Mireille [Larroche] était je pense très tendue parce que c'était une création qui a été hyper médiatisée. Il y avait Jean-Philippe Courtis et Françoise Pollet, qui étaient quand même des pointures. Et *Ubu [opéra]* en soi, c'est quand même quelque chose !

C'était bien la première réécriture du mythe *Ubu* en opéra ?

Oui, tout à fait. C'était vraiment la toute première création. Donc elle [Mireille Larroche] était extrêmement tendue et quand elle est tendue, elle est totalement odieuse. Donc elle a fait souffrir son assistant Alain Patiès et moi-même. Un élément épique avec ce spectacle, c'est qu'elle voulait qu'il y ait de la glaise dans le décor. Le décor a été fait par Guy-Claude François, que j'aimais beaucoup, un type très attachant. Et donc la deuxième partie quand Ubu part en guerre, ça se passait dans la glaise. Mireille [Larroche] m'avait dit : « je te préviens, Danièle, tu fais attention, il va y avoir de la glaise. Donc prévois ! ». Qu'est-ce qu'il fallait que je prévois ? Alors je téléphone à Fernand [Ruiz], le chef d'atelier de l'Opéra Royal de Wallonie, qui avait fait un spectacle dans de la glaise. Il m'a répondu « ne m'en parle pas, quelle horreur ce truc. De toute façon, il faut que tu aies deux, si ce n'est trois jeux de costumes parce qu'il faut attendre que ça sèche pour gratter et nettoyer ». C'était une rigolade parce que nous à l'Opéra-Comique, pour faire les costumes de toute la distribution, il y avait moi, plus une couturière payée pour intervenir de façon minime et une assistante. J'étais sensé tout faire. Faire des courses, je faisais beaucoup de courses parce que c'étaient des costumes qui demandaient pas mal de recherches, et Mireille [Larroche] me reprochait de façon sanglante de ne pas assister aux répétitions. Je ne pouvais pas, comment veux-tu que je fasse ? Et quand on me dit qu'il faut trois jeux de costumes, je ne pouvais pas, c'était hors de question. Et l'organisation de l'Opéra-Comique faisait la tronche parce que ça ne leur plaisait pas du tout d'avoir de la glaise partout. Quand on disait à Mireille [Larroche] que ça n'allait pas être évident : « mais c'est hors de question, de toute façon Guy-Claude [François] y tient absolument, c'est son décor ! ». On devait donc faire une réunion autour de la glaise avec des essais. Alors ils sont allés acheter de la glaise je ne

sais pas où, et cette glaise était sur le pont de la Péniche Opéra. Au cours d'une répétition aux Ateliers Berthier, on me convoque pour la « réunion glaise ». Et cinq minutes avant de partir de chez moi, je reçois un coup de fil de la Péniche [Opéra] : « Danièle, la réunion est annulée, on a perdu la glaise ». D'autant plus que le temps passait. La glaise avait disparu : c'était Daniel [Michel] qui en avait marre de voir ce tas de glaise sur la Péniche [Opéra] et qui l'avait filé à une amie sculptrice. Alors, on programme une nouvelle « réunion glaise » après s'être re-procuré de la glaise, c'était un peu avant de rejoindre l'Opéra-Comique. Et j'arrive, je vois Alain [Patiès], Guy-Claude [François] et le directeur technique. Il n'y avait pas Mireille [Larroche]. « Mireille [Larroche] n'est pas là ? – Non, non, elle n'a pas pu venir » répond Alain [Patiès]. Elle avait pris la tangente évidemment. Alors j'attaque : « bon alors, on est là pour parler de la glaise sur le plateau. Cette histoire me paraît complètement disproportionnée par rapport à nos moyens. Parce que nous sommes des araignées au bout d'un fil, on est dans le vide, on a personne pour répondre, donc pour ma part, je trouve ça très inquiétant, je ne sais pas du tout comment on va pouvoir gérer ça ». Le directeur technique prend la parole pour dire : « j'abonde dans le sens de Danièle, j'ai la même impression ». Et j'enchaîne : « mais Guy-Claude [François], il paraît que tu y tiens énormément, donc il faut en discuter ». Et Guy-Claude [François] : « ah non mais moi je m'en fiche, si ça pose problème, on le met pas ». Je lui dis : « Ah bon, tu n'y tiens pas plus que ça ? » Il répond : « Mais non ». Et là-dessus, je vois Alain [Patiès] qui fait une tronche : « Et ben merci les copains, c'est moi qui vais devoir lui annoncer ça ». Après ça, elle ne m'a pas parlé pendant trois jours, elle faisait la tronche. Et pour continuer avec l'Opéra-Comique et cet *Ubu* [opéra], on est arrivé à l'Opéra-Comique, mais vous ne pouvez pas vous imaginer. C'était à pleurer. Vraiment, j'ai eu un moment de stress. Tout ce que j'avais apporté, parce qu'elle [Mireille Larroche] en avait besoin pour répéter, des tas d'éléments, des morceaux de costumes qui étaient à Berthier. J'en veux à personne car comme il n'y avait personne pour s'occuper de rien, mais les costumes avaient été entassés dans des sacs poubelles qui étaient posés dans le foyer de l'Opéra-Comique. Ça dégueulait dans la poussière et c'était une vision, on aurait cru une décharge. Quand j'ai vu ça... Et l'Opéra-Comique, c'est un endroit diabolique : il y a les deux cages d'escalier sur cinq étages et les loges, la couture se trouvent dans un dédale, à chaque fois on se paume pour se retrouver. Les habilleuses, on pense qu'elles sont à jardin au troisième étage, en fait elles sont à cour au second, donc on dévale les escaliers pour les rejoindre, pendant qu'elles sont remontées, bref, c'était un cauchemar.

Pareil pour le spectacle : il y avait les deux trios, les trois blancs et les trois noirs. Mireille [Larroche] me dit que les trois blancs sont dans telle scène alors qu'ils ne devaient pas y être, alors bon je lui demande comment les habiller et Mireille [Larroche] me répond que c'est à moi de lui dire. Mais ils sont là pour quoi, ils sont sensé faire quoi ? Elle me dit : « j'attends de toi la réponse » ou quelque chose de ce genre. De même que les deux personnages, les acrobates – ça c'était sa manie de mettre des acrobates dans tous ses spectacles pendant une période, c'était insupportable, exaspérant. D'abord, elle me dit que ces deux personnages sont un peu comme les chiens aux pieds de leurs maîtresses dans les tapisseries du Moyen-Âge et le lendemain, c'est la Mort qui passe.

Elle était surtout dans la recherche constante, n'est-ce pas ?

Je n'ai jamais connu quelqu'un comme elle, pour qui j'ai dû faire autant de maquettes parce que je lui faisais des propositions, elle me répondait que c'était bien mais qu'il faudrait aller plus dans tel sens, donc je refaisais des maquettes, de nouvelles propositions et elle finissait par me dire de reprendre ce que j'avais fait au début. En fin de compte, elle choisissait les premières.

Comment travaillez-vous à la Péniche Opéra ?

Je lisais le texte, j'écoutais la musique et j'attendais évidemment avant de me mettre à travailler de savoir ce qu'elle avait dans la tête. Même si quelques fois, ce qu'elle a dans la tête peut-être un peu flou, elle a toujours une vision. Au début, j'avais fait l'erreur pour *Le Fil d'Orphée* [2000] de lire le texte avec les didascalies en pensant que c'était des indications qu'elle me donnait. Et j'ai pris ça au pied de la lettre. Du coup, je lui ai proposé des maquettes qui étaient beaucoup trop encombrantes. Parce que la pièce commence par [Claudio] Monteverdi et finit par des choses plus contemporaines, il y a une évolution dans le temps, donc il aurait fallu que je conçoive quelque chose de plus léger avec des indications alors que je suis partie sur des trucs beaucoup trop aboutis, beaucoup trop lourds qui m'ont chargé en travail. Là, je ne suis pas contente du résultat, ce n'était pas intelligent. Il aurait fallu une pensée plus inventive et plus légère.

Est-ce que vous avez une marque de fabrique ? Des éléments qui se retrouvent dans chacun de vos spectacles ?

Je n'ai pas le sentiment qu'il y a une marque de fabrique parce que je suis très adaptable. Je suis très au service du spectacle, je n'ai pas un ego surdimensionné. Il y a des gens qui ne supportent pas, mais moi ça m'est pénible de rentrer dans une incohérence, mais dans ces cas-là, je me rends compte très vite que ce n'est pas si grave et que ça n'empêche pas la Terre de tourner.

Comment faire le lien entre vos différents spectacles à la Péniche Opéra ?

Ma marque de fabrique, c'est que je déteste les costumes qui font « opéra ». Mon credo, c'était celui de Guy-Claude [François]. On s'est retrouvé, un verre de champagne à la main, qui est quand même le meilleur moment d'une production après la première, et je lui ai demandé ce qu'il pensait de mon travail et il m'a dit : « ils sont justes ». Simple mais bien. C'est ça que je veux pour les costumes, qu'ils soient justes. Je m'en fous qu'ils soient beaux. Et je n'aime pas la surcharge.

Même pour *Ubu*, opéra où les costumes sont plus imposants ?

Après, ça dépend du spectacle. Pour ce spectacle, je m'étais inspiré des manteaux des nobles Polonais avec leurs couches teintes et leurs fourrures. Ce sont quand même des personnages emblématiques et je ne suis pas forcément pour le minimalisme non plus. Mais je sais que je n'aime pas quand c'est trop.

Si je résume, vous êtes plutôt pour la simplicité du costume, la justesse en fonction du propos...

Et pas de surenchère. Pas d'ostentatoire non plus.

Est-ce que vous travaillez vos costumes en fonction des interprètes ?

Alors ça c'est clair. Je pourrais dire que c'est un peu ma marque de fabrique mais je pense que c'est aussi celle de tous les costumiers, à savoir que les gens soient bien dans leurs costumes. Ça, jamais j'irai essayer de convaincre quelqu'un de mettre un costume dans lequel il ne se sent pas bien, même si pour moi c'est mieux, j'essaye quand même d'en parler avec eux.

Il y a donc bien un dialogue avec les interprètes ?

C'est-à-dire que c'est eux qui sont sur scène, ils chantent en plus et c'est dur. Je suis heureuse quand les gens sont heureux dans leurs costumes. Je les écoute toujours. *Tchériomouchki* [un coin de paradis à Moscou, 2006], c'était super. Ce spectacle, c'était un vrai bonheur, ça s'est super bien passé. J'ai beaucoup travaillé avec de la récup', ce qui est quand même reposant avec Mireille [Larroche] quand on travaille avec de la récup', c'est moins épuisant que de fabriquer tous les costumes. Parce qu'avec Mireille [Larroche], le grave problème, c'est que quand il faut fabriquer les costumes, elle n'a pas d'atelier.

Dans ces cas-là, comment ça se passe, de fabriquer des costumes sans atelier ?

Je suis obligée de réunir un atelier, mais un atelier est un bien grand mot parce que vu qu'il n'y a que trois franc six sous, donc je m'y mettais moi-même. À tel point que je lui ai dit : « Mireille [Larroche], tu ne paies pas les gens très bien, tu me paies comme costumière et là-dessus, de nombreux costumiers ne font rien. Moi, je m'attèle à la tâche, et je passe un mois à coudre ces costumes, je considère que je dois avoir un salaire conséquent ». Et elle trouve cela en effet tout à fait normal.

Si, comme vous le dites, il n'y avait pas assez d'argent pour payer les membres de l'équipe artistique ou les interprètes, pourquoi sont-ils restés et pourquoi la compagnie a-t-elle fonctionné aussi longtemps ?

Il y avait véritablement un esprit à la Péniche [Opéra]. C'est pour ça que moi, je suis restée sur toutes ces années, alors que parfois je me disais que vraiment ce n'était pas possible, c'était plus que pénible. J'en avais la boule au ventre en permanence, c'était très dur parfois. Mais avec tout ça, il y avait une atmosphère créative, de recherches avec un groupe de gens étincelants, ces interprètes. Ils étaient très forts, ils sont devenus très forts dans cette gamme de théâtre musical. Comme Edwige Bourdy – magnifique –, [Yves] Coudray – très fort –, [Christophe] Crapez – à mourir de rire, ou bien bouleversant –, même Vincent De Roosters, un type touchant ou encore Lionel Peintre qui se caricaturait un peu lui-même à force mais qui était vraiment très bon. Un spectacle que j'ai beaucoup aimé aussi, c'était *La Poule noire & Rayons des soieries* [2006], c'était très chouette, très réussi. On l'a repris à Avignon d'ailleurs....

J'ai l'impression que Mireille Larroche est toujours dans une recherche : si elle vous commande des costumes en début de production, à la fin ça n'a plus rien à voir, justement parce qu'elle s'est nourrie de recherches et de réflexions...

Rien à voir. Encore une fois, si j'ai une marque de fabrique, bien qu'on puisse jouer des anachronismes complets, en général j'aime avoir une cohérence interne quand je fais quelque chose.

On ne s'ennuie pas à la Péniche Opéra !

Non, on ne s'ennuie pas, ça c'est sûr ! *Tchériomouchki* [un coin de paradis à Moscou] donc ça a été absolument charmant. Et *Wozzeck* [2012], ça a été très difficile. Elle [Mireille Larroche] est partie un peu dans tous les sens, c'est pareil, si je devais vous montrer le nombre de maquettes que j'ai dû lui faire...

ADDITIFS PAR MESSAGES ÉLECTRONIQUES

21 février au 1^{er} mars 2018

Chaque spectacle semble avoir son esthétique propre (*Ubu, opéra ; Tchériomouchki ; Outsider ; Wozzeck...*) : qu'en pensez-vous ? (œuvres anciennes ou contemporaines, adaptations ou reprises, distributions à taille variable, tons, couleurs, collaborateurs, producteurs différents...)

Quand Mireille [Larroche] a monté des œuvres anciennes, comme *Lucia de Lamermoor*, *Madame Butterfly* ou même *Ariane à Naxos*, elle comptait sur les costumes pour donner de la chair et de la profondeur historique au spectacle, avec un décor épuré et pour *Lucia [de Lamermoor]* abstrait. Dans les œuvres sur lesquelles vous travaillez, ce n'est plus forcément le fil conducteur. Ce sont toutes des œuvres plus ou moins contemporaines, même si *Wozzeck* s'inscrit déjà dans l'histoire, et *Ubu [opéra]* aussi par son livret. C'est vrai que la démarche est très différente à chaque fois. *Ubu [opéra]*, c'est un décor abstrait comme *Lucia [de Lamermoor]*, de Guy-Claude François que j'aimais beaucoup. Automatiquement les costumes se chargent d'une fantaisie, d'une

cocasserie qui font contrepoint. *Tcheriomouchki* [un coin de paradis à Moscou] c'est beaucoup plus réaliste (Mireille [Larroche] m'avait donné comme référence le film fait à l'époque de la création de l'œuvre en URSS). La démarche n'est donc pas du tout la même, et d'ailleurs, il n'y a pas de création couture, c'est fait complètement à partir de fripe retravaillée. Cette option est d'ailleurs aussi guidée par l'état de l'atelier couture à Toulon à l'époque, incapable d'assumer une grosse création. *Outsider* [2007] c'est une création *ex nihilo*, qui n'est pas censée assumer autre chose qu'un choix juste pour habiller chaque personnage dans son contexte et son histoire personnelle. Et *Wozzeck*, et bien il y a un choix de l'inscrire dans notre univers actuel, ce qui a guidé l'idée de faire de lui un éboueur, et non plus un soldat, de faire du tambour major un motard, enfin de trouver des équivalences.

Quels sont les éléments qui, selon vous, déterminent l'esthétique du spectacle ?

Alors pour se résumer, quels sont les éléments qui déterminent l'esthétique d'un spectacle... Aucun de façon nette. Le producteur... pas vraiment, l'ampleur de la distribution non plus, les collaborateurs... Je ne trouve pas vraiment, si ce n'est cet espace laissé aux costumes par les décors de Guy-Claude [François]. Sinon, il me semble que chaque œuvre est porteuse d'une couleur, d'un parfum qui imposent une option. Les œuvres étant totalement différentes, il n'y a pas de liens apparents entre ces options, ce sont des voyages dans des planètes distinctes. En ce qui me concerne, j'écoutais ce que disait Mireille [Larroche] qui plantait une atmosphère, et j'écoutais l'œuvre et ce qu'elle me disait à moi. Et de ce cocktail sortaient mes propositions, plus ou moins retravaillées selon les spectacles, quelquefois pas du tout, quelquefois beaucoup (pas du tout pour *Ubu* [opéra], beaucoup pour *Wozzeck*).

En tant que costumière de la Péniche Opéra et particulièrement à partir des spectacles auxquels vous avez participé, pensez-vous que les costumes sont fondamentaux, indissociables des décors, de moindre importance pour la compagnie de Mireille Larroche ?

Je crois que pour la Péniche Opéra, les costumes étaient fondamentaux, de grande importance, et si possible indissociables des décors (dans l'idéal, de mon point de vue). Il serait presque plus facile de se passer des décors que des costumes, me semble-t-il (je ne dis pas ça du tout pas vanité de costumière !), mais en même temps je dis une

énormité, car Mireille [Larroche] est bien une fille d'architecte, et pour elle, l'espace, et donc le décor, lui parle immédiatement, beaucoup plus que l'univers du costume qui lui est moins naturel. Mais je sais qu'elle comptait beaucoup sur les costumes pour véhiculer l'incarnation du spectacle, je n'ai jamais eu le sentiment que c'était secondaire pour elle, bien au contraire.

Pourquoi avez-vous arrêté de travailler avec la Péniche Opéra en 2013 ?

Ai-je vraiment arrêté de travailler pour la Péniche [Opéra] en 2013 ? Quel était donc le dernier spectacle de la Péniche [Opéra] ? Est-ce que *La Veuve et le Grillon* [2010] n'est pas postérieur à 2013 ? En tout cas, *Wozzeck* est postérieur. Il me semble que ma collaboration avec Mireille [Larroche] s'est arrêtée il y a environ trois ans... Mais peut-être je me trompe. Aurait-elle fait beaucoup de spectacles à la Péniche [Opéra] sans moi après 2013 ? C'est possible... Je ne sais plus ! De toute façon, *Wozzeck* était vraiment le bout du bout de notre collaboration. Notre relation était usée, c'était trop dur et je ne pouvais plus trop le supporter physiquement ! Ce doit être vrai pour elle aussi !

Avez-vous continué à suivre les créations de la Péniche Opéra après votre départ ?

Je n'ai pas continué à suivre les créations après mon départ, et je n'ai même pas idée de quelles créations vous parlez ? Cela fait un moment qu'elle a arrêté d'en faire à la Péniche [Opéra]... En 2015 peut-être ? En ce qui me concerne, il me fallait prendre du champ, j'avais besoin d'air, j'étais émotionnellement fatiguée, je n'avais plus envie de me retrouver là. Nous n'avons jamais formulé le fait que je « partais », et pour tout vous dire, j'avais un peu l'impression que la Péniche [Opéra] avait plus ou moins arrêté ses productions quand j'ai cessé d'y travailler, c'est dire si, pour finir, je dois avoir un ego beaucoup plus gros que ce que je crois !

« C'est Péniche », qu'est-ce que ça veut dire selon vous ?

« C'est Péniche », pour moi ça veut dire des spectacles où règne un esprit de troupe, avec des chanteurs/acteurs très habitués à être dirigés par elle [Mireille Larroche] avec une direction d'acteurs très approfondie, se connaissant bien entre eux et habitués à fonctionner ensemble, avec une efficacité, un sens du rythme, des ruptures, une habitude d'être au plus près des spectateurs, une vraie « force de frappe ».

Pensez-vous qu'il existe une esthétique Péniche Opéra ? Je cherche à donner un nom à cette esthétique – encore à préciser – et j'ai décidé de l'appeler « esthétique de la survivance » qui comprend à la fois l'état et l'action de survie. Qu'en pensez-vous ?

Esthétique de la survivance, cela reflète assez la façon de travailler de Mireille [Larroche], à corps perdu dans l'élaboration du spectacle comme si la Péniche [Opéra] risquait de sombrer si la tension n'était pas à son maximum, dans une urgence absolue, comme si on devait sauver sa peau, celle du spectacle, celle de l'institution (si on peut appeler la Péniche [Opéra] une institution !). Donc, ma fois, je n'y aurais pas pensé, mais c'est une bonne idée, cet état et cette action de survie !

5. Entretien avec Mireille Larroche – 07 mars 2018

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Durée : 2h02min48sec.

À l'intérieur de la Péniche Adélaïde, Quai de la Loire, Paris XIX^e arrondissement.

Je cherche à comprendre ce qui constitue l'esthétique scénique des spectacles de la Péniche Opéra en recherchant le fil rouge qui relie les spectacles entre eux. Au fur et à mesure de mes recherches, j'ai beaucoup entendu l'expression « c'est Péniche ». Qu'est-ce que cela veut dire selon vous ?

Dans un des tous premiers articles parus, après la création de la Péniche Opéra, Maurice Fleuret écrit : « la Péniche Opéra, ce n'est pas un répertoire, c'est un état d'esprit. »

Le choix de notre l'outil de travail – une péniche et le fait d'en être propriétaire, c'est-à-dire libre dans la pratique –, définissent « l'esprit péniche » : une certaine façon de « fabriquer » du théâtre. Nous partons de la réalité, nous sommes directement au cœur de la cité, en contact avec le public, dans un lieu atypique pour créer nos spectacles. Il y a une sorte d'alchimie, de dialectique qui s'exerce entre nos désirs et le réel qui nous entoure. Que ce soit à bord d'une péniche, dans un quartier, à Paris ou en province, dans une cité ou à l'Opéra-Comique, en festival, en France ou à l'étranger, le projet sera à chaque fois différent, inscrit dans une démarche citoyenne. C'est ce qui constitue notre identité.

Et au cœur des spectacles ? Existe-t-il un travail propre à la Péniche Opéra ?

L'esthétique est une chose, l'état d'esprit en est une autre. L'esthétique, même si en l'occurrence elle est étroitement mêlée à « l'état d'esprit péniche », concerne plutôt mon travail personnel. Disons que la direction d'acteur est au cœur de ma démarche esthétique. Mais il ne faut pas confondre cette caractéristique qui m'appartient et qui a

sans doute eu une influence sur les gens qui sont passés par la Péniche [Opéra] comme Yves Coudray ou Vincent Vittoz, avec ce qui constitue véritablement le cachet « péniche ».

C'est le travail en équipe qui, au fil des années, a créé cet « esprit » particulier. Pas un travail collectif dans le sens où tout le monde fait tout. Mais un travail qui exige que chacun, au sein du collectif, réalise sa part de création artistique : certains sont des dramaturges, d'autres des musicologues, d'autres encore seront metteurs en scène, ou interprètes. Il peut arriver que certains aient deux domaines de compétence, interprète et responsable musical, interprète et dramaturge ! Par ailleurs, il n'y a pas une conception verticale de la distribution. C'est un aspect très important de la mise en scène. Il y a une redistribution des rôles et de leur importance. Des petits rôles prennent une grande importance. Je pense notamment à *V'lan dans l'œil* [1998] à l'Opéra-Comique où finalement ce sont tous les seconds rôles – qui étaient là tout le temps et partout – qui prenaient en charge la dramaturgie, et sont devenus plus visibles que ceux qui interprétaient le premier ou le deuxième rôle. Je pense aussi à [*Les Aventures du roi Pausole* [2004] et *Tchériomouchki [un coin de paradis à Moscou, 2006]*, où malgré le fait que ces spectacles aient été joués dans des structures très traditionnelles (avec chœur et ballet), la distribution des rôles a fait de chacun un soliste à part entière. Edwige [Bourdy] était visible dans tous les spectacles de la Péniche [Opéra] même quand elle était distribuée dans un quatrième ou cinquième rôle, parce qu'elle « prenait en charge » le spectacle. Mais évidemment, cela n'apparaît pas nécessairement dans le programme ! [*Rires*]

Béatrice Cramoix, Sophie Boulon, Dominique Visse, Edwige Bourdy, Yves Coudray, Christophe Crapez, Lionel Peintre, Christine Gerbaud, Paul-Alexandre Dubois sont véritablement l'esprit « péniche » dans leur façon d'assumer leurs personnalités sur le plateau, à la fois en irradiant ET en portant à un projet qui va bien au-delà de leurs rôles.

Vous évoquiez à l'instant la différence entre un travail collectif et un travail d'équipe...

Un travail d'équipe mais pas collectif, dans le sens où tout le monde ne fait pas tout. Je suis incompétente musicalement, donc ce n'est pas à moi de prendre les décisions musicales. Ce n'est pas la peine que je vienne interférer dans les choix de la personne

compétente. En revanche, il y a du dialogue. L'autorité est véritablement partagée, déléguée à des référents. Ce n'est pas collectif dans le sens où tout le monde donne son avis tout le temps, il existe une autorité. C'est important dans l'opéra.

L'esthétique du spectacle se construit autour de la personnalité artistique de chacun. Dans chaque domaine, il faut qu'il y ait une signature. Lorsque Lionel Peintre ou Jean-Claude Penner font une transcription, ils font une transcription qu'ils signent. Si la création devient un *melting-pot* de l'avis de tout le monde, elle sera fade, sans personnalité. Elle doit être non le mélange mais l'addition des talents de chacun. Cet état d'esprit que l'on trouvait à la Péniche [Opéra], se trouvait chez d'autres équipes. Ce qu'il y a de particulier à la Péniche [Opéra], c'est sa longévité, son efficacité dans le temps.

Si on veut parler d'esthétique au sens strict du terme, il faut parler des scénographes. Christian Narcy, Jean-Pierre Larroche, Claude Lamaire, Nicolas De Lajarte, Guy-Claude François, Michel Ronvaux, avec lesquels nous avons eu de longs partenariats. À la Péniche [Opéra], la scénographie est au cœur du processus esthétique. Je dis bien scénographie, pas décor. Il y a une approche dialectique entre le visuel et l'auditif. La recherche d'un espace de jeu qui ne soit pas statique, d'un espace de jeu qui mette en branle une dramaturgie et une musique. Une scénographie qui surprenne, qui dialogue avec une dramaturgie musicale. Une scénographie qui permette de questionner la partition. Cela fait trois choses qui déterminent assez fortement mon esthétique : l'importance du jeu d'acteur, le travail d'équipe, la scénographie. J'aimerais ajouter ceci : pour les créations contemporaines, j'essaie de trouver un « *style contemporain* », et pour le répertoire, « *le style de l'époque* ». Ce qui m'intéresse, c'est ce que représente aujourd'hui pour nous « *ce style* », qui, tantôt remonte du passé et vient nous hanter, tantôt reste à inventer pour le futur.

Il n'est pas étonnant que visuellement les spectacles soient très différents. Il n'y a pas de volonté d'avoir une esthétique personnelle repérable. Et pourtant là réside vraiment « mon esthétique » [Rires].

Est-ce qu'on peut parler d'esthétique de la survivance pour la Péniche Opéra ?

On ne peut pas parler de « survivance » pour la Péniche [Opéra], c'est un concept qui chapeaute trop pour une aventure qui a duré quarante ans. On a eu des périodes de résistance, mais ce n'était pas une « esthétique ».

Nous étions plutôt dans une démarche de création, de défrichage. Tout était à faire et particulièrement en 1982 quand nous avons basculé dans le théâtre musical. Un chantier s'est ouvert devant nous. S'il y avait une terminologie à trouver, ça ressemblerait plutôt à « *une esthétique du défrichage* » [Rires]. Et ce, jusqu'au bout de l'aventure, parce que nous sommes toujours allés chercher des partitions peu connues, inachevées, insolites, inattendues. C'était ça notre spécificité par rapport aux autres compagnies lyriques

L'esprit de résistance – plus que de survivance – existait dans des moments de crise, notamment lorsque nous avons lancé l'édition des « *Douze spectacles pour un coup de pouce* », une période où la compagnie a failli disparaître. Les productions se sont repliées dans le bateau parce que nous n'avions plus les moyens de jouer ailleurs, mais ça a été très éphémère.

La Péniche Opéra, c'est l'esprit d'expérimentation, trouver de nouvelles façons de travailler, de nouveaux chanteurs, de nouveaux lieux, repousser toutes les limites, les habitudes, les répertoires traditionnels.

Est-ce que ça ne fait pas partie du courant de l'époque de la création de la compagnie ?

Bien sûr, c'est le même esprit pour toutes ces troupes qui ont surgies à ce moment-là. Après la décentralisation qui avait fait une grande partie du travail, ces compagnies ont décidé de s'installer dans des lieux insolites pour créer un matériau nouveau.

C'était l'état d'esprit de l'époque, nous avions à lutter, mais pas à survivre. En tout cas, nous ne créions pas des spectacles pour survivre ! Nous étions dans une situation de combat « politique », au sens large du terme.

L'expression « produire pour survivre » n'existe pas pour la Péniche Opéra ?

Ça n'a pas été sans mal. Vous mettez le doigt sur la raison pour laquelle j'ai arrêté. Les dernières années, c'était presque une vigilance de chaque instant pour ne pas se laisser embarquer dans des projets, dans des propositions qui n'étaient pas « les nôtres ».

Il y a évidemment des créations qui nous ont un petit peu échappé, comme *Rita [ou le mari battu]*, 2010-2011], seul spectacle sans scénographe qui, au départ, était un Coup de cœur et qui, sous la pression économique, a pris une importance qu'il ne méritait pas. Ce spectacle aurait dû rester un Coup de cœur (concept de soirée découverte de partition, mise en espace mais sans décor, ni costume).

De 1982 à 2015, aucun projet de la Péniche Opéra n'a été imposé d'une quelconque manière que ce soit ?

Non, pas un seul. Nous assumons donc toutes les erreurs liées aux spectacles. Même quand un spectacle a pris un peu plus d'importance qu'il n'aurait dû, comme *Le Toréador* [1992] ou *Les Docteurs Miracle* [1995-1996], qui étaient initialement des Coups de cœur. Mais qui ont très bien fonctionné dans des formes plus élaborées. Les Coups de cœur étaient de petites formes proposées dans la Péniche Adélaïde, dans un décor unique. C'étaient des lectures mais les interprètes avaient appris leurs textes par cœur, jouées avec ou sans costumes. Si la soirée était une réussite, nous décidions éventuellement de les mettre en scène et d'en faire des spectacles à part entière. Même en gardant leur aspect léger, il y avait alors un dramaturge, un costumier, un scénographe qui intervenaient. Certains Coups de cœur ne méritaient pas d'être autre chose que des Coups de cœur. Mais nous n'avons jamais monté un spectacle qui nous était imposé.

Nous nous sommes battus pour prouver que nous étions une maison capable de bénéficier de commandes d'État, à la fois sur un grand plateau et à l'intérieur de la Péniche [Opéra]. Notamment avec Alexandros Markéas, sa demande de commande d'État n'étant promise à personne, nous avons pu en bénéficier pour *Outsider* [2007]. C'était très important pour nous, nous passions des contrats de commande avec les compositeurs, dans lesquels nous leur assurions un minimum, sauf s'ils touchaient la commande d'État. Nous avons donc tout intérêt à ce qu'ils touchent cette aide qui

représentait un poste important dans le budget. De plus, s'ils touchaient la commande d'État, nous pouvions espérer une aide à la production.

Qu'est-ce qu'a apporté la labellisation de la Péniche Opéra en 1998 ?

Ce n'était pas un statut, donc je savais que ça ne nous apporterait rien. Un statut, cela permet une assise, un réseau, une structuration par des conventions. En 2000, la compagnie a quitté la Centrale pour descendre au niveau de la DRAC [Direction Régionale des Affaires Culturelles]. Nous avons été labellisés par Anne Chiffert, directrice de la Musique – sous un président de la République de droite – mais qui aimait beaucoup la compagnie. Elle savait que les prochaines élections rebattraient les cartes et remettraient en question son poste. Elle nous a prévenus de cette reclassification en régions et elle nous a labellisés. C'était la seule chose qu'elle pouvait faire en urgence. Juridiquement, ça n'a aucune valeur, ça ne veut rien dire. Depuis 1998, aucune autre compagnie n'a reçu ce label, nous ne sommes que quatre compagnies labellisées. Ça a supprimé notre aide à l'ADAMI qui ne peut apporter une aide à une compagnie nationale [*Rires*] !

Si les projets imposés n'existent pas à la Péniche Opéra...

Il n'y a pas eu de projets imposés, mais des actions culturelles.

Est-ce que la Péniche Opéra a eu une quelconque influence dans la ratification de la charte mise en place par Catherine Trautmann sur les missions de service public pour le spectacle ?

En effet, nous avons eu un dialogue avec elle – la Péniche Opéra et les trois autres compagnies lyriques [l'ARCAL de Christian Gangneron, l'Opéra Éclaté d'Olivier Desbordes et l'Ensemble Justiniana de Charlotte Nessi]. C'est Christian Gangneron avec le concours des trois directeurs de compagnies qui a mis en forme ce document.

Les animations, les résidences, les actions culturelles, tout ce qui concerne la nourriture du territoire, ce sont des termes que nous avons expérimentés et que nous souhaitions voir appliquer. Le problème, c'est qu'au fil des années, ça a été détourné, c'est devenu une obligation dans des formes, des contraintes et des proportions qui n'ont rien à voir avec ce que nous pouvions imaginer à l'origine. Il y a des contreparties énormes à l'obtention d'une subvention. Les résidences sont devenues une obsession. Tout le

monde s'y est mis, les villes, les directeurs, et ce qui était « une résidence » à Aulnay-sous-Bois n'a plus rien à voir avec une résidence aujourd'hui. Apprécier le travail d'un artiste, lui ouvrir sa maison et proposer des collaborations entre plusieurs artistes, c'est un beau projet. Mais se retrouver face à des gens qui n'ont aucune notion de ce qu'est la création et utilisent la compagnie pour proposer uniquement des animations sur son territoire, ça n'a aucun sens.

Il existe encore des endroits où cela fonctionne bien, comme à Vitry-sur-Seine. Ce fut très exigeant, mais encadré par une personne compétente et sincèrement soucieuse de la culture populaire : Gérard Astor, directeur du Théâtre Jean Vilar. Il laissait une totale liberté à l'artiste dans le cadre fixé. Il a fallu le convaincre du projet, qu'il rencontre le compositeur, le dramaturge, qu'il nous amène sur les lieux, que nous lui fassions la démonstration que c'était à Vitry que nous voulions faire le spectacle – pas lui, nous ! – et il nous a bien prévenus que le spectacle serait marqué par les conditions de création très particulières que nous allions vivre au centre social Balzac. Et en effet, le spectacle a été marqué de façon indélébile ! *Chantier Woyzeck* [2014] est né, jusqu'à son titre même, de cette rencontre avec le centre social Balzac. Il nous a fallu organiser la venue d'une équipe d'opéra [*Rires*] dans la cité Balzac, – rock'n roll ! Ensuite nous avons eu carte blanche, avec un grand respect pour les interprètes, de bonnes conditions de création, une cuisinière pour nos repas, le paiement de toutes nos animations.

Mais tout cela, même dans de bonnes conditions, au bout d'un moment, ça épuise !

Est-ce que finalement, ça ne prend pas le pas sur la création ?

Si. Je ne le regrette pas, mais je ne sais pas si j'aurais pu le refaire. Nous n'avons pas signé de convention avec le Théâtre Jean Vilar. Après Fontainebleau qui s'était achevée difficilement sur le plan financier, nous ne voulions pas nous engager pour trois ans. Nous sommes partis sur un projet de deux ans. Et finalement cela a duré plus de trois ans [*Rires*] ! Aujourd'hui, ce genre de résidence se gangrène rapidement car il faut mettre en route la région, le département, il faut rédiger des conventions, négocier pas à pas, s'engager dans le temps, alors qu'on ignore tout du futur ! À Vitry, c'était plus simple : ils voulaient travailler avec des artistes. À nous de leur proposer des projets pour leur territoire ; ce fut une résidence exemplaire. Mais ça prend beaucoup d'énergie.

À Paris, au début, les animations faisaient l'objet d'un projet et d'une subvention spécifique, puis avec le temps, elles ne furent plus payées et sont devenues impératives pour obtenir notre subvention de fonctionnement !

Existe-t-il des influences des organismes distributeurs de subventions sur la création artistique ?

Il n'y a que ça. Une création artistique naît du dialogue avec les représentants des tutelles, des théâtres, la réalité du terrain et les publics, etc... Tous les projets réalisés ont été discutés, choisis, décidés en conseil artistique, mais tous les projets ont évolué dans le dialogue et la rencontre avec nos partenaires. Ils ont pu évoluer de manière importante, comme *Chantier Woyzeck*. L'idée était là, mais nous n'imaginions pas qu'elle se réaliserait comme ça. Nous voulions être au cœur de la cité. Nous voulions éprouver nos désirs et les confronter aux désirs d'une population qui avait été marquée dans sa chaire par un fait divers tragique qui pouvait être mis en résonance avec celui de Woyzeck. Dans ces conditions, répéter au centre social à Vitry, ce n'était pas la même chose que répéter à l'Opéra-Comique.

C'est donc une recherche constante qui évolue au fur et à mesure ? Est-ce que tous les projets de la Péniche Opéra sont finalement des expérimentations, des recherches qui prennent forme au contact des lieux, des résidences ?

Il faut bien faire la différence entre mon travail de metteur en scène et ma casquette de directrice de la Péniche Opéra.

Ce qui m'a toujours mise dans un état d'excitation, c'était les réunions du conseil artistique. Je redoutais de décevoir, de ne pas être à la hauteur. Quand il y avait une réunion du conseil artistique, je n'étais plus directrice de la Péniche Opéra, mais metteuse en scène et rapporteuse administrative de la compagnie ; on s'adressait à moi en tant que metteuse en scène.

Au conseil artistique, la méthode était le dialogue, l'échange. On écoutait le dramaturge. Après venait le temps de la réflexion pour la mise en scène à proprement parlé, ensuite les répétitions et enfin les raccords. Lorsqu'on me demande le spectacle que je préfère, je n'en ai aucun. La Péniche [Opéra] était un laboratoire animé du désir de recherche sur le spectacle vivant, en pleine cité, pas dans une bulle. Un laboratoire qui faisait des

expériences sur le répertoire lyrique mais aussi sur les formes. En tant qu'expériences, elles ont toutes été réussies, il y a rarement eu des expériences ratées.

Il existe une cohérence entre la volonté d'être indépendant physiquement des grandes institutions et le refus de s'attacher à un répertoire précis ?

Je pense qu'il y a un répertoire de théâtre musical, aujourd'hui. En 1982, il n'y en avait pas. Mais y a un fil d'Ariane entre tous nos spectacles.

Pourquoi sortir de la péniche comme lieu de création ?

Nous avons tout le temps choisi de sortir de la péniche. La péniche ne représente qu'une toute petite partie des activités de la compagnie. Notre volonté, c'est d'être au cœur de la cité et d'avoir la possibilité de jouer nos spectacles. Nous sommes conscients que la péniche est un épiphénomène et que c'est, par excellence, le lieu dans lequel on ne peut pas faire, *a priori*, d'opéra, ni sur le plan de l'acoustique, ni sur le plan de la scénographie. C'est un lieu épouvantable. C'est un choix stratégique, mais pas un but en soi.

La Péniche Opéra s'est installée sur la Péniche Théâtre à l'origine, pour une année. Clairement, il n'était pas question d'y rester. Nous y sommes restés pendant trente-cinq ans, mais ce n'était pas du tout la volonté initiale. Nous voulions trouver un lieu où nous aurions la liberté de créer un laboratoire... où nous pouvions tout créer. Mais ce laboratoire n'avait pas de sens s'il n'avait pas la possibilité d'être au contact du public. Il n'y a jamais eu la volonté de rompre avec les grandes formes. Je pense que si nous avions eu la direction d'une institution lyrique, nous aurions néanmoins continué à faire de la recherche et nous aurions conservé un outil itinérant. Un outil laboratoire d'un côté et outil de création pour les grandes formes de l'autre ; un outil de recherche et un outil de grande diffusion.

Il était hors de question de rester dans la péniche pour la péniche ; c'est une économie qui ne pouvait pas fonctionner. Et les artistes n'auraient d'ailleurs pas suivi, c'est justement parce que nous pouvions leur proposer de jouer dans de grandes salles qu'ils ont suivi nos projets.

J'ai l'impression qu'il y a une diversité dans les projets de la Péniche Opéra, diversité difficile à rationaliser mais qui rejoint cette idée du laboratoire de recherche.

Ce n'est pas si étonnant. Prenons Molière : il réalise de petites formes lorsqu'il tourne en Province, des formes plus imposantes à son arrivée à Paris et encore d'autres formes, d'autres registres devant la Cour à Versailles. Il est exactement comme nous. Sous prétexte que c'est signé Molière, personne ne se pose la question [*Rires*]. Comédie, farce, comédie ballet, en vers en prose... les formes sont très différentes ! Pourquoi a-t-il fait preuve de cette diversité ? Parce qu'il a un outil : une compagnie. Il se retrouve dans la même situation que nous. C'est un auteur qui est dans une esthétique qui ne passe pas uniquement par l'écriture, mais par *la fabrique*. L'esthétique de la Péniche, c'est celle d'une *fabrique*.

Est-ce qu'il y a eu des coproductions difficiles dans lesquelles la Péniche Opéra s'est vu imposer des éléments en opposition avec le projet de départ ?

Bien sûr, mais elles sont très rares. Il y en a eu notamment une, difficile et douloureuse : *Les Aventures du roi Pausole* [2004]. Le projet avait plusieurs maisons d'opéra coproductrices avec la compagnie et, notamment l'Opéra de Nice qui a imposé, en échange de son financement, une nouvelle distribution pour les représentations à Nice. Le projet en entier aurait pu ne pas voir le jour. Soit le projet se faisait dans ces conditions, soit il ne se faisait pas du tout. Le conseil artistique a décidé qu'il se ferait tout de même, mais la distribution originale l'a eu assez mauvaise ! Certains projets ont été difficiles à diffuser dans les maisons d'opéras. Les artistes de la Péniche [Opéra], étaient mal considérés et traités de chanteurs d'opérette ou de chanteurs baroques. Dans le même ordre d'idée, certains ne voulaient pas venir chanter à la Péniche [Opéra] ou dans les compagnies lyriques de l'époque parce qu'ils ne voulaient pas marquer cela sur leur *curriculum vitae*. L'histoire fait que la tendance s'est inversée.

Il y a également eu l'expérience à Toulon et un départ précipité à cause de *Tchériomouchki* [*un coin de paradis à Moscou*]. Nous avons installé une faucille et un marteau au-dessus de la loge du maire et au centre du théâtre, nous savions l'effet que cela provoquerait... [*Rires*]. Pendant les répétitions, les gens venaient au théâtre pour prendre des photos ! Les autorités municipales l'ont vécu comme une provocation, ce

n'était pas le cas, mais j'étais contente de monter cette œuvre à Toulon, en plein cœur d'une ville Front National. C'en a été fini de notre résidence à Toulon !

Ce qu'il faut retenir, c'est que lorsque nous montons un spectacle, il a une cohérence pour nous. C'est la cohérence d'une fabrique qui fonctionne avec de nombreux paramètres. Ma cohérence à moi, ça a été de me raccrocher à cette histoire, comme dans un couple, pour le meilleur et pour le pire. Je n'ai pas du tout vécu l'aventure Péniche comme si j'étais la Péniche [Opéra]. Avoir participé à cette aventure, avec les personnalités qui l'ont animé, est une chance, ça donne une cohérence à toute une vie. La théorie, nous l'élaborions à l'issue des créations, après coup, c'est pour cela qu'il y a si peu d'écrits. Elle naissait de la pratique, régie par le désir et nous refusions de définir une esthétique. L'esthétique n'était qu'un moyen de faire parler la dramaturgie.

ADDITIF PAR MESSAGE ÉLECTRONIQUE

07 mars 2018

Chère Clara

Pour que tu n'aies pas l'impression que je botte en touche quand tu me poses la question : « Quelle est mon esthétique et l'esthétique des spectacles de la Péniche Opéra » voilà une réponse synthétique qui je l'espère t'aidera à trouver de la cohérence dans notre aventure. Au sens large du terme esthétique je dirai :

1°) présence d'une dramaturgie qui sous-tend toujours un propos, une interrogation un questionnement aujourd'hui, maintenant.

2°) une scénographie qui permet une mise en perspective du texte musical et littéraire.

3°) un style de jeu qui permet à cette interrogation et cette mise en perspective d'être incarnées.

Ces trois points renvoient, me semble-t-il, à trois aspects de mon esthétique que tu trouveras toujours présents, avec la prééminence de l'un ou l'autre d'entre eux selon les spectacles :

- « le divertissement » en tant que mise à distance du réel pour mieux l'interroger.

- « le théâtre dans le théâtre ».

- un jeu au « deuxième degré » qui permet aux acteurs de mener parallèlement à la narration un « propos ».

C'est ce « deuxième degré », je pense, avec le recul qui est le secret de cet « état d'esprit » si souvent repéré par les spectateurs dans nos productions... et difficilement perceptible en dehors de la représentation partagée en tant que spectateur. « Le deuxième degré » laisse peu de trace sur la pellicule !

Bises, Mireille

6. Entretien avec Mireille Larroche – 11 avril 2018

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Durée : 1h35min05sec.

À l'intérieur du café Mezig, Quai de la Loire, Paris XIX^e arrondissement.

J'essaye de comprendre les liens entre les différents spectacles de mon corpus...

Il n'y a pas un seul fil conducteur, ça c'est clair. Je pense qu'il y a plusieurs fils qui courent en parallèle, parfois se croisent et se séparent. Mais je suis une metteuse en scène de plateau, je n'ai pas théorisé sur mon esthétique. J'ai toujours été entourée d'intellectuels, de dramaturges, de conseillers qui étaient là pour ça. Souvent, les textes que j'écrivais étaient réécrits par le dramaturge. Que ce soit Pierre Danais, Dorian Astor ou Yves Coudray ce sont eux qui ont mis en forme mes intuitions en leur donnant une cohérence. Dans le conseil artistique, nous avons toujours tenu à n'avoir que des interprètes – à l'exception de Dorian Astor, philosophe et musicologue – ; nous ne voulions ni auteur, ni compositeur. Nous étions des interprètes, des médiateurs, des pédagogues, c'est-à-dire des artistes à travers lesquels les œuvres pouvaient se transmettre. Le théâtre comme *catharsis*. Même l'écriture des spectacles était une écriture d'interprètes, une écriture pour faire du théâtre.

Est-ce aussi le cas quand il s'agit de commandes passées auprès de compositeurs ?

Non, pour les commandes, c'est la plupart du temps le compositeur qui écrit lui-même son livret où trouve le librettiste avec lequel il a envie de collaborer. Nous avons beaucoup écrit pour les petites formes : *Nina et les comédiens ambulants* [1898], *Rêves de cantates* [1990], les Coups de cœur. Ces petites formes de laboratoire nous ont demandé beaucoup plus de travail d'écriture que les grandes formes. Les spectacles que vous avez choisis pour votre corpus sont emblématiques des grandes formes. À l'exception du *Jardin des délices* [1999] ces spectacles font partie des collaborations

que nous avons eues avec nos « compositeurs maison », Claude Prey, Vincent Bouchot, Alexandros Markéas et Bruno Gillet. Nous avons travaillé avec de nombreux autres compositeurs mais qui n'avaient pas ce statut de « compositeur maison ». Les « compositeurs maison » étaient convoqués à la Péniche [Opéra] pour toutes les aventures. De la cantate à l'opéra, ils répondaient présents à toutes nos invitations avec une spontanéité et une réactivité jubilatoire. Ils n'écrivaient pas pour le chef-d'œuvre mais pour les chanteurs de la compagnie qu'ils connaissaient, aimaient et admiraient. Ils composaient, je mettais en scène et les interprètes chantaient. Ces quatre compositeurs sont indissociables de notre identité et vous les avez tous dans votre liste.

Sauf Bruno Gillet.

Sauf Bruno Gillet. Nous ne lui avons confié que des petites formes pendant très longtemps, avant d'enfin lui passer commande pour *100 miniatures* [2015], notre dernier spectacle. Je ne pouvais pas quitter la Péniche Opéra sans le remercier.

C'est un chantier important que vous avez lancé. Vous avez choisi trois spectacles avec Claude Prey, *Utopopolis* [1980], *Actualité* [1982] et *Le Rouge et le noir* [1989] ; *La Belle lurette* [2000] et *Ubu, opéra* [2002] avec Vincent Bouchot ; *Outsider* [2007] avec Alexandros Markéas et *Chantier Woyzeck* [2014] avec Aurélien Dumont. Vous choisissez des spectacles (à l'exception d'*Actualité*) qui passent essentiellement par l'écriture musicale, ce qui ne couvre qu'une partie du travail de la Péniche [Opéra]. Il a une autre partie qui concerne plutôt le théâtre musical. Je peux donc vous aider à trouver une cohérence, mais une cohérence un peu bancale, avec des trous : chez nous, l'histoire s'écrit au fil des programmations. Pour retrouver tous les fils conducteurs, il faut prendre les spectacles dans leur ensemble. Les spectacles s'enchaînent les uns après les autres, alternant créations contemporaines et œuvres du répertoire, opéras et théâtre musical.

L'un des principaux fils conducteurs qui saute aux yeux, c'est cette recherche sur le théâtre lyrique, entre la diversité des genres abordés et le choix des spectacles mis en scène qui sont tous à une période charnière des genres : *Wozzeck* est le dernier grand opéra, *Von heute auf morgen* est un pastiche du *Zeitoper*, *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* est à la limite entre opérette et comédie musicale, et *Le Jardin des délices*, ce montage d'œuvres anciennes, remonte aux débuts de l'expression musicale et de la déclamation qui donneront plus tard l'opéra.

Attention à la manière de le dire qui est pour moi un peu sage [Rires]. Tout cela ne s'est pas fait de manière aussi formelle. La Péniche Opéra se fédère autour de la recherche d'une expression contemporaine. La seule chose qui m'intéresse, c'est de faire du théâtre contemporain. J'essaye d'en faire à la Péniche Théâtre, mais nous sommes, alors, dans une période très « encombrée » au théâtre, il y a [Patrice] Chéreau, Ariane [Mnouchkine], Antoine Vitez... mais je vous ai déjà raconté cela ! On me conseille, alors, d'aller jeter un œil du côté du théâtre musical et de ses auteurs. Et je rencontre Claude Prey ! Le grand choc ! Le théâtre musical devient notre répertoire de prédilection. Mais, pour nous, c'est du théâtre ni plus ni moins. Du théâtre avec de la musique. Nous plongeons dans cette aventure avec enthousiasme. Les premiers compositeurs rencontrés vont accepter de mettre en musique, de réécrire, d'adapter des articles de journaux pour *Actualité* [1975]. J'ai eu l'intuition que leurs langages exprimaient notre contemporanéité. Une façon brechtienne de concevoir la musique. La musique n'est pas là pour provoquer une émotion mais pour soutenir un discours. Exactement comme dans les *Songs* de [Bertolt] Brecht. C'est très consciemment qu'à l'époque je me suis tournée vers le théâtre musical. Claude Prey a écrit un très beau texte, que je vous conseille de lire dans le programme du festival de musique de Lyon, qui reste d'actualité.

« La création d'aujourd'hui, c'est le répertoire de demain » est une de nos devises. Nous sommes allés chercher dans le répertoire ce qui avait été fait avant nous, et qui correspondait à notre démarche. Nos recherches vont naturellement nous conduire aux cantates burlesques, aux comédies madrigalesques, à l'opérette, même si c'étaient un peu des ovnis musicaux à l'époque. Yves Coudray excellait dans l'écriture de situations rocambolesques qui nous permettaient de présenter ces partitions. *Les Docteurs*

Miracle, Un Messenger ne fait pas le printemps... Et quand nous nous intéressions à de célèbres compositeurs, ce n'était jamais pour monter ses ouvrages connus, mais pour interroger ses petites formes méconnues. Quand nous avons découvert qu'[Arnold] Schoenberg avait composé une opérette : *Von heute auf morgen* [1994], dont le sujet interrogeait la notion de modernité, nous avons bondi. C'était pour nous ! La transcription de Jean-Claude Pennetier pour douze musiciens va transformer l'opéra en pièce de théâtre musical et lui donner toute sa fraîcheur et son impertinence. Arnold Schoenberg s'est interrogé sur les raisons du demi-succès de sa partition. Il ne s'est pas rendu compte que son orchestre, trop lourd, conférait une forme trop opératique à son œuvre *bouffe*. Les deux succès de cette œuvre, c'est le film, et la transcription de Jean-Claude Pennetier. C'est ce que fait John Réa avec *Wozzeck*. Ces deux œuvres prennent un autre sens lorsqu'elles sont réorchestrées.

Est-ce aussi le cas pour *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* dans la version réorchestrée de Gérard McBurney ?

Ah oui. En plus, l'œuvre a été réécrite par Lionel Peintre qui traduit, qui dirige. *Tchériomouchki* [un coin de paradis à Moscou, 2006] c'est l'exemple type du théâtre musical comme démarche dramaturgique. Nous avons mélangé la version cinématographique et celle de Gérard McBurney. Ce spectacle part d'une commande du Parti pour avoir un *West Side Story* à la russe. [Dmitri] Chostakovitch est très déçu par sa version opératique. L'œuvre de [Dmitri] Chostakovitch est trop lourde pour avoir la légèreté d'une comédie musicale, l'orchestre est trop massif pour que les voix passent outre et instaurent un deuxième degré. Le deuxième degré a besoin de légèreté et l'écriture opératique n'est pas faite pour ça. Avec le théâtre musical nous avons trouvé notre démarche et nos compositeurs. Ce qui ne nous a pas empêchés de rater des spectacles, *Shoot Again* [1986] par exemple.

Pourquoi le considérez-vous comme raté ?

Parce que j'étais très seule sur ce projet, c'était une de mes idées. Les compositeurs n'étaient pas très bons, ils se sont révélés par la suite, mais pas pour ce spectacle. Un spectacle très spectaculaire que je ne regrette pas du tout d'avoir fait. C'était une tentative, une expérience, peut-être un peu trop volontariste dans la démarche : un espace très ludique dans le ventre de la Péniche [Opéra]. Chaque partition des quatre

compositeurs, traitée comme autant de parties de flipper. C'est une belle idée mais qui peut devenir une fausse bonne idée, si elle n'est pas nourrie par un propos et des partitions intéressantes. Les compositeurs ne connaissaient pas bien les voix lyriques. David Jisse, est un compositeur de chanson et un très bon compositeur de radio. Il était tout jeune à l'époque et n'a pas vraiment composé pour l'opéra ou le théâtre musical par la suite. En comparaison, les compositeurs d'*Actualité* ont beaucoup composé pour l'opéra ou le théâtre musical par la suite ; *Shoot Again*, s'inscrit dans la lignée d'*Actualité* et *Instantanés* [1981] mais plus ludique, plus théâtral.

Nous avons abordé la dernière fois la dimension de laboratoire de recherches et la notion de fabrique. Pouvez-vous m'en dire d'avantage ?

Tous les spectacles qui ne font pas partie de votre sélection, sont des spectacles de « fabrique ». Les spectacles qui vous intéressent sont des créations qui perdent un peu la dimension de laboratoire quand on les compare à d'autres spectacles de la Péniche [Opéra]. Ce sont des spectacles qui font appel à un compositeur qui va écrire et composer et nous les mettons en scène. C'est le cas avec Claude Prey qui est compositeur, auteur et dramaturge. La recherche consistait à rentrer dans cette partition, ce qui n'était pas évident et à trouver le bon « style » pour l'interpréter.

Est-ce que le travail a été le même entre *Utopopolis* et *Le Rouge et le noir*, deux œuvres composées par Claude Prey ?

Utopopolis était très compliqué à mettre en scène, particulièrement au niveau de la dramaturgie et de l'interprétation. De la mémoire aussi ! L'écriture du *Rouge et Noir* était plus conventionnel mais nous avons manqué de moyens !

Pourquoi *Le Rouge et le noir* n'a pas fonctionné ?

Ça a raté partiellement parce que nous n'avions pas assez d'argent pour monter la production. Ça nous a d'ailleurs servi de leçon pour la suite, nous avons été beaucoup plus vigilants. Nous avons également eu des problèmes de distribution. Didier Henry aurait dû jouer Julien Sorel, il avait donné son accord et finalement il a renoncé. La distribution n'était pas au niveau de ce qu'elle aurait dû être. L'œuvre est une réflexion sur l'opéra, Claude Prey l'appelle d'ailleurs « opéra-opéra » et c'est la seule partition qu'il appelle « opéra ». Nous devons jouer avec les règles du grand opéra, quitte les

pervertir. Béatrice Cramoix (magnifique) dans le rôle de la petite bonne, avait notamment cette fonction. Il fallait une distribution qui soit à la hauteur de ce qu'on attend dans un grand opéra. Le dispositif scénique était limité, le décor avait été bricolé, avec des toiles peintes récupérées. C'était intéressant puisqu'il s'agissait d'un travail sur l'opéra, mais il aurait fallu avoir plus d'argent pour aller plus loin. Tout était très juste, à cause des problèmes financiers. Et pour couronner le tout, il a fait une chaleur insoutenable dans le théâtre d'Aix-en-Provence, lors des représentations. C'était le dernier spectacle, avant les travaux et il n'y avait pas de climatisation ! Une horreur ! C'est une œuvre que j'aurais aimé remonter à l'Opéra-Comique si nous étions restés quelques années de plus. *Le Rouge et le noir* est une très belle partition et je m'en veux de ne pas avoir réussi à lui donner tout l'éclat qu'elle mérite.

À quoi devait ressembler le décor original imaginé pour *Chantier Woyzeck* ? Le décor proposé par Thibaut Fack est assez cohérent pourtant.

Les poutres et les planches qui font partie du décor final devaient être un maillage sur un plancher qui s'était effondré et dont il ne restait que les poutres. Les musiciens auraient été dans les trous, ils étaient sous la scène dans une fosse à l'air libre. Tout le jeu se passait sur des poutres très peu larges donc dans un jeu sur l'équilibre et le danger de tomber, avec de temps en temps, la possibilité de rapprocher deux planches, de les mettre côte à côte pour créer des espaces.

Vous vous lanciez souvent dans la production d'un spectacle sans moyens ?

Non, je pense que pour *Le Rouge et le noir*, quelque chose a dû s'écrouler. Je ne me rappelle plus. La plupart des crises financières de la Péniche Opéra se sont produites à cause de décalages dans le versement des subventions. Par exemple, l'année où nous avons monté *Chantier Woyzeck*, nous avons dû payer 30 000 euros d'agios ! Ce qui a lourdement grevé le budget du décor. Certaines fois, nous avons reçu la subvention d'une année en cours sans avoir reçu la subvention de l'année précédente ! Dans ces conditions, il est difficile d'avoir une bonne gestion, nous ne pouvions compter sur rien.

Est-ce que la fin de la Péniche Opéra est due principalement à des questions financières ?

Oh non. La question financière n'est pas la raison principale. J'ai vécu trente ans de ma vie à ne pas savoir si la compagnie allait se maintenir à flots. La crise était permanente : tous les trois ans, nous étions sûrs que nous allions mourir. En 2015, c'était mon choix d'arrêter. Et je suis partie sans aigreur parce que ça devenait difficile dans le spectacle vivant, politiquement. Je ne pouvais plus composer. Aujourd'hui, même la marginalité a été récupérée, il faut repousser encore plus loin les frontières si l'on veut garder une liberté de création. Je suis arrivée à un âge où ce n'est plus très intéressant. J'avais décidé de m'arrêter à 60 ans ; je me suis même arrêtée deux ans après la date prévue. C'est vraiment ce rejet de la récupération, cette schizophrénie dans laquelle sont les compagnies qui font de la création, veulent être proche du public et veulent aussi exister artistiquement, c'est devenu complètement infaisable.

Est-ce que cela concerne aussi l'ATEM de Georges Aperghis, devenue T&M ?

Chacun fait comme il l'entend, mais c'est très difficile à tenir. C'est possible, mais il aurait fallu relancer une aventure, un nouveau projet, un nouveau lieu qui nous aurait permis d'avoir une autonomie tout en gardant le bateau pour conserver notre itinérance. Mais ce n'est plus à nous de le faire. Il y a une certaine exemplarité de la Péniche [Opéra] qui était arrivé à son terme. Il se trouve que depuis 2015, avec le mouvement écologique, le retour à la nature, la Péniche [Adélaïde] dans sa dimension itinérante, revient sur le devant de la scène. Je suis ravie que Marco [Horvat] le fasse avec l'Ensemble Faenza : ils proposent deux mois de tournées tous les ans avec la Péniche [Adélaïde] et des spectacles sur la musique ancienne.

Vous aviez déjà évoqué la notion de « fabrique » dans les spectacles et dans le fonctionnement de la compagnie : pouvez-vous m'en dire plus ?

Il y a une fabrique dans la mesure où intervient une équipe. Pour *Actualité*, par exemple une équipe travaille sur des articles de journaux, l'ordre à établir, la constitution de l'orchestre, tout cela c'est de la fabrique. Les partitions arrivent par petits bouts et il faut les assembler. Béatrice Cramoix vous en parlerait mieux que moi, elle adore ces moments et elle trouve que c'est la spécificité de la Péniche [Opéra]. Les partitions deviennent une matière. Tous les spectacles, issus de ces écritures *Instantanés*,

Actualité, Rêves d'écluses [1983], ne peuvent pas être montés par d'autres que nous ; la matière peut servir mais l'esprit ne sera plus le même. Ces créations rendent compte d'un moment, d'une époque dans son rythme et son verbe. *Actualité* est un spectacle de la fabrique et *Shoot Again* aussi. Ce sont des spectacles qui ne peuvent pas voir le jour sans une équipe dans l'*acting*, sans la salle de répétitions-laboratoire où l'oeuvre va se modeler au contact des chanteurs. Il y a toujours une écriture précise préparée à l'avance, sur laquelle on propose une improvisation. C'est de la création en laboratoire. J'avais vu notamment au Théâtre du Soleil l'énergie dépensée dans l'improvisation. Mais aussi l'absence de technique pour reproduire ce qui était trouvé en improvisation. Ça ne me plaisait pas. À la Péniche [Opéra], compositeur, librettiste, metteur en scène arrivaient avec des propositions abouties sur lesquelles les chanteurs improvisaient. La partition n'était pas définitive, la dernière partition, le dernier texte pouvaient arriver au cours des derniers jours. *Actualité, Shoot Again, Le Jardin des délices* et *Chantier Woyzeck* ont été créés comme ça. Pour *Chantier Woyzeck*, j'ai demandé à improviser sur le texte de [Georg] Büchner. Nous voulions que le spectacle soit très corporel. Dorian [Astor] était là, Aurélien [Dumont] également et nous recevions des textes en cours de route, des morceaux de partitions. J'ai demandé beaucoup de coupures dans le livret, de réécritures. Nous avions du mal à voir l'aspect électroacoustique de la musique. Je n'en souhaitais pas mais Aurélien [Dumont] y tenait.

C'est aussi sa manière de travailler à partir de bandes électroacoustiques...

Je sais bien, mais nous n'avions pas les moyens. J'étais triste car je me rendais compte de la qualité du travail d'Aurélien [Dumont] et mon incapacité en tant que productrice et metteuse en scène à rendre cette qualité sur le plateau. En dehors de cela, ce spectacle est une grande réussite. Mais ce n'est rien à côté de ce que ça aurait pu être. *Chantier Woyzeck* est un spectacle d'équipe, nous avons tous cherché : Dorian [Astor], Aurélien [Dumont], et sur le plateau, les chanteurs de la Péniche [Opéra]. Francesca [Bonato], pour la chorégraphie aussi. Quand nous sommes dans une maison d'opéra, c'est impossible de faire ce travail d'équipe.

Ça a donc été beaucoup plus difficile pour *Les Aventures du roi Pausole et Ubu*, opéra ?

C'est un travail plus traditionnel, mais qui correspondait à l'aboutissement d'un travail fait en amont, avec la troupe. *Le Jardin des délices* aussi est un spectacle de fabrique : un chantier qui a fait intervenir des artistes extérieurs à la troupe, qui ne parlaient pas notre langue, avec lesquels il a fallu trouver des modes de communication nouveaux. Le spectacle a raconté notre histoire, l'histoire de la rencontre entre deux compagnies de théâtre musical vivant chacune à un bout du monde. Le spectacle s'est écrit pendant un an. C'était un travail de dialogue, de découverte entre deux civilisations. Une fois compris ce qui nous séparait, principalement la notion du temps et la notion de l'individu, nous avons trouvé nos ressemblances : le poids de l'Histoire, la volonté de créer une continuité entre le passé et le présent, l'espoir d'un monde meilleur pour le futur, où les femmes trouveraient leur place.

Justement, en abordant la notion du traitement de la femme, il me semble qu'il y a là une matière à traiter. Qu'en pensez-vous ?

Tous ces hommes directeurs d'opéra regardaient cette péniche dirigée par une femme avec condescendance et gentillesse. C'était le cas de Pierre [Médecin]. Il a été exemplaire avec nous. Il aurait dit dans le bureau du ministre, « Moi, directeur de l'Opéra-Comique, la Péniche Opéra ne mourra pas ». Mais ça l'amusait, certainement, d'avoir une directrice de compagnie en résidence dans son institution. Il n'y a pas eu de propos féministes dans nos spectacles. C'est dans notre action au quotidien, dans notre façon d'appréhender notre métier, que nous pensions affirmer notre identité de femme. Il faut également prendre en compte qu'il y avait beaucoup de femmes dans les conseils artistiques et sur scène. La façon dont Edwige Bourdy et dont Béatrice Cramoix interprétaient leurs rôles, donnait une ampleur aux personnages féminins. Les personnages féminins dans mes spectacles avaient, je crois, une puissance et une épaisseur qu'ils n'auraient pas eu s'ils avaient été mis en scène par un homme. Faire un spectacle sur la femme, c'est quelque chose de compliqué. Et je ne voulais pas d'un spectacle revancharde, pour moi, le propos n'était pas là.

C'est le cas également dans le traitement des personnages caricaturaux ?

Y compris dans l'aspect caricatural des personnages féminins puisqu'elles sont assumées au deuxième degré, comme Marie-Thérèse Keller en Diane. Avec tellement de deuxième degré que la femme n'en sort pas enlaidie ou soumise. Il est clair que le texte des *Aventures du roi Pausole* n'a pas été changé, on ne fait donc pas une pièce féministe, mais une pièce qui présente l'écœurement de la sensualité, de la sexualité, du machisme, de la misogynie, par la surabondance. Le personnage de Thiérette aussi, tellement assumé par son interprète Edwige Bourdy qu'il en devient sublime. J'ai tout de même choisi de mettre un homme nu, parce que je trouve qu'on prend autant de plaisir à voir un homme nu qu'une femme.

Il y a toujours une petite part de provocation dans les spectacles...

Oui, mais l'essentiel étant de ne pas perdre le propos de l'œuvre et la notion de divertissement. Le spectacle doit toujours rester ludique et ne pas agresser le spectateur. L'agression n'est pas une bonne solution pour le spectacle vivant. Provoquer oui, agresser non. Je m'inscris dans cette tradition très aristotélicienne du spectacle vivant, dans laquelle il y a cette nécessité du transfert, de *catharsis*.

La relation qui se crée avec le spectateur serait de l'ordre du deuxième degré, nous savons que vous êtes là et vous savez que nous savons...

C'est exactement cela. C'est quelque chose que vous retrouverez dans tous les spectacles puisqu'il s'agit d'une méthode de jeu qui nous est propre.

J'ai également pu déceler cela dans les livrets des pièces : ce sont des jeux de mots qui tombent à l'eau mais sont dirigés directement vers le spectateur.

Oui, et on retrouve cette écriture dans les œuvres de Claude Prey, de Vincent Bouchot, d'Alexandros Markéas et de Bruno Gillet parce que ce sont des Oulipiens. Ils jouent avec les mots. C'est quelque chose de très français, qu'on retrouve déjà chez Clément Janequin. Vous trouverez cela partout, sous différentes formes : l'ironie, le sarcasme, la dérision.

7. Entretien avec Christophe Crapez – 25 avril 2018

Durée : 1h40min23sec.

À la terrasse du café La Contrescarpe, Place de la Contrescarpe, Paris V^e arrondissement.

Quelle est votre formation ?

J'ai débuté le chant alors que j'étais à l'Université avec l'intention en intégrant un Conservatoire d'arrêter l'Université. J'ai commencé le chant avec René Bianco qui était un très grand chanteur d'opéra, mais je ne le savais pas à l'époque. Après je suis rentré au CRR [Conservatoire à Rayonnement Régional] de Saint-Maur-des-Fossés avec Mady Mesplé qui était elle aussi une grande chanteuse. J'y ai fait toutes mes études jusqu'au perfectionnement. Pendant mes études, j'ai fait le Chœur de l'Armée et j'ai pu continuer à mener plusieurs projets de front. Au sortir du Chœur de l'Armée, j'ai eu quelques opportunités de travailler et notamment à la Péniche Opéra.

Comment s'est passé votre rencontre, votre intégration dans la Péniche Opéra ?

C'était assez rigolo. J'ai fait un Ménélas dans *La Vie parisienne* à la télévision et Olivier Desbordes, directeur de l'Opéra Éclaté, montait *La Vie parisienne* et son Ménélas, Éric Vignau, ne voulait pas faire toute la tournée, c'était trop lourd pour lui : au Carré Silvia Monfort, du mardi au dimanche avec seulement une journée de repos. J'ai donc été engagé en double distribution. En parallèle, un ami [Jean-Sébastien Bou] était en classe au CNSM [Conservatoire National Supérieur de Musique] chez Claude Lavoix qui lui a annoncé que la Péniche Opéra recherchait un ténor. Il s'est donc senti légitime de me proposer parce que je passais à la télévision. J'ai reçu un appel de Claude Lavoix qui m'a proposé une audition dans sa classe. J'y suis allé. Et j'ai reçu un appel de Mireille Larroche qui m'a annoncé que Claude Lavoix me recommandait et qu'elle souhaitait m'entendre. Et c'est comme ça que ça c'est fait. J'ai eu de la chance : nous jouions à la Péniche [Opéra] du jeudi au dimanche et au Monfort du mardi au mercredi. Je chantais donc tous les soirs sauf le lundi où j'allais au Conservatoire. C'est comme cela que j'ai commencé ma carrière.

La Péniche Opéra a participé au lancement de votre carrière ?

C'est un des éléments qui a participé à cela, oui. J'avais déjà commencé à chanter, mais j'étais sur les bonnes scènes au bon moment pour me faire voir. C'est comme cela que ça a débuté.

Avez-vous des influences artistiques particulières ?

Je me suis vraiment intéressé au répertoire anglais, tchèque et français, tous styles confondus, du baroque au contemporain. J'ai été influencé par les grands ténors anglais (Robert Tear et Peter Pears) qui eux-mêmes chantaient du baroque au contemporain, c'est ce qui m'a guidé. C'est ce qui m'a toujours intéressé et c'est dans cette direction-là que j'ai influencé la création dans le cadre du conseil artistique de la Péniche [Opéra]. En tant qu'interprète, j'ai toujours fait, sans réelles proportions, un tiers de musique contemporaine, un tiers d'Opéra-Comique et un tiers de répertoire classique.

Et justement, cette double casquette de conseiller artistique et interprète, comment cela s'articule-t-il ?

Ça s'est fait petit à petit. Le premier spectacle à la Péniche [Opéra], c'était *Opéras Louffes*, c'était deux opérettes. Dans la foulée, j'ai auditionné auprès de Jean-Claude Pannetier pour le Salon Rossini. Ces deux spectacles se sont fait dans la foulée. Et il se trouve que l'année suivante, j'ai été engagé par l'Opéra Royal de Wallonie pour interpréter *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* de [Michael] Nyman et c'est Mireille Larroche qui mettait en scène. Nous ne le savions pas en nous retrouvant à la gare et c'est finalement pendant cette production-là qui n'était pas à la Péniche [Opéra] que nos liens se sont tissés. C'est toujours pareil, quand on est en production à l'étranger et loin de chez soi, à la fin des répétitions, on mange ensemble, on discute ensemble et on a plus une vie en communauté quand on n'est pas chez soi, c'est logique. Nous avons beaucoup parlé avec Mireille [Larroche] et j'ai commencé à lui parler de toutes les œuvres qui m'intéressaient de monter. Ça l'a beaucoup fait rire, parce que sans le savoir, je parlais des spectacles que la Péniche [Opéra] avait montée dans ses programmations précédentes. Elle a vraiment senti la communauté de penser, d'idées, ce côté famille. Et à ce moment-là, Vincent Vittoz et Sophie Boulin ont quitté le conseil artistique ; elle nous a alors proposé, à Claude Lavoix et à moi, de prendre leurs places. Je suis assez vite rentré dans le conseil artistique, au bout de deux ou trois

ans. Mener les deux de front, ça permettait de se battre pour des projets qui nous semblaient importants en ayant la chance d'avoir derrière une structure qui allait les monter. C'était aussi, sans mauvaise pensée, un jeu politique, d'alliances qui faisaient qu'on pouvait partager l'envie d'un autre conseiller ou de Mireille [Larroche]. Il m'est arrivé de me battre avec Mireille [Larroche], enfin de me battre, pour certains projets alors que d'autres membres du conseil artistique n'étaient pas vraiment partants alors que je savais que je n'allais pas forcément y participer. J'ai été également au conseil artistique en tant que membre extérieur à la création, comme pour *Le Petit Ramoneur* [2000]. Quelques fois j'avais les deux casquettes, décideur et interprète ; quelques fois qu'interprète ou encore seulement décideur.

Avez-vous un spectacle qui vous a particulièrement tenu à cœur, que vous souhaitiez absolument défendre ? Le meilleur et le pire souvenir de cette aventure ?

C'est compliqué, parce que ça n'implique pas forcément l'artistique. La Péniche Opéra, c'était un grand luxe pour moi, parce que c'était l'occasion de se battre pour des projets. Il y avait aussi ce qu'on appelait les Coups de cœur qui étaient des cartes blanches données aux artistes, je l'ai fait avec parcimonie, tous les deux ans environ, mais à chaque fois cela portait bien son nom : c'étaient des projets qui me tenaient à cœur. Ça a été très important pour moi, ça m'a permis de monter, de défricher une partie du répertoire, notamment *Le Journal du disparu* de Leos Janacek qui est une œuvre qui m'a suivi toute ma carrière et dont les premières moutures se sont faites à la Péniche [Opéra]. Ça a été ma première vraie mise en scène au Théâtre de l'Athénée et tout cela est né de la Péniche [Opéra]. Sans faire une réponse de Normand parce que je n'ai pas envie de choisir, ce qui m'a le plus intéressé – et je partageais cela avec Mireille [Larroche] et les tous les membres ou presque du conseil artistique – c'était les rencontres avec les compositeurs contemporains. C'était vraiment le lieu de création. Évidemment, j'ai participé au lieu de la redécouverte du répertoire en proposant plein de projets, mais je pense que ce n'était pas un « risque ». C'est quelque chose que je fais beaucoup avec ma compagnie encore aujourd'hui ; encore récemment à la BnF [Bibliothèque Nationale de France] la semaine dernière, j'ai fait un concert de musique érotique et pornographique, les interdits de la BnF. Donc si je devais choisir, ce serait plutôt les rencontres avec les compositeurs.

Pas un spectacle en particulier ?

Non.

En parlant de Mireille Larroche, j'ai entendu de nombreux sons de cloche différents. Comment décririez-vous sa manière de travailler avec les interprètes ?

Il y a plusieurs Mireille Larroche : il y a la Mireille Larroche metteuse en scène d'un projet connu, existant, comme [*Les Aventures du roi*] *Pausole* [2004], *les Opéras Louffes* [1998], *les Hervé*, c'est-à-dire qu'elle est en possession d'une partition finie, structurée. Et elle fait un vrai travail d'orfèvre ; c'est du papier millimétré. Dans la mise en scène, il faut poser un verre sur une table à un endroit précis : si on ne le pose pas exactement au bon endroit, elle arrive en disant « mais ce n'est pas possible, tu ne peux pas me faire ça ! ». On se dit qu'elle exagère, et finalement trois scènes après, on se rend compte que si le verre n'est pas à sa juste place, tout tombe par terre. Donc elle a ce côté millimétré qu'on peut rapprocher de cette veine de la grande mécanique du comique qui est extrêmement réglée, on retrouve cela d'ailleurs chez Jérôme Deschamps. Dans cette mécanique-là, il y a assez peu de libertés ; c'est une partition. Mireille [Larroche] n'est pas musicienne, mais elle se comporte comme tel. C'est d'ailleurs sans doute la raison pour laquelle elle a tissé des rapports très proches avec des musiciens et des compositeurs. Parce qu'elle a ce sens de la musique. Et ses mises en scène sont des partitions. À côté de cela, il y a la curieuse : on s'est parfois lancé dans des projets où il n'y avait rien. On est bien dans le défrichage où chacun y va de ses propositions. Elle a su être à l'écoute, presque par obligation à certains moments. Elle a évidemment un côté autoritaire mais l'interprète est en demande de cette autorité et il faut bien que quelqu'un prenne des décisions. En tout cas, ça ne m'a jamais gêné ; d'autant plus que je n'ai jamais eu de problème à montrer mon désaccord.

C'est-à-dire ?

Elle le voyait tout de suite. Elle arrêtait parfois la répétition : « Christophe, qu'est-ce qu'il y a ? ». Elle me demandait parfois des choses que je trouvais totalement idiotes et je le faisais avec tellement de mauvaise grâce qu'elle finissait par les enlever. Globalement, il faut toujours qu'il y est quelqu'un pour prendre des décisions : le metteur en scène ou le chef d'orchestre. Donc fondamentalement, ça ne m'a jamais posé problème. Je pense que c'est quelqu'un qui oublie vite : elle est capable de démarrer au

quart de tour et dans le quart d'heure qui suit, tout est oublié, parce qu'elle a dit ce qu'elle avait à dire. Il y a des gens pour qui ce mode de communication est vécu comme une très grande violence. Ce que je peux comprendre, on ne peut pas rester à travailler avec quelqu'un pendant presque vingt ans sans qu'il n'y ait de dispute, c'est comme dans un couple. J'ai vécu ces moments-là mais je suis quelqu'un qui encaisse et ça ne m'a pas posé de problème particulier. Mireille [Larroche] est capable de dire que tu mets le spectacle en péril, et la scène d'après, tu fais quelque chose qui lui plaît et elle est morte de rire. Elle est très bon public même si elle vient de dire que tu es le pire interprète qu'elle n'ait jamais vu. Je pense qu'il faut savoir faire la part des choses. Un interprète, lorsqu'il travaille sur scène, est fragile.

Je travaille sur l'esthétique scénique des spectacles de la Péniche Opéra de 1980 à 2014 : en analysant mon échantillon, je me suis rendue compte que chaque spectacle était construit de manière individuelle. Qu'en pensez-vous ?

Il y avait des familles, des catégories de spectacles. Je pense que, pour le spectateur, il y a toujours eu une cohérence, un esprit, on a toujours parlé d'esprit. Ça tenait du fait qu'il y avait un groupe d'interprètes en commun aux spectacles, le public avait plaisir à retrouver. Il y a aussi le caractère ultra-structuré des mises en scène de Mireille [Larroche]. Elle répétait toujours « Pas de psychologie ». Quand je l'ai connue, ce n'était pas vraiment une directrice d'acteurs, c'était quelqu'un qui mettait en place une mécanique. La direction d'acteurs est venue plus tard. À partir du moment où cette mécanique fonctionne, les interprètes sont présents. Nous étions un peu une galerie de portraits, on pouvait nous mettre dans n'importe quel environnement et on pouvait retrouver cet esprit. On peut nous mettre dans des esthétiques scéniques différentes, mais il y a toujours le même fil conducteur. Je pense qu'on était la seule compagnie lyrique nationale qui prenait des risques sur le répertoire. Il y avait l'ARCAL qui montait des [Wolfgang Amadeus] Mozart, des [Gioacchino] Rossini, des [Claudio] Monteverdi ; il y avait [Olivier] Desbordes qui montait des [Jacques] Offenbach, des [Giuseppe] Verdi, et nous, nous étions à la marge du répertoire. Chaque nouveau spectacle, c'était un pari. Il fallait aussi un côté plus électrochoc, du nouveau. Je pense que c'est pour cela qu'on peut avoir cette sensation d'éclectisme. Il y a des choses qui ont particulièrement bien marché : si je devais choisir deux spectacles auxquels j'ai participé qui collaient parfaitement à l'esprit, je dirais [*Les Aventures du roi*] *Pausole*,

avec [Daniel] Buren qui a très bien joué le jeu, il était très présent aux répétitions, il nous invitait à ses expositions et je pense qu'il était très content de faire ça. Il y a eu quelques ratés pour les décors à la construction à l'Opéra-Comique, mais ça arrive. Et le second, *100* [2015] qui pour moi était très marquant ; il était tellement représentatif de notre travail, pour le travail de Mireille [Larroche], le travail de la musique contemporaine et, le travail de [Philippe] Minyana qui était très présent aux répétitions alors qu'il est connu pour détester le théâtre et les adaptations de ses pièces.

Vous avez parlé de l' « esprit » de la Péniche Opéra. Un autre terme est souvent revenu au fil de mes recherches : « c'est Péniche ». Qu'est-ce que cela veut dire selon vous ?

Je l'ai déjà un peu dit. Il y a toujours eu quelque chose d'un peu radical. Nous voulions volontairement aller chercher le répertoire oublié et c'est une compagnie qui a toujours été de « l'avant ». En tant qu'interprète, nous pouvions en souffrir, mais en tant que conseiller, c'était le contraire. Il n'y avait aucune énergie dépensée pour faire vivre les spectacles, mais bien pour les créer. Vers le nouveau spectacle. Nous avions ce statut un peu à part des autres compagnies lyriques nationales. Le public de la Péniche [Opéra] allait à l'Opéra de Paris, à l'Opéra-Comique, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Péniche [Opéra]. Et c'était aussi parce qu'ils voyaient à la Péniche [Opéra] des choses qu'ils ne pouvaient pas voir ailleurs. Si nous avions monté *Les Noces de Figaro*, *Falstaff*, *La Traviata*, nous n'aurions pas eu ce public-là. Cela a toujours été radical. Lorsque nous avons été confrontés à des commandes ou à des volontés extérieures, par exemple *L'Oie du Caire* de [Wolfgang Amadeus] Mozart, nous y avons beaucoup réfléchi. Le but n'était pas de remplir les salles et de faire vivre les spectacles, ce n'était pas ça notre état d'esprit. J'étais ravi de jouer de grandes œuvres sur les scènes des maisons d'opéra. Mais c'est clé en main : tu signes un contrat, tu apprends ton rôle, tu joues. Cependant si tu dois dépenser ton énergie dans la création, il faut que ce soit un beau projet, avec un positionnement sociétal, un positionnement politique ou un positionnement de répertoire. Je pense qu'il n'y a jamais eu de spectacle à la Péniche [Opéra] qui sortait de cette trilogie-là : soit les trois en même temps, ou au moins l'un des trois.

C'est aussi le cas pour une œuvre comme *Les Aventures du roi Pausole* ?

Quand on l'a joué, elle avait été montée à Genève dix ans auparavant, et la dernière fois à Paris dans les années 1950. Et c'était un [Arthur] Honegger. Ce n'était pas un [Jacques] Offenbach ou une œuvre très connue et beaucoup jouée en France. Hervé revient à la mode et on n'y est pas pour rien à mon avis, mais à part cela, rien n'est joué. Depuis, quelques compagnies s'y intéressent, comme les Brigands. Et tout cela, ça vient des défricheurs dont nous avons fait partie. Je ne sais plus d'où cela vient, mais notre mot d'ordre à tous c'était « donner à entendre ». Chacun passait des journées à la BnF [Bibliothèque Nationale de France] pour trouver une œuvre qui donnait à entendre et la péniche était un lieu qui nous donnait ces moyens-là. Mireille [Larroche] était très en demande : c'est quelqu'un qui a un côté tout à fait dictatorial, mais elle faisait sien le projet. Ce n'était d'ailleurs souvent pas son projet, c'était l'idée d'un ou de plusieurs des membres de la compagnie, mais une fois qu'elle faisait sien le projet, on ne pouvait plus y toucher. Et ça ne me pose pas de problème. L'étincelle venait toujours d'un des membres du conseil [artistique], c'est donc quelqu'un qui a su s'entourer et sentir ce qu'il se passait et avec qui travailler.

Est-ce que c'est aussi dans ce travail d'équipe qu'on retrouve la notion de « laboratoire de recherches », de « fabrique » du théâtre lyrique ?

Oui, c'est ce que je disais, avec le pendant de la création. Non seulement on choisissait le compositeur avec lequel on allait travailler, mais on choisissait aussi le livret. Certains compositeurs nous amenaient une énième *Médée* et nous refusions. Nous travaillions avec des librettistes contemporains, quelques fois même nous avons mis en relation des librettistes et des compositeurs, donc il y avait tout de même un côté radical. C'était donner un certain nombre d'obligations et d'interdits, il y a des choses qu'on ne fait pas. J'ai toujours pensé que de la contrainte naissait la liberté. Nous avions un cahier des charges qui était officieux mais que nous respections à la lettre. C'est pour cela que dans l'éclectisme de la programmation et de l'esthétique, il restait toujours un fonds qui faisait dire aux gens : « c'est un spectacle Péniche », alors que ça n'avait pas rien à voir. Les deux premiers spectacles de la Péniche Opéra que j'ai vu, c'était *Von heute auf morgen* [1994] et *Le Pierrot lunaire* [1996], donc pour moi, la Péniche Opéra c'était un lieu de musique contemporaine. Et les deux premiers spectacles que j'ai fait, c'était du divertissement pur. Je pense qu'on avait un triple public : le public « pouet-

pouet », le public « musique contemporaine » et le public de l'Opéra, curieux du répertoire et assistant à son cinquième spectacle de la semaine, parce qu'on jouait un [Egidio] Duni inédit, un [Jules] Massenet inédit.

Est-ce que c'est ce qui peut expliquer la longévité de la compagnie (de 1982 à 2015) ? Est-ce qu'on peut parler d'adaptation ou bien est-ce une ligne directrice qui est restée la même ?

Non, je ne pense pas qu'on puisse parler d'adaptation. Il n'y en a pas eu. D'ailleurs, on nous l'a suffisamment reproché. Ça s'est arrêté quand Mireille [Larroche] l'a décidé. Je n'ai jamais compris : une compagnie de danse, de théâtre dont les membres font partie d'une troupe dans laquelle c'est toujours les mêmes danseurs, les mêmes acteurs, et ça ne pose aucun problème. Pendant plus de vingt ans à la Péniche [Opéra], j'ai entendu en permanence que c'était toujours les mêmes chanteurs et qu'il faudrait faire appel à d'autres interprètes. Je ne vois pas pourquoi. Et l'argument c'était qu'il s'agissait de l'argent de l'État donc il fallait faire travailler des jeunes. Pourtant l'État paye pour de la création et de proposer une offre autre. Quelquefois on a donc monté des spectacles pour leur faire plaisir avec d'autres interprètes : il y a eu des réussites et des ratés parce que la mayonnaise ne prenait pas. Je ne vais pas au cinéma, mais je regarde des séries : c'est quand même incomparable de pouvoir suivre un personnage pendant cinq ans, six ans. Dans un épisode, il y a tout ce *background* qui construit le rôle pour l'interprète et pour le public. On ne peut pas avoir le même rapport avec un rôle sur la durée d'un film alors qu'on le peut dans une série sur sept, huit, dix saisons. Et en cela, la Péniche [Opéra], c'était un peu ça. À partir du moment où on a voulu s'adapter, ni au public, ni à la demande, mais aux tutelles. Je me souviens que sur les premières *Brèves de comptoir* [Les Cantates de bistrot, 2005], il y a eu un audit. En tant que membre du conseil [artistique], j'ai participé à l'audit. Et l'expert qui était compositeur lui-même débute son entretien en vantant le spectacle mais en ayant quelques réserves sur le compositeur. Ce spectacle où tout était à créer est sans doute l'un des spectacles où Mireille [Larroche] et les interprètes ont le moins apporté. Tout vient du compositeur : la mise en rapport des brèves, le rythme, le choix des voix, le spectacle n'était que cela. On ne peut pas dire que le spectacle est bon et que la composition est juste sur un spectacle tel que celui-ci. Pendant longtemps, on a fait comme si de rien n'était. Je pense que ça s'est aussi arrêté parce que Mireille [Larroche] était fatiguée de cela : pas

parce qu'elle n'avait plus d'idées, mais se battre en permanence, ça ne doit pas aider. Je l'ai senti avec ma compagnie : nous avons été programmés parce qu'il y avait ce côté héritiers de la Péniche [Opéra] et d'autres ont refusé justement parce que nous venions de la Péniche [Opéra].

Pourquoi ces réactions extrêmes ?

Parce que nous avons notre démarche radicale. Qui dit radicalité dit extrême. Ça me chagrine, mais ça ne m'étonne pas.

Pourquoi être resté aussi longtemps (1997-2015) ?

C'est aussi un choix de vie. Si on regarde les programmations, j'étais un intermittent de la Péniche [Opéra], une année je faisais la grosse production et l'année suivante un Coup de cœur. Mon fils est né par la suite et j'en ai eu assez d'être très peu chez moi parce que je courrais d'un théâtre à l'autre, et ça m'a permis de centraliser des projets avec les Brigands et avec la Péniche [Opéra]. Au bout de dix ans de carrière, le « avec qui » est devenu si ce n'est plus important, mais aussi fondamental que le « quoi ». J'ai commencé à choisir mes productions en fonction de ceux qui interprétaient, dirigeaient, mettaient en scène. Même si je serai ravi d'interpréter des rôles que je n'ai pas encore faits, je regarde moins la partition, mais qui la fait et avec qui. Ce qui était bien au conseil artistique, c'est que je pouvais aussi choisir avec qui.

Paul-Alexandre Dubois m'a dit que la programmation fluctuait particulièrement en fonction des gens. Il m'a parlé notamment de l'alliance Paul-Alexandre Dubois/Christophe Crapez. Êtes-vous d'accord avec sa vision des choses ?

Dans l'interprétation, c'est évident : il y a eu une période [Paul-Alexandre] Dubois/[Christophe] Crapez, un duo qui fonctionnait très bien. On proposait des projets pour mettre en avant notre duo. Mais au niveau du conseil artistique, je dirais moins : il est arrivé plus tard et j'avais déjà un mode de fonctionnement. On était souvent sur la même longueur d'onde et donc on soutenait nos projets. Pour moi, ça ne s'est jamais fait dans un jeu d'alliance : parce que naturellement, ce que proposait l'un plaisait à l'autre et vice-versa. On était deux et c'était plus facile pour motiver les troupes. J'ai des souvenirs d'alliances obligées pour que le projet arrive à terme parce qu'on était cinq et qu'il fallait la majorité.

Étant donné les différents renouvellements, vous avez participé à combien de conseils artistiques ?

Je suis arrivé après Sophie Boulin et Vincent Vittoz. Lionel Peintre, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Claude Lavoix et moi : c'est resté comme cela jusqu'au départ de Béatrice [Cramoix] qui a cédé sa place à Paul-Alexandre [Dubois]. Françoise Masset était aussi présente, mais elle était plutôt là en tant que référente de musique baroque. Paul-Alexandre [Dubois] est rentré au conseil artistique dans un esprit de musique contemporaine. C'est comme ça que Mireille [Larroche] avait pensé la chose. Ça se tenait, mais pour Lionel Peintre ou moi, qui avons fait tant de créations, nous n'avions pas envie de laisser la musique contemporaine comme une attribution à quelqu'un en particulier. Ensuite Yves [Coudray] et Lionel [Peintre] sont partis. Partir, ça veut dire quelque chose. Il y a eu des engueulades avec des compositeurs, avec des chefs d'orchestre, quelques clashes, mais ça arrive partout. Je crois qu'il y a un mode de fonctionnement chez Mireille [Larroche] qui est violent, on aime ou on n'aime pas, mais ça ne m'a jamais dérangé. Je pense que si ce n'était pas une femme, on en parlerait beaucoup moins. Il y a des metteurs en scène hommes qui sont odieux mais ça ne gêne personne.

Est-ce qu'elle ne travaille pas un peu dans l'extrême ?

On était tous un peu dans l'excès à notre façon, on s'est tous bien trouvé à la Péniche [Opéra].

Est-ce que vous avez participé aux actions culturelles autour des spectacles et des résidences ?

Oui, on faisait des actions, toujours par choix. Je n'en ai pas beaucoup fait avec la Péniche [Opéra]. Ce n'était pas par obligation, enfin, c'était inscrit dans nos contrats, mais je l'ai toujours fait parce que ça me plaisait, à condition que ce soit dans le cadre d'un spectacle. Dans ma compagnie, les actions culturelles et les résidences sont toujours en lien avec un spectacle, sinon je pense que ça ne sert à rien.

Idéalement, le but premier des subventions reste la création...

Oui, mais il y a quand même une volonté des tutelles d'allier l'éducation et la culture ; je ne suis pas d'accord avec ça. Il y a une volonté pédagogique, mais c'est aussi aller à

la rencontre d'un nouveau public : le public de l'opéra est vieillissant, et si on veut renouveler cela, il faut aller au charbon. J'aime bien cela : aller dans une cité, chanter un air d'opéra et voir les yeux écarquillés des enfants. Ça passe souvent par là, dans un rapport physique, vibratoire avec le public. Je me souviens de *Comme des bêtes* [2003] à l'Opéra-Comique : les gens nous ont dit que [Igor] Stravinsky ne convenait pas aux enfants et nous ne nous sommes pas arrêtés à cela, on ne va pas choisir la musique parce que c'est un spectacle pour enfants. Le répertoire n'a pas été changé, et ça a très bien fonctionné : les enfants battaient des mains en rythme sur la fin de *Renard*. Vous me demandiez tout à l'heure s'il y avait un meilleur souvenir, je pourrais choisir celui-ci. Il n'y a rien de mieux : tu fais une musique sans concession, avec un orchestre complet et devant des enfants qui tapent dans leurs mains, le contrat est rempli. J'ai joué ailleurs sur des scènes prestigieuses, mais je n'ai jamais rien ressenti de pareil.

Je n'ai trouvé aucune captation d'*Ubu, opéra* : quel rôle jouiez-vous ?

Je faisais Bougrelas, le fils du roi de Pologne. Il y a de belles photos par contre.

Était-ce une production particulière ?

C'est assez symbolique : c'est de la création. On avait un cahier des charges, à l'Opéra-Comique. C'est un spectacle dans lequel on rentrait dans les cases en faisant tout ce qu'on voulait. On était à l'Opéra-Comique avec une des grandes pièces du répertoire du XX^e siècle. Il y avait [Jean-Philippe] Courtis et [Françoise] Pollet, deux stars du lyrique. Je crois que c'est la dernière fois que [Françoise] Pollet est montée sur scène à Paris dans une grande salle pour faire un premier rôle. Et à côté de cela, il y avait toute l'équipe de la Péniche [Opéra], Vincent Bouchot qui était le compositeur-maison de l'époque. J'en garde un très bon souvenir. On l'a fait à Montpellier l'année suivante. Une fois de plus, il n'y avait aucune concession. C'était assez agréable de marcher dans les clous sans concession. C'était assez rare. Je l'ai vécu en tant qu'interprète en dehors de la Péniche [Opéra], mais pas très souvent.

À la Péniche Opéra, c'était le cas à chaque fois ?

C'était très souvent. On ne marchait pas souvent dans les clous. Mais pour ce projet, on était dans la grande programmation de l'année, avec des vedettes et on faisait ce qu'on voulait. [Jean-Philippe] Courtis et [Françoise] Pollet étaient ravis d'être là parce qu'ils

étaient eux aussi dans une forme de transgression. Esthétiquement, j'ai peu de souvenirs parce qu'il y avait beaucoup de fumée.

Est-ce qu'on peut parler de « spectacle Péniche » pour *Ubu, opéra* ?

Oui, dans le sens où il était dans les clous, et sans concession malgré tout. Les concessions qu'il y a pu avoir, notamment sur [*Les Aventures du roi Pausole*], c'est le changement de distribution à l'Opéra de Nice. C'était quelque chose de très rare. À Toulon, c'était nous, à Montpellier aussi. Dans le passé, Montpellier avait coproduit *V'lan dans l'œil* [1998] et avait demandé une redistribution que Mireille [Larroche] avait refusé. C'était notre distribution ou rien. Et ça a été rien.

Et pourquoi, cette fois-ci, la redistribution a eu lieu ?

Il faudra demander à Mireille [Larroche], mais je pense que l'apport de Nice était trop important dans la construction des décors notamment. Je pense que sans Nice, ça n'aurait pas pu se faire.

Combien y avait-il de costumes pour *Taxis* ?

Deux ou trois.

Parmi les trois spectacles – *Ubu, opéra*, *Les Aventures du roi Pausole* et *Chantier Woyzeck* – y a-t-il un rôle qui vous a le plus plu ?

Pas vraiment. Les trois sont tellement différents. En matière de création, c'est sans doute Bougrelas dans *Ubu, opéra* [2002]. En dehors de cela, j'ai participé *L'Île des fous* [2013] avec Alexandros Markéas et j'ai mis en scène *Le Peintre amoureux de son modèle* [2013] de [Egidio] Duni.

Donc plus seulement deux mais trois casquettes : interprète, conseiller et metteur en scène.

Oui. J'ai fait la création française de l'intégrale des *Canticles* [1999] de [Benjamin] Britten aussi. J'ai fait un concert pour l'anniversaire de [Benjamin] Britten aussi. Et le *Journal du disparu* [de Leos Janacek, 2001].

Et ces spectacles font partie des Coups de cœur de la Péniche Opéra ?

Pas tous. Il y avait un ensemble qui s'appelait « Opéra découverte » dans lequel j'ai fait *La Véridique histoire du docteur* qui était couplée avec une création de Bruno Gillet pour ses soixante-dix ans. J'ai également fait *Cyprien ôte ta main de là, Sigismond* [2007] de [André] Messager et [Claude] Terrasse. Ce n'étaient pas des Coups de cœur, ils faisaient partie de la programmation. C'étaient des opéras avec un petit budget qu'on mettait en espace.

Pour en revenir à l'esthétique scénique : comment la définiriez-vous en quelques mots ?

Radicalité au service du jeu. C'était un parti pris, ce n'était pas juste joli ou juste violent, ou radical pour être radical.

Mireille Larroche a parlé d'un jeu au deuxième degré qui rappelle la théorie de la distanciation de Bertolt Brecht : qu'en pensez-vous ?

Oui, elle est tout à fait là-dessus, mais c'est sa cuisine personnelle. En tant qu'interprète, je n'ai jamais joué au second degré, toujours au premier. On monte un spectacle avec une ligne conductrice et ça crée un lien et une homogénéité de jeu et de registre, chacun le vit comme il l'entend.

En ce qui concerne *Chantier Woyzeck*, est-ce que le travail de création a été chamboulé par le lieu ?

Oui, ça a joué sur l'esthétique à travers les vidéos, mais je pense qu'en tant qu'interprète, il faut savoir lâcher prise. Il y a plein de choses qui se font malgré nous. Quand je parle du premier degré, j'ai toujours essayé de vivre ce que je représentais. À part si vraiment ça rentre dans le caractère du jeu. Pour *Chantier Woyzeck* [2014], il y avait tout cet environnement, ces visages projetés, ces gens, il y avait la cité, mais en tant qu'interprète, je jouais que j'étais un membre de cette communauté-là, donc je n'avais pas à « tenir compte » de ça, puisque j'y étais. Je suis très premier degré, je me pose beaucoup de questions avant, jamais pendant. C'est trop tard : la scène ce n'est pas le lieu des questions. C'est pour ça qu'une compagnie comme la Péniche [Opéra], ça m'intéressait beaucoup : la compagnie, le conseil artistique, toute la mise en place, c'était le lieu des questions. C'est quelque chose qu'on a rarement en tant qu'interprète.

En cela, c'était un laboratoire. En tant qu'interprète pur, ce n'était pas le lieu des questions.

Est-ce qu'il vous est arrivé de refuser un rôle ?

Ça m'est arrivé assez souvent parce que je n'étais pas libre et peut-être, inconsciemment, ça m'arrangeait parfois de ne pas être libre. Il y a des spectacles que j'aurai aimé faire mais que je n'ai pas faits. Le *Tchériomouchki* [*un coin de paradis à Moscou*, 2006] par exemple et je l'ai vraiment mal vécu : au départ, personne en dehors de Mireille [Larroche] et moi ne voulait le monter. Nous nous sommes battus pour le monter pour enfin découvrir que je ne le ferai pas.

Pour quelle(s) raison(s) ?

Parce que c'était à Toulon et il est possible que le directeur de l'Opéra de Toulon ne voulait pas de moi. Je ne sais pas. J'ai simplement vu que je n'étais pas programmé.

Avez-vous eu votre mot à dire sur la création ?

Je crois que je ne voulais pas. Je n'avais pas envie, ce n'était plus mon rôle.

Vous auriez pu le remonter ensuite avec votre compagnie ou bien le moment était passé ?

Non. Si tu veux être considéré comme un artiste avec une identité propre, il ne faut pas reprendre des spectacles déjà montés. Il y a tellement d'autres pièces. On n'est pas en manque d'idées et de désirs. En ce moment, je suis codirecteur de ma troupe avec Alain Patiès, qui a été assistant à la mise en scène à la Péniche Opéra. On a joué à l'Athénée avec Ars Nova et chez feu-Magloire avec le Quatuor Debussy, plein de choses supers. On a une résidence dans un petit théâtre à Paris et on joue une pièce par mois, ça nous donne une visibilité, et on le vit comme un laboratoire. On peut essayer des choses.

Est-ce que l'état d'esprit de la Péniche Opéra perdure dans votre pratique aujourd'hui ?

Tout le monde met la main à la patte parce que le milieu de la culture à l'heure actuelle reste de l'artisanat. Il n'y a pas énormément de moyens. C'est par la force des choses. On ne demanderait pas mieux que d'avoir une chargée de production, un chargé de

diffusion, un administrateur, une administratrice. On fait un peu tout, ça interroge beaucoup, mais le public est là.

Pourquoi avoir senti le besoin de monter une compagnie à la fin de l'expérience Péniche Opéra ?

Maintenant on n'est que deux à décider, ce qui n'était pas toujours le cas à la Péniche [Opéra]. Mais si la Péniche [Opéra] avait continué, je n'aurais pas ressenti le besoin de le faire.

La fin de la Péniche Opéra est bien une décision prise par Mireille Larroche ?

C'est une décision des tutelles d'arrêter et de passer à autre chose, en ne nous nommant pas, en privilégiant des gens qui avaient une structure d'accueil et de coproduction. C'était volontairement l'envie de passer à autre chose. Je pense qu'il y avait deux compagnies lyriques nationales à Paris et qu'il y en avait une de trop. Maintenant, il y a l'ARCAL et ils sont très contents. C'est comme ça que je le vis. Je n'ai rien contre l'ARCAL, heureusement qu'ils sont là. C'est toujours très particulier le rapport aux tutelles : ça représente à la fois beaucoup et très peu à l'échelle d'un budget général alloué à la culture, mais à partir du moment où on accepte de rentrer dans une certaine structuration et de subventions, on a des comptes à rendre. Il y a des compagnies comme Les Brigands qui ont toujours refusé cela pour ne pas avoir de comptes à rendre, et puis, finalement maintenant, ils font des choses avec des artistes qui décident pour eux. Si tu veux que ta compagnie grossisse, il faut accepter de céder un peu de ton pouvoir décisionnaire, ça arrive toujours d'une façon ou d'une autre.

Auriez-vous souhaité que l'expérience Péniche Opéra continue ?

J'aurai aimé que cela continue parce que plus on avance en âge, plus on se sent légitime. Si j'avais cette possibilité aujourd'hui, nous aurions pu faire encore plus. Mais si cela avait continué, il aurait fallu se poser la question du public à renouveler. Une partie des choses que l'on faisait était toujours suivie par un public, mais la partie la plus expérimentale, la plus pointue, commençait à tourner en circuit fermé. On ne suscitait pas cette curiosité chez ceux qui n'étaient pas curieux de nature, en allant le chercher. Chose qu'on avait un peu arrêté de faire à cet endroit-là. Pour les grosses productions, le public se renouvelait de lui-même. Mais pour les choses plus

expérimentales, ça devenait un peu consanguin. On ne pouvait pas continuer à faire des spectacles pour les mêmes personnes. Soit on continuait en donnant un grand coup de pied dans la fourmilière en allant chercher les gens, soit on arrêtait complètement. Mais ce n'était pas ma volonté. Ce qui est plaisant dans mon rapport à Mireille [Larroche], c'est qu'on a les mêmes désirs mais pas pour les mêmes raisons.

C'est-à-dire ?

Je suis dans le faire. On me demande souvent pourquoi je ne souhaite pas diriger, parce que je veux le faire. J'ai besoin de ce rapport au public. Pendant longtemps, on n'a pas réalisé de captations parce qu'on ne le voulait pas, c'est du spectacle vivant. Si tu veux le voir, tu viens le voir. C'était ma façon de penser, et à elle aussi, mais pour d'autres raisons. On est assez proches dans la façon de vouloir s'impliquer systématiquement dans la société, dans la politique, avec des divergences quant aux processus, quant aux « pourquoi », mais finalement c'est la même envie.

Si je résume, la Péniche Opéra, c'est un engagement politique, social et un travail du répertoire.

Il y a aussi la question de l'esthétique, de la manière de traiter ces envies, qui dépasse l'aspect visuel. C'est un tout. La manière de traiter, c'est différent en fonction de chaque spectacle. En même temps, ce n'est pas imposé au public. Nous savons pourquoi nous montions ces spectacles et comment le faire, mais je n'ai jamais vécu cela comme une prise d'otage du public.

Mireille Larroche parle aussi beaucoup de la notion de divertissement...

Et de convivialité. On s'amusait beaucoup avec Lionel [Peintre] à anticiper certaines choses de manière caricaturale. On demandait à Mireille [Larroche] à quel moment il y aurait une distribution de nourriture, des jongleurs, des acrobates. C'était tendre mais ça l'énervait un peu. J'adorais ça. Mais ce n'est pas ça qui donnait la couleur ou l'esprit du spectacle. C'est des façons d'exprimer, des énergies contraires et je ne pense pas que ce soit des écrans de fumée pour cacher un manque d'idées. C'est aussi un travail de famille, on travaillait beaucoup avec les mêmes artistes, donc on retrouve beaucoup de choses de ces artistes dans des spectacles comme les *Shadoks* [2008-2010]. C'est surtout une question de rencontres : j'ai toujours pensé comme cela, j'ai dans mes tiroirs

des centaines d'idées mais je ne les monterai jamais, jusqu'au jour où tu rencontres la bonne personne. Plutôt que de vouloir faire rentrer des gens dans des cases. Et je pense que la présence du conseil artistique était fondamentale : l'idée est super, mais on n'a pas les bonnes personnes pour la monter. Donc gardons cette idée au chaud et deux ans après, on rencontre les bons interprètes. Pour [*Les Aventures du roi*] *Pausole*, je crois que l'arrivée de [Daniel] Buren, ça a déclenché la création. Ça faisait quatre ou cinq ans que Claude Lavoix avait amené la partition au conseil artistique et qu'elle prenait des nouvelles de ce futur spectacle tous les ans. La longévité, ça a permis de monter les choses au bon moment. Et quand Mireille [Larroche] parle de laboratoire de spectacles, j'insiste sur les Coups de cœur, parce que c'étaient des moments où on montait des œuvres en lecture et si ça marchait, on les reprenait en grande forme. C'est quelque chose que j'ai repris avec ma compagnie. On avait besoin de cette étincelle, de ce côté laboratoire pour le proposer au public. Et le caractère alternatif du lieu faisait que d'office on n'était pas jugé.

Les Coups de cœur n'étaient pas systématiquement des petits spectacles en miroir aux grandes formes ?

Non, bien sûr. Il y avait des choses qui s'imposaient d'elles-mêmes. On sentait qu'il n'y avait pas besoin de. Parfois, il valait mieux se lancer directement. Il y avait aussi des choses qui perdaient à être mises en grandes formes.

En ce qui concerne le travail de Mireille Larroche pendant les répétitions, a-t-elle sa propre méthode ou bien la direction d'acteurs est à l'effigie des spectacles, c'est-à-dire très diverse ?

Il y a tout de même deux types de spectacles : ceux où tout est écrit et les autres qui sont à construire. *Chantier Woyzeck*, *Les Brèves de comptoir* – première version – ou *Caf' Conc' Hervé* [2000], nous sommes partis de quasiment rien. *Les Brèves de comptoir* ne ressemble pas du tout à ce qui était prévu au départ, et ça ne change rien à ce que le public reçoit. Pour moi, je ne jouais pas le spectacle pour lequel j'avais signé. Ça arrive, plein de fois. Je préfère ne m'attendre à rien, mais si je m'attends à quelque chose et que c'est différent, ce n'est pas pareil. Ça ne m'a pas empêché de le faire complètement, même si nous n'avons pas fait le spectacle pour lequel je m'étais battu. Au départ, ce

devait être quelque chose de mouvant pour représenter la vie du bistro et finalement non.

L'expérience devait en valoir le coup pour être resté près de vingt ans à la Péniche Opéra...

Bien sûr. Je suis resté jusqu'au bout, il est possible que certains ait une nostalgie ou une petite aigreur, mais je suis resté jusqu'au bout. Il y avait encore des choses à faire à la fin, mais jouer *100* sans le nouveau directeur nommé à la tête de la compagnie, on comprend rapidement que c'est fini. Si je suis nommé directeur, je viens avec mon équipe, avec les gens avec qui j'ai envie de travailler, mais là, on n'a même pas reçu de courrier de la part du nouveau directeur pour nous expliquer. C'est comme si rien n'avait existé, ça fait bizarre. Je suis bien content que ce soit autre chose. Je trouve ça dommage qu'on n'ait pas eu les moyens de continuer, parce qu'il y avait encore plein de choses à faire. C'est totalement différent et ça me convient tout à fait. La Péniche [Opéra], c'est très bien, mais ça peut se faire partout. La péniche, c'est un boulet, c'est trop petit, il n'y a pas assez de place, c'est mieux dans un théâtre. Il faisait trop chaud l'été, trop froid en hiver et pour les interprètes, c'était compliqué avec de l'air soufflé, ce n'étaient pas des conditions idéales. L'esprit est né du lieu parce qu'il y avait tout de suite cette ambiance, mais le lieu n'est pas *sine qua non*.

8. Entretien avec Vincent Bouchot – 5 mai 2018

Durée : 2h18min06sec.

À l'intérieur de l'appartement de Vincent Bouchot, Paris XVIII^e arrondissement.

Quelle est votre formation ?

Je suis autodidacte en ce qui concerne la musique. J'ai une formation littéraire, j'ai fait l'École Normale Supérieure à Fontenay-Saint-Cloud en Lettres Modernes. Étant originaire de Toulouse, je suis arrivé à Paris en 1986 et j'ai commencé à chanter dans de bons ensembles amateurs. Un jour de juin 1987, j'ai passé une audition pour un ensemble professionnel et bizarrement, ils m'ont pris. Je suis donc devenu chanteur professionnel malgré moi. Parallèlement j'écrivais aussi de la musique en pur autodidacte et petit à petit la composition est devenue une activité importante à titre personnel, puis une activité professionnelle mais sur le tard : j'avais vingt-neuf ou trente ans la première fois que j'ai été payé pour composer. C'était Mireille [Larroche] qui m'a passé ma première commande. Étant devenu chanteur, j'ai très vite abandonné toute idée d'être professeur donc j'ai dû faire un DEA, ce qui aujourd'hui doit être l'équivalent d'un Master mais je n'ai pas passé les concours qui permettent d'enseigner, le CAPES, l'Agreg, parce que finalement j'étais content comme chanteur. En musique, en tant que chanteur et que compositeur, je suis absolument autodidacte. C'est assez rare, j'ai eu la chance d'être intégré à un ensemble vocal professionnel assez rapidement, la Chapelle Royale, dirigée par Philippe Herreweghe, il est bien sûr toujours en activité, mais la Chapelle Royale n'existe plus. Il n'a gardé que son équivalent belge, le Collegium Vocale et il a créé l'Orchestre des Champs Élysées qui existe toujours pour la musique, à partir de [Wolfgang Amadeus] Mozart jusqu'au début du XX^e siècle. À l'époque, c'est dans ce chœur professionnel que j'ai appris plus ou moins à chanter, au contact d'autres professionnels. Et pour ce qui est de la composition, ça a toujours été un passe-temps important pour moi. J'ai commencé à écrire comme je pouvais, et petit à petit d'améliorer les choses. Tardivement, on a commencé à jouer un peu ma musique. Et puis, toute une histoire qui est en lien direct avec la Péniche [Opéra] : j'ai proposé une partition à un concours d'opéra organisé par

la Péniche [Opéra] aux alentours de 1994. Je ne connaissais pas Mireille [Larroche] et j'ai envoyé une partition, mon premier opéra que j'avais écrit pour le plaisir, sans la prétention qu'il serait monté. Et aux alentours de mai ou juin de cette année-là, Mireille [Larroche] m'a appelé un jour en m'annonçant que j'avais gagné. J'étais très content. Elle m'a dit « nous allons monter votre opéra », qui s'appelait d'ailleurs *Notre opéra*, une sombre histoire d'amour, très romantique. Elle m'a dit : « nous allons le monter pour la saison prochaine, appelez qui vous voulez comme chanteurs ». C'était très étonnant pour moi. Je m'en souviens très bien, je lui ai demandé si elle était sûre de son choix et elle m'a répondu « bien sûr, je ne vous appellerais pas si je n'étais pas sûre ». Et, plus de nouvelles pendant l'été. J'appelais et je n'avais aucune réponse. Et une assistante de Mireille [Larroche] a fini par me dire : « oui, c'est bien vous qui avez gagné, mais il y a quand même une épreuve finale. On a sélectionné deux partitions, mais ne vous inquiétez pas, c'est la vôtre qui va gagner. Nous sommes obligés d'en passer par là ». Et puis j'ai fini par recevoir un coup de fil d'un chanteur, Yves Coudray, que je connaissais un peu qui m'a annoncé que c'était finalement l'autre partition qui avait été retenue. Mes rapports avec Mireille [Larroche] commençaient très mal. Elle m'avait promis de monter un opéra et sans aucun mot ni d'excuse ou autre, elle m'a annoncé que ce n'était pas moi. Grosse déception. Mais elle s'est bien rattrapée, très bien même, et surtout je crois qu'elle a gardé en tête l'idée de travailler avec moi un jour puisque quelques années après, elle m'a passé une commande pour une chanson qui a fait partie du spectacle *Cabaret contemporain* [1998]. Entre temps, j'avais fait sa connaissance en tant que chanteur par l'Ensemble Clément Janequin et ça se passait très bien. Elle m'a donc commandé une chanson pour ce spectacle et cette fois-ci, ce n'était pas une fausse bonne nouvelle, la chanson a bien figuré dans le spectacle. C'était l'histoire de mes débuts.

Est-ce que vous avez des influences artistiques particulières en tant qu'interprète d'une part, et d'autre part, en tant que compositeur ? Est-ce que les deux rôles s'entremêlent ?

Évidemment. Quel compositeur pourrait dire qu'il n'a pas d'influence ? À moins d'être un génie, ce que je suis loin d'être. J'ai l'impression qu'il y a deux questions : est-ce que le fait d'être chanteur influe sur le compositeur et inversement ? C'est vraiment deux choses différentes. Mes influences en tant que compositeur sont très nombreuses,

parfois même contradictoires. Ma musique préférée en tant que mélomane, c'est la musique du début du XX^e siècle, en particulier français : [Maurice] Ravel, [Claude] Debussy, jusqu'à [Francis] Poulenc, je suis également fan du travail de Darius Milhaud.

Tous genres confondus, qu'il s'agisse de grand opéra ou de petite opérette ?

Oui. C'est vraiment pour moi la période bénie de la musique. Avec [Igor] Stravinsky, [Bela] Bartok, c'est vraiment la musique qui me touche le plus, donc ce langage-là a une influence sur moi. Il y a une autre influence plus tardive et qui est sans doute plus difficile à déceler, c'est plutôt une démarche qu'une esthétique, c'est le minimalisme conceptuel, comme le travail d'un compositeur américain, Tom Johnson, que Mireille [Larroche] connaît bien et dont des œuvres ont été jouées à la Péniche [Opéra]. C'est un mathématicien musicien, il a une démarche extrêmement conceptuelle c'est-à-dire qu'il applique un procédé mathématique pour construire sa musique, il le livre à l'auditeur de manière très crue. Cette démarche d'avoir une idée très simple et de l'exposer à un public de manière très franche, m'influence. Même si on ne peut pas comparer ce que je fais à ce que fait Tom Johnson, mais l'idée de poursuivre une démarche radicale dans un langage très accessible, c'est une idée qui me plaît bien. Après, il y a toutes sortes d'influences différentes : j'écoute beaucoup de musique contemporaine, je la pratique aussi beaucoup en tant que chanteur, tous les gens que j'admire et que je croise ont une influence sur moi. J'aime beaucoup la musique de Gérard Pesson, je le connais bien et sa musique peut aussi avoir une influence sur ce que j'écris. Mais le seul fait de fréquenter une musique, d'être ami avec les compositeurs, de s'intéresser à ce qu'ils font, fait qu'on peut parler d'une influence. Enfin, tous les grands génies de la musique ont une influence sur les compositeurs. Ensuite, en ce qui concerne le chanteur, ce sont des démarches complémentaires. Je serai très malheureux d'abandonner l'une ou l'autre et je pense que l'une nourrit l'autre. En tout cas, le chanteur nourrit le compositeur : le fait de fréquenter intimement des musiques me nourrit pour écrire. Le fait d'écrire me nourrit aussi pour chanter, c'est-à-dire que je devine les intentions d'un compositeur sous un langage pas très accessible, parfois j'aime bien collaborer avec les compositeurs, je devine facilement ce que veulent les compositeurs, plus facilement qu'un interprète qui ne serait qu'interprète.

Donc vous pouvez avoir une part d'influence ?

Oui, sur des choses techniques, comme le chant. Ça m'arrive en ce moment parce que je dois créer des partitions de compositeurs russes dans quinze jours, et un seul a terminé sa partition, ce sont les aléas de la création. Je lui ai demandé de m'envoyer ce qu'il avait écrit pour que je puisse « corriger » parce qu'il écrit en français alors qu'il n'est pas du tout francophone. Je peux avoir une petite influence sur les compositeurs. Pour moi, l'essentiel de l'influence sur ce que j'écris, c'est ce que j'ai chanté, la musique contemporaine, une cantate de [Jean-Sébastien] Bach... Je veux dire que si l'on écrit après avoir travaillé une cantate de [Jean-Sébastien] Bach, il reste forcément quelque chose qui transparaît dans l'écriture.

Pourquoi êtes-vous resté si longtemps à la Péniche Opéra (1994-2014) ?

Je n'y suis pas resté, je n'ai jamais fait partie du comité artistique. Dans nos métiers, l'intermittence du spectacle c'est quelque chose de réel, à la fin de chaque contrat, on ne sait pas ce qu'il se passe ensuite. Mireille [Larroche] m'a fait confiance et comme chanteur et comme compositeur, c'est la raison pour laquelle j'ai fait des productions à la Péniche [Opéra], mais je ne me suis jamais dit que j'allais rester ou en partir. Enfin, ne plus travailler avec Mireille [Larroche], ça m'est arrivé un certain nombre de fois comme tous les gens avec qui elle a travaillé, mais c'est son bon désir à elle qui a fait que j'y ai beaucoup travaillé.

Vous ne vous considérez pas comme faisant partie du noyau central de la Péniche Opéra avec Lionel Peintre, Yves Coudray, etc. ?

Eux ont tous fait partie du comité directeur ou artistique qui influençait la programmation et moi, pas du tout. C'est une chose qui m'a parfois étonnée, sans amertume ni déception, que Mireille [Larroche] ne m'ait jamais proposé d'en faire partie. Ça dépend des personnalités. Je pense qu'elle a proposé cela très rapidement à Christophe Crapez parce que c'est un homme d'une érudition extraordinaire et qu'il avait la personnalité pour programmer, pour inventer des formes nouvelles, pour dénicher des partitions, toutes qualités que je n'avais pas. J'ai tellement travaillé avec Mireille [Larroche] que je me suis demandé pourquoi, mais ça ne m'aurait peut-être pas plu, je n'aurais pas été à l'aise, je ne sais pas. J'ai toujours travaillé au cas par cas avec Mireille [Larroche] et après un projet, elle m'en proposait un autre.

Comment travailliez-vous en tant qu'interprète et en tant que compositeur avec la Péniche Opéra ? Avec Mireille Larroche ?

En tant qu'interprète, elle [Mireille Larroche] est extrêmement directive et j'adore ça ! C'est quelqu'un dont une des qualités principales est de ne jamais lâcher l'interprète. Que ce soit dans des partitions qu'elle connaît ou dont elle vient tout juste de prendre connaissance, elle sait exactement quelle est l'intention d'un personnage, quelle est son épaisseur, pourquoi il dit cela à tel moment, à qui, qu'est-ce que cela apporte à la marche de la pièce, qu'est-ce que cela dit aux partenaires, elle a toujours fait et dans tout ce que j'ai vu un travail très précis là-dessus et qui était pour moi ce que j'ai le plus aimé et ce qui m'a le plus apporté en tant qu'interprète. Je n'ai jamais vu Mireille [Larroche] tâtonner ou alors pour des détails. Ce qui arrive relativement souvent, il y a beaucoup de metteurs en scène ont des idées sur une image mais laissent les interprètes se débrouiller avec leurs textes, ça tourne parfois au laisser-aller complet, y compris pour des metteurs en scène qui ont très bonne réputation et qui travaillent dans des endroits où il y a beaucoup plus d'argent qu'à la Péniche [Opéra]. Mireille [Larroche] était très directive et j'adorais ça. Après, humainement, mes rapports avec elle ont toujours été assez difficiles, conflictuels. Dans le travail, on s'est toujours engueulé sur toutes les productions, comme chanteur et comme compositeur, voire carrément très fort.

Pour des divergences artistiques, humaines... ?

C'est difficile. Elle est très vite paniquée par l'inconnu. Et bizarrement, elle a fait énormément de créations. Donc il y avait ce côté très contradictoire de demander à des gens d'écrire et qui apportaient souvent la partition très tard, et de détester l'inconnu. Une peur du vide dans les mises en scène, elle a toujours eu tendance à remplir énormément, c'est d'ailleurs une tendance qui s'est ralentie au fil du temps dans ses derniers spectacles. Ce qui va de pair avec un amour des choses très bien faites, une mécanique de précision qui n'aime pas le vide. Mireille [Larroche] est quelqu'un d'injuste dans le travail, très colérique, terriblement changeante dans l'enthousiasme comme dans la détestation, pas rancunière heureusement. Elle a un sale caractère. Et la peur de l'inconnu fait qu'elle ne faisait que difficilement confiance dans le rendu définitif, elle ne pouvait pas supposer que tout allait bien se passer. Le manque de confiance dans ses interprètes était assez incroyable.

Même pour les membres du conseil artistique ?

Peut-être pas tout le monde. Je pense que Lionel [Peintre] a toujours eu sa confiance absolue, Dominique Visse aussi ; mais des seconds couteaux, comme moi, des seconds couteaux qu'elle aimait bien, elle n'accordait pas sa confiance. Sauf à partir du moment où tout était calé, que c'était ce qu'elle voulait, auquel cas elle pouvait être extrêmement enthousiaste. J'ai des milliers d'anecdotes ahurissantes sur Mireille [Larroche] : sur *Ubu* [opéra, 2002], jusqu'à la pré-générale, ça a été un crescendo dans l'horreur. Elle me disait que les gens allaient partir de la salle. Et plusieurs fois, je suis sûr qu'elle ne s'en souvient pas, elle parlait d'*Ubu, opéra* en des termes vraiment injurieux. C'est assez exceptionnel comme rapport. Et après la générale, elle est venue me voir en me disant : « Écoute, Vincent, il y a trois opéras au XX^e siècle : *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck* et *Ubu, opéra* ». C'était tout aussi absurde que de parler d'*Ubu* [opéra] en disant que c'était complètement foireux. Tout cela était un mélange de peur, d'angoisse.

J'ai l'impression que la création d'*Ubu, opéra* a été un peu chaotique.

Oui, avec Danièle [Barraud], ça a été terrible. Je me souviens de Mireille [Larroche] éruptant devant Claude Lavoix : « c'est la dernière fois que je prends une femme comme chef de chant, parce que les femmes sont incapables de faire ce métier ! ». C'était très violent.

Tout cela à cause d'une création ?

Oui, je pense que c'était une création extrêmement lourde financièrement, beaucoup trop lourde pour la Péniche [Opéra]. Ça a avalé les subventions pendant deux ou trois ans, on a laissé une ardoise très lourde. De nombreux problèmes s'accumulaient, des problèmes techniques parce que l'équipe était super. Tout cela pour dire que Mireille [Larroche] est capable de changer d'un extrême à l'autre d'une façon pathologique. Même si on passe par différentes étapes en tant que metteur en scène, directeur artistique, là c'était un peu trop et dans tous les sens. Travailler avec Mireille [Larroche] a toujours été difficile en ce qui me concerne et néanmoins très riche, j'ai beaucoup appris sous sa direction et j'ai souvent été épaté par le fait qu'elle savait voir les choses théâtralement en se saisissant d'une partition alors même qu'elle ne sait pas lire la musique. Elle pouvait presque diriger une répétition musicale en paroles en demandant aux interprètes instrumentaux des choses musicales en laissant parler son sens de la

scène. Et en tant que compositeur, je lui dois mes premières commandes et une confiance renouvelée malgré toutes nos engueulades.

Est-ce que Mireille Larroche avait un droit de regard sur la composition musicale ?

Ça n'allait pas jusque-là. Elle pouvait intervenir sur la durée d'un spectacle, demander à resserrer la musique. Sur *Ubu [opéra]*, c'était très spectaculaire parce que ma partition comprenait trois heures de musique. De mon propre chef, j'en ai enlevé un tiers, on est arrivé à deux heures de musique et je ne me souviens plus si nous avons décidé ensemble des passages qui allaient être supprimés, mais elle a toujours et dans toutes les productions auxquelles j'ai participé avec elle, suggéré des coupes ou bien de rallonger certains passages. Dans le détail musical de l'orchestration, non, parce que ça dépassait son domaine de compétences et c'était le travail du compositeur. Elle travaillait surtout sur le temps dramaturgique. Et sur *Ubu [opéra]*, nous n'avons pas été assez féroces, parce que finalement c'était trop long.

Est-ce ce n'est pas un peu problématique d'être compositeur et librettiste sur des spectacles qui finalement ne tournent pas tant que cela ? Est-ce un choix ?

Bien sûr que non. On aurait tous aimé que le spectacle tourne. Qu'un spectacle tourne ou non, avec ses qualités et ses défauts, se décide bien à l'avance avec des coproducteurs. À la Péniche [Opéra], il y a toujours eu un problème de coproduction. Aujourd'hui, il m'arrive de chanter dans des maisons d'opéra avec de gros budgets et je vois que si les dates de coproduction ne sont pas fixées à l'avance, le spectacle ne sera pas repris, sauf exception. Ensuite, la qualité de l'œuvre elle-même fait qu'un spectacle est repris ou pas, ce qui veut dire que ce que j'ai écrit n'était pas si bon que cela, mais il faut avoir la clairvoyance de le dire. J'ose espérer que dans un contexte de coproduction plus large, les œuvres auraient voyagé un peu plus. La Péniche [Opéra] était la championne du n'importe quoi en ce qui concerne la diffusion. Je crois que c'était souvent la panique chez les administrateurs qui valsaient en fonction des clashes avec Mireille [Larroche]. C'était une toute petite structure qui n'avait pas beaucoup de moyens d'action. Je crois que c'était un lieu qui était très attachant pour les spectateurs et les critiques avaient beaucoup de sympathie pour ce lieu si atypique, mais ce qui se

faisait là-bas était tellement rattaché à ce petit lieu que ça a certainement nuit à la diffusion des spectacles.

J'ai également entendu cet écho : sachant que les spectacles étaient des productions de la Péniche Opéra, ils recevaient soit un grand oui, soit un grand non de la part des institutions.

J'ai eu une fois une parole de quelqu'un dont j'ai oublié le nom qui dirigeait à l'époque l'ARCADI. Je rencontrais cette personne pour un projet d'opéra qui s'est finalement fait mais sous une autre forme. Mon projet ne l'intéressait clairement pas et je m'étais un peu énervé en arguant que j'avais fait beaucoup de spectacles à la Péniche [Opéra] et je ne comprenais pas pourquoi je n'avais aucun contact au sortir de la Péniche Opéra ; elle m'a répondu que d'avoir travaillé avec la Péniche [Opéra], c'était un handicap. Les relations très conflictuelles que pouvait avoir Mireille [Larroche] avec des tas de personnes ont beaucoup joué.

Et à l'inverse, il y a eu beaucoup de collaborations avec des grands noms des institutions : Pierre Médecin, Jérôme Savary, etc.

Oui, ce n'était pas une barrière unilatérale. Ça a fonctionné parce que son talent était reconnu, la constance de son travail également par des gens qui fonctionnaient comme elle : ils ne se prenaient pas pour des génies, mais travaillaient très consciencieusement. J'ai travaillé avec des metteurs en scène qui ont une petite notoriété mais qui sont d'une certaine façon des arnaqueurs : au bout de trois jours, on sait qu'ils ne vont pas travailler, ils vont faire semblant de faire une mise en scène en copiant ce qui se fait d'habitude et ça va fonctionner parce qu'on les entendra partout et ils vendront bien leurs spectacles. Mireille [Larroche], avec tous ses défauts, travaillait tout le temps. On était sûr qu'avec elle on allait bosser jusqu'à donner le meilleur de ce qu'on pouvait faire, y compris après la première. Elle ne lâchait jamais personne, elle était tout le temps là et on avait des notes tous les soirs.

Que ce soit dans les locaux de la Péniche Opéra ou dans les maisons d'opéra et les théâtres municipaux ?

Oui, elle n'est pas du genre à ne pas assister aux représentations. À la Péniche Opéra, ça se conçoit puisqu'elle était à la fois directrice et metteur en scène, elle habitait

pratiquement à la Péniche [Opéra], mais c'était le cas aussi dans les autres lieux de représentation. Elle ne lâchait jamais.

Elle avait donc cette même rigueur de travail appliquée peu importe le lieu de représentation.

Oui, absolument.

Vous avez chanté à la fois dans les locaux de la Péniche Opéra et sur des scènes institutionnelles. En dehors des moyens alloués à chaque création, qu'est-ce qui change concrètement d'un lieu à l'autre ?

En ce qui concerne le travail de Mireille [Larroche], pas grand-chose dans l'esprit. Ça change dans le fait que les contraintes de la Péniche [Opéra] sont telles qu'il faut les utiliser mais je n'ai jamais trop trouvé Mireille [Larroche] différente dans tel ou tel lieu.

Et en tant qu'interprète ?

Je n'ai rien remarqué d'une scène à l'autre. D'un point de vue technique, la Péniche [Opéra] c'est un endroit qui a toujours très mal sonné, c'était très pénible pour les chanteurs, on tombait malade en toutes saisons entre le chauffage trop chaud et le froid de l'extérieur. Tout le monde savait qu'on tombait malade au bout de trois jours, l'acoustique était horrible, mais on chantait aussi fort que dans une maison d'opéra où l'acoustique est bonne, parfois même plus fort pour que les gens du fond aient une chance d'entendre. Ça ne changeait rien. Je ne me souviens pas d'une Mireille [Larroche] différente d'un lieu à l'autre, elle faisait peut-être plus attention aux techniciens : quand on a en face de soi l'équipe technique d'un théâtre, on ne leur parle pas de la même manière qu'aux techniciens de la Péniche [Opéra], mais en dehors de cela, non.

Existe-t-il un projet qui vous a particulièrement tenu à cœur, qui a eu une importance particulière ?

Objectivement, c'était *Ubu* [opéra], parce que c'était à l'Opéra-Comique. Avoir son nom en haut de l'affiche à l'Opéra-Comique, c'était assez inespéré pour moi. Et c'était une grosse production, il y avait une douzaine de chanteurs, une douzaine d'instrumentistes, c'était une équipe assez grande. C'était vraiment difficile et l'accueil

du spectacle n'était ni très bon, ni très mauvais. C'était une expérience assez douloureuse. C'était une époque où les critiques apparaissaient dans les journaux et tous les journaux – *Figaro*, *Le Monde*, *Libération*, *Les Échos* – venaient et les critiques étaient soit très négatives, soit un peu négatives, sauf *Le Monde* qui était très positif. L'accueil du public était mitigé : il y avait de moins en moins de monde, le bouche-à-oreilles ne marchait pas. Et le pire, c'était à Montpellier, c'était carrément un bide : c'était un public d'abonnés qui venaient contraints et forcés, il n'y a pas eu de publicité autour du spectacle. J'avais des amis qui souhaitaient réserver des places et on leur disait que la salle était pleine alors que ce n'était pas le cas du tout. La salle était remplie aux deux tiers et après l'entracte, elle s'était vidée de moitié. C'était très dur.

À quoi était-ce dû ? À la composition du public ?

À Montpellier, sans doute. Soit, c'était très mauvais, mais je ne suis pas le mieux placé pour en parler, soit c'était un public d'abonnés. À l'Opéra-Comique, la collaboration n'était pas simple. [Jérôme] Savary ne s'est jamais manifesté, à ma connaissance il n'est jamais venu. On n'était pas aidé. On répondait aussi aux gens que c'était plein alors que ce n'était pas le cas.

Pourquoi ?

Je ne sais pas. Ça m'est arrivé tout récemment. Ils font ça à Radio France pour des concerts parfois. C'est un peu mystérieux. *Ubu [opéra]*, ce n'était pas facile, mais c'était pour moi l'apothéose de ma collaboration avec Mireille [Larroche] et c'est ce que j'ai fait de plus visible dans ma carrière : c'était le centenaire de la création de *Pelléas et Mélisande* donc c'était un contexte un peu particulier. J'ai une image en tête : nous répétions au moment des élections présidentielles, au moment où Jean-Marie Le Pen est passé au second tour face à [Jacques] Chirac. C'était au début du mois de mai et il y a eu une énorme manifestation qui partait de la place de la République [à Paris] et je m'y suis rendu. Finalement, il n'y a pas eu de manifestation, seulement un million de personnes sur la place. Je suis arrivé à me faufiler jusqu'à la place et j'ai vu sur les colonnes Morris les premières affiches d'*Ubu [opéra]* au milieu de cette marée humaine. Ça n'avait rien à voir, mais c'est un sacré souvenir.

J'ai remarqué que dans votre travail de composition, l'adaptation du matériau littéraire est bien présente. Pouvez-vous m'en parler ?

C'est un travail que je fais presque sans m'en apercevoir. Composer de la musique, c'est un travail techniquement très long. Copier un roman, ça prend deux ou trois semaines ; copier un opéra, ça prend des mois. Tout est long dans la musique. Faire une adaptation d'un roman, c'est quelque chose de rapide comparé à la composition. Ce n'est pas un travail annexe, mais c'est quelque chose que j'ai décidé de faire au moment de *La Belle lurette* [2000], après avoir composé deux opéras qui n'ont pas été joués, *Notre opéra* et *Les Derniers jours d'Emmanuel Kant*, d'après le roman de Thomas de Quincey. Les livrets de ces deux premiers opéras ont été écrits par un ami chanteur qui a une sacré plume, Laurent Slaars. Et j'ai reçu la commande de la Péniche Opéra en me demandant si je devais faire de nouveau appel à Laurent [Slaars]. J'ai dû me dire que c'était un univers qui ne l'intéresserait probablement pas et j'ai décidé de le faire moi-même. Ce roman m'a passionné, j'ai envie d'en faire un opéra ; j'ai une formation littéraire, sans être ni écrivain, ni poète, je vais le faire. Et ça m'a pris dix jours, très enthousiastes, c'est ridicule par rapport à la durée de composition. J'ai adapté le roman d'Henri Calet au *feeling* : ça s'est plutôt bien passé, j'ai éliminé beaucoup de choses. Il y avait des contraintes très réalistes, combien on a de chanteurs ? À la Péniche [Opéra], quand il y a cinq chanteurs, c'est le bout du monde ; combien de personnages ? Je voulais qu'il y ait un Narrateur et qu'il soit interprété par Lionel Peintre ; ensuite un carrousel de personnages, était-ce techniquement possible de sortir de scène, changer de costumes et revenir ensuite en un minimum de temps ? C'était surtout des questions musicales plutôt que dramatiques. Je ne me souviens pas de difficultés particulières. De ma plume, je crois qu'il y a deux chansons dont les titres sont évoqués dans le texte. Ce sont des chansons que je n'ai pas pu retrouver avec les moyens de communication limités qui étaient les miens à l'époque – les balbutiements d'Internet – donc je les ai réinventées. Ce sont vraiment des vers de mirliton, ce n'est pas du [Stéphane] Mallarmé. Par exemple, « je meurs d'amour pour toi », une chanson dont le titre est dans le roman et j'ai inventé des paroles totalement idiotes. Pour *Ubu* [opéra], je pense que mon travail a été plus long, l'adaptation a été faite en partant d'*Ubu roi* et de sa réduction en deux actes, *Ubu sur la butte*, parce que ça ressemblait déjà beaucoup à un livret d'opéra. J'ai lu tous les autres *Ubu* dont j'ai certainement repris des choses, et j'avais aussi en tête le centenaire de *Pelléas et Mélisande* et il y a des citations

musicales de l'œuvre dans la composition. Dans la musique que nous n'avons finalement pas gardée, qui est présente dans la partition chant-piano mais pas dans la version pour orchestre, il y a une scène où les personnages refont le début de la partition de *Pelléas et Mélisande*.

Cette partie n'a pas été gardée ?

Non. Ce qui reste, ce ne sont que des citations musicales de l'œuvre. Je l'ai toujours regretté.

Je n'ai malheureusement aucune captation d'*Ubu, opéra*. J'étais donc persuadée à partir des dossiers et de la partition chant-piano que ce passage avait été conservé.

Personne n'a eu le temps de demander une captation filmée. Il y a eu une captation audio du spectacle par les micros de scène et les micros de fosse qui servent aux retours. C'est donc une captation calamiteuse au niveau du son. La guitare électrique de l'orchestre prenait toute la place sonore. Je l'ai quelque part et j'en ai copié des petits morceaux vaguement audibles. Ça n'a à ma connaissance jamais été filmé. Très peu de temps après *Ubu [opéra]*, j'ai essayé de démarcher auprès de scènes comme le théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines où j'avais eu l'occasion de jouer plusieurs fois, pour faire tourner *Ubu, opéra*. Ils n'en avaient jamais entendu parler, alors que nous avions joué à l'Opéra-Comique. C'était passé totalement inaperçu, personne n'a vu cet opéra. C'était étrange.

Et pourtant, il s'agissait de la première création mondiale d'*Ubu*, adapté en opéra.

Alors ça, ce n'est pas vrai. Il y a eu une adaptation d'Antoine Duhamel. Je me souviens de cette histoire : Mireille [Larroche] voulait faire une création dans le cadre de sa résidence [à l'Opéra-Comique]. [Jérôme] Savary lui a dit qu'il n'était pas intéressé par de la création contemporaine, mais qu'il était prêt à en faire une, autant que ce soit un texte connu. Elle s'est souvenue qu'elle avait vu le *Ubu* d'Antoine Duhamel et elle a appelé le compositeur qui aurait dû revoir sa partition donc il a décliné l'offre de reprendre son *Ubu*. Elle a ensuite pensé à moi. J'ai eu de la chance que [Antoine] Duhamel décline. Elle m'a même dit que normalement elle ne passait pas de commandes aussi proches dans le temps aux mêmes compositeurs. C'est finalement au refus de [Antoine] Duhamel que je dois cette création-là.

Pourquoi est-ce que ce spectacle est présenté dans les documents de communication de la Péniche Opéra comme la première création mondiale ?

De la propagande. Si une publicité ne repose pas sur un mensonge, ce n'est pas une bonne publicité. Il y en a certainement eu d'autres en Allemagne ou en République Tchèque, on n'est pas au courant de tout. Il y a aussi une musique de ballet de Bernd Alois Zimmermann qui est un collage de vingt minutes dans lequel il n'y a pas une seule note de lui. Ça s'appelle *Musiques pour les soupers du roi Ubu* ; les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de dire que son travail était super mais que je n'étais pas à la hauteur. Il m'est resté quelque chose de cette technique du collage, dans *Ubu [opéra]* il y a énormément de collages, de citations d'œuvres et notamment une des citations de [Bernd Alois] Zimmermann.

Avez-vous conservé cette tripartition des instruments dans la construction de l'orchestre : un instrument ancien, un instrument classique et un instrument jouet ?

Ça je l'ai gardé, avec plus ou moins de difficultés. Ça a été gardé quand c'était possible, pour des raisons techniques. Il y a une coproduction d'un ensemble instrumental, dans ce cas-ci l'Ensemble Carpe Diem, le chef, Laurent Cuniot était le chef de l'Ensemble TM+, et était payé pour diriger un ensemble qui n'était pas le sien. Les montages parfois sont acrobatiques. Une fois que les instrumentistes ont été appelés, on leur a demandé s'ils pouvaient jouer de tel ou tel instrument. Ce n'était pas à moi d'imposer des instrumentistes. J'ai donc fait comme j'ai pu avec les gens qui avaient été engagés : les flûtistes ont appris à jouer de la flûte à bec alors qu'ils n'en jouaient pas à l'origine. Les instruments-jouets étaient nombreux, et ça amusait beaucoup les instrumentistes. Tout récemment, j'ai eu une poussée de fièvre : il faudrait qu'*Ubu [opéra]* soit repris. J'ai essayé d'intéresser des maisons d'opéra à ce projet dans l'idée qu'en quinze ans, les instrumentistes qui peuvent jouer des instruments anciens comme le serpent, le cromorne ou la saqueboute et lire une partition contemporaine sont devenus plus nombreux. Ça a beaucoup changé en quinze ans. J'ai essayé de vendre cette idée en retravaillant l'orchestration en sachant que tels instrumentistes peuvent jouer de tous ces instruments. Ça nous aurait rapprochés de l'instrumentarium que donne [Alfred] Jarry au début d'*Ubu roi* : ce ne sont que des instruments fantasmés mais qui existent vraiment et dont on joue aujourd'hui beaucoup plus qu'il y a quinze ans. Naturellement,

aucune maison d'opéra n'a été très intéressée par l'idée. Les choses se décident à l'avance ; sauf miracle. Une coproduction est présente dès le départ ; ensuite les opéras se fichent complètement de ce qui a été fait ailleurs, ce qui les intéresse ce sont leurs projets émanant de leurs directeurs. Si on leur donne une idée, ils n'en veulent pas.

Ce qui n'était pas forcément le cas dans le conseil artistique de la Péniche Opéra.

Non. Je pense que Mireille [Larroche] a toujours eu une grande curiosité et elle a toujours été très attentive aux idées des autres, en tout cas de quelques personnes en qui elle avait confiance. Notamment le conseil artistique et d'autres personnes qui pouvaient graviter autour. C'est une autre des qualités de Mireille [Larroche] : être curieuse de plein de choses.

« C'est Péniche », qu'est-ce que ça veut dire selon vous ?

Je ne sais pas. Ça ne veut peut-être rien dire d'autre que ça a été fait à la Péniche [Opéra]. La personnalité de Mireille [Larroche], un lieu extravagant : parfois ma tête touchait le plafond en jouant à la Péniche [Adélaïde]. C'est extravagant : un endroit où il fait soit trop froid, soit trop chaud, où l'acoustique est désastreuse ; il faut vraiment avoir envie. Ça a toujours été avec des gens qui passaient au-delà de ces inconvénients, pour eux l'intérêt artistique dépassait les contraintes techniques et notamment le fait d'être extrêmement mal payé, donc les gens qui étaient là étaient suffisamment passionnés par ce qu'ils faisaient pour insuffler un état d'esprit assez particulier. Après, je suis un peu sceptique : quand on me dit qu'un lieu a une âme, je ne comprends pas ce que ça peut vouloir dire. L'état d'esprit Péniche sans aller jusqu'au mysticisme, je n'y crois pas plus que cela. Le fait que Mireille [Larroche] ait été l'âme du lieu en tant que directrice, qu'elle ait imposé ses choix et sa façon de travailler, le fait que ce lieu ait été très particulier font que les spectacles ont quelque chose en commun : l'amour du travail bien fait, on peut dire cela, même si c'est un peu idiot. Ce que j'ai toujours aimé à la Péniche [Opéra], c'était son public très particulier : un public souvent très bourgeois, très classique et qui venait voir des choses qui ne l'étaient pas. En ce qui concerne la musique contemporaine, c'est assez unique. C'est un public très *Figaro* aux goûts réactionnaires qui venait s'encanailler à la Péniche [Opéra] en venant voir des spectacles bien faits mais qui, quand même, venait voir des créations de musique contemporaine. On avait ainsi un public qui n'est pas du tout le public habituel de la

création de musique contemporaine ; c'est une des particularités de la Péniche [Opéra]. Ce n'était pas un public acquis, il fallait le conquérir, mais il était curieux et prêt à s'emballer pour des choses qu'il n'aurait pas vues ailleurs.

Est-ce qu'on peut parler d' « opéra de quartier » qui s'intègre dans le quartier ?

Non, pas vraiment parce que c'est un quartier qui n'est pas bourgeois du tout. C'est encore de la propagande d'un lieu qui cherche à obtenir des subventions. Il y a des gens qui le font et que la Péniche [Opéra] l'ait fait d'une certaine façon, mais ce quartier en particulier, ils ont plutôt essayé de s'en protéger parce qu'il y avait des cambriolages, des vols, des bagarres, des meurtres. Il fallait essayer de survivre dans un quartier qui était plutôt hostile. C'est de la langue de bois culturelle politique. L'Ensemble TM+ qui est basé à Nanterre dans des quartiers très durs, fait des actions sincères en faveur des quartiers défavorisés et amène des publics qui ne seraient pas venus écouter de la musique donc ça fonctionne. Tous les ensembles et tous les orchestres font cela parce qu'ils y sont obligés.

C'est également le cas avec *Chantier Woyzeck* ? Il s'agit d'un spectacle qui trouve ses racines en amont de la résidence à Vitry-sur-Seine mais il a pris une résonance particulière dans ce cadre.

Oui, c'était une expérience poussée un peu plus loin que d'habitude. Je suis toutefois très partagé : j'adore la pédagogie en musique, présenter des choses devant des enfants, aller à la rencontre de publics très différents, je le fais toujours avec beaucoup de plaisir. Mais je ne peux pas m'empêcher de me dire qu'il y a un certain cynisme là-dessous. Tout le monde est de bonne volonté, tout le monde adorerait que le public de Vitry-sur-Seine se passionne tout à coup pour la musique contemporaine ; on a rencontré beaucoup de gens. Qu'est-ce que ça laisse derrière soi ? S'il n'y avait pas la subvention au bout, je ne sais pas qui ferait ça. Je ne connais personne qui soit d'un cynisme consommé là-dessus, tous ceux qui participent aux actions culturelles le font de bonne foi, sincèrement, mais ne le feraient pas s'il n'y avait pas la subvention.

Est-ce que le cas aussi pour la Péniche Opéra qui a influencé la ratification d'une charte des compagnies lyriques nationales en demandant la mise en place de cette logique d'actions culturelles et de rencontres avec le public ?

Je ne suis pas au courant de tout cela. Je ne dis pas que ça ne sert à rien. Mais bon, on rêve tous de la même chose : d'être riche et célèbre. Je me souviens que d'aller répéter tous les jours à Vitry-sur-Seine était une corvée ; on aurait tous préféré répéter à l'Opéra-Comique. On a beau être ému par la présence d'un public qui n'a pas l'habitude de se rendre à l'opéra, qui ne connaît rien de rien à la musique classique et contemporaine... Si on prend les choses de manière pragmatique, prendre le RER, le bus tous les jours, c'était pénible. On était très mal payés, certains jours de répétition n'étaient pas déclarés, parce qu'il n'y avait pas assez d'argent, c'est ça aussi la réalité de l'opéra.

Ce côté utopique de la création passe un peu à la trappe.

Oui, personne ne prétend changer le monde en faisant cela. Quand des gens qui ne vont jamais à l'opéra viennent nous voir après la représentation pour nous dire qu'ils ont adoré, on est récompensé, on ne va pas cracher là-dessus, mais ça reste limité. C'est une façon de subventionner la création d'opéras, tout comme les actions pédagogiques sont un ressort financier important pour l'opéra. J'ai écrit beaucoup de choses pour des enfants, je n'avais pas spécialement envie de les écrire, mais il y avait de l'argent. C'est la réalité du métier.

Est-ce que ce genre de financement a poussé la Péniche Opéra à la création ?

Pas à ma connaissance, je n'ai pas de souvenir de cela. Du coup, la Péniche [Opéra] c'était un lieu en autarcie, avec toujours les mêmes interprètes, c'était une petite équipe. C'est peut-être cela qui fait l'état d'esprit Péniche, la pérennité des équipes : retrouver les mêmes visages, les mêmes envies, les chanteurs du comité artistique, moi transitant de l'un à l'autre, c'était presque un peu consanguin. L'ouverture aux quartiers, pas vraiment.

Pour revenir à *Chantier Woyzeck* : que s'est-il passé à Calais ?

À Calais, c'était surréaliste. Je crois bien qu'aucun Calaisien n'a su qu'il y avait un opéra qui se jouait ce soir-là à Calais, donc dans la salle il y avait vingt personnes :

Mireille [Larroche], le compositeur [Aurélien Dumont], quelques-uns de ses amis, sa famille, et c'est tout. Il ne devait pas y avoir un seul spectateur de la ville de Calais. C'est les ravages d'un directeur qui ne devrait pas être en poste à la tête d'un lieu. Il n'y avait pas une seule affiche, pas une seule publicité, je pense qu'il avait des sous à dépenser et qu'il a acheté la représentation, c'est tout. Il était enfermé dans son bureau : c'est Chloé [Lucien-Brun], l'administratrice, qui a frappé à sa porte et il l'a reçue comme un chien ; elle est revenue et, sans même lui dire bonjour, il lui a immédiatement proposé un whisky. On n'aurait jamais dû jouer là-bas, c'était complètement absurde. C'est de l'argent public jeté par les fenêtres. Je suppose que cette coproduction est entrée largement dans le budget de production ; une représentation achetée est une forme importante de production aujourd'hui. Après, ce n'était pas une mauvaise représentation : on fait front dans ces cas-là, ce n'est pas toujours facile d'être concentré devant une salle vide, mais on essaye de faire du mieux qu'on peut. C'est un cas extrême. J'ai déjà vu des choses bizarres, mais là c'était impressionnant : il n'y avait personne, on aurait dit un théâtre à l'abandon. Le directeur est un type un peu fou, wagnérien enragé. Il était à Nantes où il faisait des choses extravagantes : il a monté la *Tétralogie*, il paraît que c'était totalement délirant. Je pense que Calais était un placard pour lui.

Est-ce qu'on peut parler de pire souvenir pour cette représentation à Calais ?

Non, parce que le pire souvenir c'est quand on est mauvais. Je me souviens que le début a été un peu dur pour la concentration et puis finalement on est rentré dans le spectacle et on a joué le jeu. J'ai un très mauvais souvenir de la première d'*Outsider* [2007], parce que j'ai été très mauvais et ma partenaire Marie Gautrot également. On avait fait une très bonne générale, on était en état de grâce, et on s'est complètement raté sur la première. C'était une question de concentration, on n'était pas là. Je m'en suis rendu compte pour moi-même mais pas pour ma partenaire, en sortant de la représentation, elle était effondrée. Et finalement c'est passé : le critique qui était là ce soir-là a dit que j'étais « fascinant » – les musiciens de 2E2M se sont d'ailleurs beaucoup moqués de moi. Comme quoi, parfois on se trouve très nul et on n'est pas si nul que cela. Mireille [Larroche] avait un grand sourire en disant que nous étions très mauvais et elle avait raison : elle ne comprenait même pas comment on avait pu être si mauvais. On n'a

jamais réussi à rentrer dans l'opéra : on est sur scène et on n'arrive plus à jouer. C'est mon pire souvenir avec Mireille [Larroche], mais ce n'était pas de sa faute.

Comment se déroulait *Outsider* scénographiquement parlant ?

Il y avait un personnage qui allait d'une péniche à l'autre, Zélia interprétée par Maja Pavlovska qui a un talent fou et un tempérament de feu. On devait faire les deux parties du spectacle en même temps, le public devait se croiser et nous devions jouer deux fois ; c'était calculé pour qu'elle puisse passer d'une péniche à l'autre et que le spectacle se joue en continu. C'était une utopie. Techniquement c'était impossible de garder le bon temps, le bon rythme. Assez vite, ils ont renoncé à cette idée-là. Finalement on jouait une fois, le public assistait à la première partie qui se jouait en Grèce et venait ensuite à New-York. C'était une bonne idée, mais très compliqué à mettre en œuvre.

Il y avait aussi un jeu d'écrans dans la Péniche Adélaïde (Grèce) sur lesquels on voyait Zélia à New-York (dans la Péniche Opéra).

L'autre partie, je ne l'ai vue qu'une fois. On répétait souvent en même temps, on avait les mêmes horaires de répétition. Je ne l'ai vue qu'à la générale, donc je ne me souviens plus du dispositif. Il y avait beaucoup de choses projetées, d'ordinateurs, d'écrans. On a eu de nombreux incidents techniques : il y a même une représentation où rien n'a marché. Mon premier mot était « Clic ! » et ça lançait une image. Au début de cette représentation, je commence avec mon « Clic ! » et j'entends « on n'a pas les retours » : c'étaient les musiciens qui étaient derrière et qui suivaient le chef d'orchestre à la télévision, mais les télévisions n'étaient pas allumées, donc impossible de jouer. Tout s'arrête, on attend. Puis, panne générale d'électricité. On attend, on fait une pause de dix minutes, on trouve la panne, on recommence : « Clic ! », tout s'éteint de nouveau. Là, pour retrouver sa concentration, c'est difficile. On attend de nouveau une vingtaine de minutes. Et finalement on a joué, ça a marché en éteignant certaines choses. Les questions techniques sur *Outsider* étaient très compliquées pour un lieu comme la Péniche [Opéra] avec du matériel souvent défectueux, une installation électrique bricolée. La Péniche [Opéra] c'est l'art du bricolage.

C'est quelque chose qui revient aussi souvent : la fabrique artistique et technique.

On a fait des spectacles dans des conditions techniques compliquées. J'avais un ami qui s'occupait de coordonner tout ce qui concerne la sécurité incendie, les branchements électriques. Un jour il a jeté un œil sur l'installation de la Péniche : rien n'était aux normes. Souvent la Péniche [Opéra] a été hors normes, un peu à la marge de tout. Après, quand on finissait un spectacle et qu'on mangeait tous ensemble sur la scène, tous les problèmes s'évanouissaient. J'ai un souvenir merveilleux du repas de dernière de *La Belle lurette* : il y avait un accordéon dans le spectacle et les accordéonistes ont fait le bal musette pour cette dernière soirée, c'était génial. C'est ça aussi le bricolage Péniche : les mauvais et les bons côtés de ces collaborations artistiques qui tissent des liens d'amitié. Ce qui n'est pas le cas partout, loin de là.

On a l'impression qu'il y a cette dimension du microcosme particulier à la Péniche Opéra.

Oui, avec des gens comme Christophe Crapez, sorte de cerveau universel de la musique, Paul-Alexandre [Dubois] qui a cent idées à la minute, des interprètes d'exception comme Lionel Peintre, Edwige Bourdy – interprète de génie, l'une des plus extraordinaires que je connaisse. Ce sont des gens incroyables.

Est-ce qu'on peut parler de troupe, de famille, d'équipe ?

J'ai toujours vu des équipes soudées à la Péniche [Opéra] : les conditions matérielles étaient très difficiles, ça crée des liens entre des gens qui s'estimaient et s'estiment toujours beaucoup. Troupe, non, parce que ça a un sens précis, ce sont des gens qui sont mensualisés. Famille, non, je prends mes distances avec cela. Mais une équipe oui, des gens avec qui on aime travailler. Je pense qu'il y a une unité artistique qui est née du fait que c'était toujours les mêmes personnes, avec juste ce qu'il faut de sang neuf et un noyau dur, un état d'esprit partagé par tous les gens qui étaient là.

Est-ce que ça constitue une part de l'originalité de l'expérience Péniche Opéra dans le paysage lyrique français ?

Oui, il me semble bien. Je peux prendre mes distances, être un peu désabusé, un peu cynique sur certaines choses, mais franchement je pense que c'est assez unique. Je n'ai

jamais connu cela ailleurs. Je pense que des gens qui ont travaillé avec Olivier Desbordes ou avec Charlotte Nessi ont peut-être le même sentiment, c'est sans doute lié à ce genre de structure. Je ne dis pas que ça n'a pas existé ailleurs, mais c'est relativement rare, c'est certainement très original. Je manque sans doute de distance pour en parler ; en tout cas je n'ai jamais vécu une chose pareille ailleurs, je ne la revivrai sans doute jamais. Ça n'a pas de raison d'être dans une maison d'opéra normale où les distributions changent, où les conditions sont très différentes, où on n'est pas les uns sur les autres dans les loges – c'est quelque chose d'avoir deux mètres carrés de loge pour quatre chanteurs, on ne voit pas ça ailleurs.

Pour quelle(s) raison(s) l'expérience s'est-elle arrêtée selon vous ?

Parce que Mireille [Larroche] est partie. Je ne suis pas dans le secret des dieux, elle n'avait peut-être plus la force pour que cela existe. Tout le travail en amont pour les subventions, ça doit être un travail harassant, épuisant. Mais je n'en ai jamais vraiment parlé avec elle et puis au fond ça ne me regarde pas. Une fois Mireille [Larroche] partie et le choix du ministère de ne pas travailler dans la continuité proposée par [Christophe] Crapez / [Alain] Patiès qui se proposaient de reprendre la suite, mais de choisir des personnes qui n'avaient rien à voir avec cela, c'est un choix, un désir que ce soit différent. J'ai fait un spectacle sur La Pop juste après, donc j'ai vu le changement complet de perspective. Le travail proposé par Geoffroy Jourdain et Olivier Michel n'a plus rien à voir et c'est éminemment respectable.

Qu'est-ce que ça a changé ?

La chose essentielle : artistiquement, ils ne prennent pas tout en charge comme le faisait Mireille [Larroche] et ils veulent que La Pop devienne un lieu où on met en place des choses qui vont se faire ailleurs. Ils ne considèrent pas leur lieu comme un lieu de spectacle ; c'est un lieu où on peut montrer des choses à une étape du processus de création, c'est une sorte de laboratoire. Ils mettent en relation des gens, ils permettent à des gens de répéter, de montrer, mais la saison n'est pas organisée autour de spectacles.

N'était-ce pas le cas à la Péniche Adélaïde avec les Coups de cœur ?

Il y avait cela, l'idée de rendre service, de donner la possibilité à des interprètes, plutôt des habitués de la Péniche [Opéra] mais pas seulement, de monter des spectacles qu'ils

avaient envie de montrer, mais dans un état d'esprit de salle de spectacle, c'est-à-dire que les Coups de cœur, s'ils marchaient bien, Mireille [Larroche] pouvait les programmer pour la saison suivante. Ça m'est arrivé avec *La Bibliothèque du Professeur Van Mosselen* [2002] que j'ai fait en Coup en cœur et qui a été programmé la saison suivante. Il y avait aussi des Coups de cœur qui étaient repris dans la programmation « officielle » de la Péniche [Opéra]. C'était tout de même un lieu de spectacle avant tout. Si on pouvait jouer trente fois un spectacle parce que la salle était pleine, on le faisait ; alors que la POP, c'est non : on montre ce sur quoi on travaille deux fois et c'est tout. C'est en tout cas le discours qu'ils m'ont tenu.

Pour revenir à votre travail d'adaptation des œuvres, j'ai remarqué quelques points communs entre *Ubu*, opéra et *La Belle lurette*, et notamment une propension à l'adaptation d'un registre populaire, « grossier ». Étant donné qu'*Ubu*, opéra vous a été commandé et que *La Belle lurette* est votre proposition, est-ce un choix thématique ?

La Belle lurette, c'était bien mon choix. Il me semble que Mireille [Larroche] m'avait demandé une opérette contemporaine, l'idée d'opérette était donc bien présente. Mais bon, qu'est-ce que ça signifie ? Une fois dit que c'est plus léger que l'opéra, bon. *La Belle lurette*, c'était bien mon idée que Mireille [Larroche] a estampillé, si ça ne lui avait pas plu, ça n'aurait pas été fait. *Ubu* [opéra] c'était son idée à elle. Des formes d'expression populaire et raffinée à la fois m'intéressent beaucoup. Quand on a fait *Les Cantates de bistrot* [2005] à partir des *Brèves de Comptoir* [Jean-Marie Gourio], on est dans un univers assez semblable avec énormément de grossièretés, de vulgarité, de « beaufitude » et une dimension littéraire. *Les Brèves de comptoir*, je crois que c'était aussi une idée de Mireille [Larroche] ou même de Daniel [Michel], son compagnon. Le point commun entre ces trois spectacles, c'est le mélange du trivial et du littéraire. *Ubu*, c'est tout de même un classique du théâtre, même si c'est une œuvre encore détonante aujourd'hui. Dans mes goûts, il y a peu de place pour un discours qui se prend trop au sérieux, j'aime beaucoup écrire des spectacles comiques. *La Belle lurette*, ce n'est pas drôle, mais savoureux ; *Ubu* [roi], c'est un rire un peu estomaqué ; et *Les Cantates de bistrot* visait à faire rire, clairement. C'est quelque chose que je continue à écrire aujourd'hui, des spectacles où l'on rit. Et puis, la recherche littéraire, j'y suis très sensible par ma formation. Pour *La Belle lurette*, stylistiquement c'est incroyable et en

même temps c'est parfois d'une vulgarité, d'une grossièreté effroyable, on sent que [Henri] Calet est vraiment un écrivain. Tous ses romans qui ressemblent tout de même beaucoup à des romans autobiographiques se déroulent dans le milieu populaire d'avant et d'après guerres. Pour *Les Brèves [Les Cantates de bistrot]*, ce qui m'a beaucoup intéressé c'est la création littéraire très originale de [Jean-Marie] Gourio, parce qu'il a beau dire qu'il n'a fait que noter ce qu'il a entendu, ne serait-ce que la mise en page de la première édition, c'est déjà quelque chose. Il y a des vrais monologues de théâtre avec une folie incroyable. Tout ce côté-là m'intéresse et continue à m'intéresser aujourd'hui.

Dans les spectacles constitutifs de mon corpus, j'ai remarqué qu'il y avait toujours une dimension, si ce n'est populaire, en tout cas sociale, dimension qui est mise en parallèle d'une recherche sur l'art lyrique. Qu'en pensez-vous ?

De mon point de vue, c'est peut-être un peu tiré par les cheveux. Il me semble qu'il y a eu des périodes dans l'histoire de la Péniche [Opéra] en fonction des gens qui avaient l'oreille de Mireille [Larroche]. Il me semble que son intérêt pour l'opérette et les formes légères lui est venu assez tardivement grâce à Yves Coudray. Si elle a monté des opérettes, c'est en grande partie sous l'influence d'Yves [Coudray]. Quand elle a de la musique ancienne, c'était avec Dominique Visse et l'Ensemble Clément Janequin, notamment *Les Plaisirs du palais* [1987] qui a été joué cent cinquante fois à la Péniche [Opéra]. De ce que je comprends, son intérêt pour la musique baroque n'était pas spontané mais plutôt en fonction des rencontres qu'elle faisait. Le fait que Christophe Crapez ait une science à peu près universelle de la musique a fait qu'elle s'est intéressée à plein de choses étranges qu'il a pu lui amener. Je me dis que les nombreuses créations qu'elle a faites et qu'elle a suscitées pouvaient aussi être en lien de cette démarche de découverte d'un répertoire nouveau pour la Péniche [Opéra]. Il me semble qu'elle a commencé avec de la création, Claude Prey faisait partie d'un tas de spectacles et venait du théâtre musical qui aujourd'hui est une parenthèse un peu fermée dans l'histoire de la musique. Quand elle a ouvert la Péniche [Opéra] à la musique baroque, à l'opérette, elle a associé de la création à cette démarche-là. La dimension sociale ne m'apparaît pas toujours très clairement dans les spectacles, en tout cas pas plus qu'ailleurs. Je pense que ça préoccupe Mireille [Larroche], mais par exemple *Opéra Louffes* [1997-1998] était un circuit fermé, c'était du divertissement pur et simple. J'ai souvent vu des

spectacles à la Péniche [Opéra] qui n'étaient que du divertissement, la dimension sociale ne m'apparaît pas de manière fondamentale. C'est presque une proportion normale dans une programmation de théâtre d'opéra. Les maisons d'opéra spécialisées sont assez rares ; c'est normal, aucun théâtre ne se coupe du réel. Je ne pense pas que Mireille [Larroche] ait placé cela au centre de sa réflexion. Mireille [Larroche] a toujours interprété les œuvres, je ne l'ai jamais vu laisser de côté ce que voulait dire une œuvre. D'ailleurs, je ne crois pas me tromper en disant qu'elle avait des problèmes avec le livret d'*Outsider*, on ne le trouvait pas génial. Mais elle ne l'a jamais dit ; et elle a toujours essayé de l'analyser pour en tirer tout ce qu'elle pouvait en tirer, de lui donner une richesse qu'il n'avait peut-être même pas mais pour nous nourrir. Elle n'a jamais fait semblant, elle n'a jamais fait l'économie de l'interprétation d'un livret. Et donc elle l'a certainement fait pour *Von heute auf morgen* [1994] de [Arnold] Schoenberg. On pourrait se dire que c'est du divertissement ou bien que ça parle d'une modernité qui ne nous concerne plus ou peu. On peut se dire que dans les opéras-bouffes ou les opéras-comiques qu'elle a pu faire, la dimension sociale est nulle, mais elle a toujours trouvé du sens à tout cela, ne serait-ce que pour nourrir ses interprètes, pour qu'on ne joue pas en pilote automatique.

J'ai cette impression qu'à la Péniche Opéra, la diffusion n'était pas le but principal de la compagnie, mais plutôt la création, d'un projet à l'autre. Qu'en pensez-vous ?

Oui, évidemment. Parce que la force de diffusion de la Péniche [Opéra] était réduite à trois fois rien, faute de moyens. Je suppose que Mireille [Larroche] a toujours été plus intéressée par ce qui allait se faire plutôt que par ce qui s'était fait. Je pense qu'ils ont souvent essayé, mais peu réussi à vendre, comme partout. J'ai participé à un spectacle merveilleux à l'Opéra de Dijon il y a trois ans, et il n'a pas été repris, on l'a seulement fait trois fois, parce que ça ne se vend pas. C'est ce que je disais, les opéras veulent leurs spectacles à eux, ça ne les intéresse pas ce que font les autres, ce qui peut se comprendre. Sauf exception, les productions opératiques ne se reprennent pas si ce sont de petites créations dans de petits lieux qui ne travaillent pas en réseau. Il y a des opéras qui travaillent en réseau, si on joue à tel endroit, on est à peu près sûr de jouer à tel autre endroit. Et la Péniche [Opéra], à part à une époque l'Opéra de Toulon, l'Opéra d'Avignon, Saint-Quentin-en-Yvelines, l'Opéra-Comique, elle n'a jamais eu de réseau

de diffusion. À la POP, ils voulaient justement développer cela, ils m'ont dit qu'ils allaient regarder la programmation de l'Opéra de Bastille avant de faire leur programmation, c'est-à-dire s'ils voyaient un thème se dessiner à Bastille, essayer d'aller dans le même sens. À la Péniche [Opéra], ça touchait un public qui n'était justement pas le public consanguin de la musique contemporaine – où tous les spectateurs, à peu de choses près, pourraient être sur scène –, la Péniche [Opéra] était ouverte à un public très différent. Mais le travail se réalisait en circuit fermé, ce qui explique pourquoi j'ai fait tant de choses et qu'on soit restés liés les uns les autres.

Qu'est-ce qu'on retient à la fin de l'expérience Péniche Opéra ?

Je me lance très modestement dans la mise en scène. Je commence maintenant à concevoir des spectacles scéniques que je vais mettre en scène : je conçois un spectacle et plutôt que de faire appel à un metteur en scène, j'ai décidé de le faire moi-même, à une échelle extrêmement modeste. C'est une chose que j'ai apprise de Mireille [Larroche], ne jamais lâcher un interprète, et penser que les choses qu'on croit acquises ne le sont pas. L'objet ultime d'une mise en scène, c'est que chaque personnage sache pourquoi il dit quelque chose, à ce moment précis, à qui, quel sens ça a. On pourrait penser que c'est évident, mais pour moi ça ne l'est pas, c'est un combat pour le sens et l'interprète, parfois on chante sans savoir ce que l'on dit. La musique met un voile sur le sens. Et tout ce que je fais en tant que « metteur en scène » va dans ce sens-là et c'est en travaillant avec Mireille [Larroche] que je l'ai appris. Quand un interprète sait pourquoi il est là, comprend ce qu'il dit et dirige sa parole dans un but précis, c'est gagné, mais ce n'est pas évident.

Les jeunes chanteurs qui sortent du Conservatoire ne sont pas formés à l'interprétation ?

Ils sont formés à beaucoup de choses, l'enseignement est très complet et fait par des gens qui ont beaucoup de talent et d'expérience, mais c'est un combat de tous les instants pour tous les chanteurs. Au CNSM [Conservatoire National Supérieur de Musique], la classe d'art lyrique est tenue en partie par Vincent Vittoz qui a beaucoup travaillé avec Mireille [Larroche] et il est tout à fait dans cette optique-là, dans des choses très concrètes, très terre-à-terre, et je pense qu'il a hérité ça du travail avec Mireille [Larroche]. C'est quelque chose que je lui dois : ne pas considérer

l'interprétation comme une base pour aller ailleurs. Quand on arrive à ce qu'on croyait être la base, c'est bon.

Il y a tout de même une part de transmission entre ce qu'il s'est passé à la Péniche Opéra et les parcours des différents interprètes qu'a connu la compagnie.

Oui, on a tous appris plein de choses et on a également apporté nos personnalités. On a tous beaucoup retiré d'enseignements dans cette expérience. Je ne pense pas qu'il y ait de gens partis de la Péniche [Opéra] sans jamais y revenir. Je pense qu'on y trouvait tous un intérêt, certainement pas financier, mais artistique. Je lui dois beaucoup parce qu'elle [Mireille Larroche] a été la première à me faire confiance en tant que compositeur. Je rame depuis qu'elle n'est plus là.

Existe-t-il encore des structures comme la Péniche Opéra ?

Oui, Charlotte Nessi continue à faire des spectacles, un peu sur le même mode que Mireille [Larroche]. C'était un lieu assez unique par le simple fait que c'était un bateau. Mais ça ne veut pas dire que ça n'existera plus ou même qu'il n'y a pas des gens et des lieux. On ne peut pas retrouver cet esprit ailleurs que dans un petit lieu et avec une petite équipe. Je vais terminer avec une anecdote qui résumera bien mes liens avec la Péniche [Opéra] : pendant les répétitions des *Cantates de bistrot* nos rapports, avec Mireille [Larroche], étaient franchement mauvais et j'ai décidé de ne plus venir aux répétitions. J'aurais voulu tirer le spectacle vers beaucoup d'abstraction et elle le tirait vers beaucoup de réalisme. J'avais écrit cette partition en fonction d'éléments très graphiques et très abstraits et je trouvais que ça ne fonctionnait pas sous sa direction. Finalement le spectacle se passe bien, est bien accueilli, Jean-Marie Gourio est très élogieux et on se réconcilie. J'ai monté récemment un spectacle avec un trio vocal et un piano dans lequel j'ai mis en pratique cette esthétique très épurée que j'avais envisagée pour les *Cantates*. Le spectacle dure une heure dix et les interprètes ne bougent pratiquement pas, leurs pieds sont dessinés au sol et ils ne quittent pas leurs marques. Mireille [Larroche] a vu le spectacle et l'a trouvé génial, elle m'a dit : « c'est exactement ce que j'aurais dû faire ». Elle n'avait rien voulu entendre pour *Les Cantates de bistrot* et maintenant elle me disait ça. C'est dingue. Fort de cela, je me suis dit que si j'avais une idée précise de la mise en scène, maintenant, je pouvais tout aussi bien le faire moi-même. Et paradoxalement, je bénéficie de tout ce travail réalisé avec Mireille

[Larroche], je suis sans doute moins tyrannique qu'elle, je fais plus confiance à mes interprètes, mais je ne les lâche jamais.

9. Entretien avec Edwige Bourdy – 25 mai 2018

Durée : 1h32min35sec.

À la terrasse du café Le Marigny, Paris XIX^e arrondissement.

Quelle est votre formation ? Et comment êtes-vous entrée à la Péniche Opéra ?

J'ai une formation classique : j'ai fait le Conservatoire de Toulouse, ensuite j'ai été au Centre National d'Insertion Professionnelle d'Artistes Lyriques [CNIPAL] à Marseille, puis à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris et au Studio baroque de Versailles. J'ai fait des spectacles et des concerts pendant ce temps-là. C'était assez agréable de pouvoir mêler les deux ; ce qu'on apprend sur scène ne peut être appris nulle part ailleurs. C'est une chance, alors qu'on est en formation de pouvoir mettre le pied à l'étrier, de pouvoir tester directement sur scène ce qu'on nous a enseigné et cela permet également de faire par soi-même d'autres découvertes. Et je suis arrivée à la Péniche [Opéra], grâce à Yves Coudray, qui a beaucoup participé aux programmations et aux spectacles de la compagnie. Il nous a réunis avec Lionel Peintre, Érika Guiomar qui dirige aujourd'hui le département « Direction de chant » au CNSM de Paris la Villette. Yves nous a donc réunis tous les quatre autour d'un « Coup de cœur », une carte blanche, que lui avait proposée Mireille Larroche et pour lequel il avait choisi de monter *Le Toréador* [1992] d'Adolphe Adam. Il nous a proposé de faire ce Coup de cœur avec lui, donc nous avons rencontré Mireille Larroche, nous avons fait une première lecture de cet ouvrage et c'est comme cela que ça a commencé. Il y avait aussi Frédéric Chatoux, un flûtiste merveilleux qui maintenant est première flûte à l'Opéra Bastille. Ça faisait donc une jolie brochette ! Nous avons trois dates au départ, mais ça a été repris la saison suivante, ça a été énormément acheté, nous sommes partis en tournée avec. C'était vraiment un petit bijou. À la création il n'y avait pratiquement rien sur scène, le seul élément de décor était une très jolie fontaine dont l'eau s'écoulait avec, je me souviens, un bruit délicieux et qui m'inspirait. Puis nous avons eu des décors, des costumes, imaginés et réalisés par Michel Ronvaux sur le principe du pliage. Nos costumes étaient couleurs pastel. J'avais une robe magnifique dont à moment donné je soulevais le jupon et on découvrait alors là dessous des volutes de tissus extraordinaires comme une robe

sous la robe c'était fabuleux, le génie, le chic de Michel [Ronvaux]. Au début du spectacle, il n'y avait rien : seulement un mur blanc en carton avec des petites briques dessinées dessus, puis au fil du spectacle les éléments de décor s'ouvraient au fur et à mesure pour laisser apparaître une gondole, un petit théâtre, etc... C'était merveilleux. J'aime bien l'expression « contrainte, élément de liberté » et je trouve qu'elle allait bien à la Péniche. C'est un lieu tout petit pour une scène de théâtre ou d'opéra mais qui titillait l'imagination, aussi bien celle du metteur en scène et des interprètes que celles du spectateur. Un lieu qui sollicitait l'invention, l'innovation, le rêve. Qui stimule l'imagination.

Est-ce la même problématique pour les spectacles quand ils sont joués en dehors de la Péniche Opéra ?

Chaque fois qu'un spectacle sort de son lieu de création il faut plus ou moins adapter la scénographie et cela était d'autant plus vrai à la Péniche [Opéra], il a fallu pratiquement à chaque fois adapter le décor. En effet dans un théâtre traditionnel on ne peut pas jouer en bifrontal par exemple. Ou bien, quand un décor était réalisé sur toute la longueur de la Péniche [Opéra], celle-ci étant très longue, il fallait souvent réajuster. Par exemple, le décor du *Toréador* était construit à partir d'une succession de panneaux qui s'étendaient sur toute la longueur. Par le fait quand nous jouions ailleurs, généralement, deux panneaux étaient sacrifiés. Par ailleurs, certains spectacles comme *Les Cantates de Bistrot* [2005] ou *La Belle Lurette* [2000] étaient vraiment compliqués à imaginer ailleurs que là, tellement la scénographie collait au lieu.

À l'extérieur de la Péniche Opéra, perd-t-on un peu cette logique d'invention ?

Oui il fallait s'adapter par rapport au lieu en ce qui concerne les spectacles créés dans la Péniche mais cela faisait respirer les spectacles et les personnages, nous invitait à inventer d'autres choses. Pour *Shadoks et Compagnie* [2009-2010], lorsque nous sommes allés jouer au Théâtre Impérial de Compiègne, on craignait que les pop-up de Damien Schoëvaërt avec notamment le grand livre de Babar qui se déployait et d'où sortaient des pop-up incroyables, ne soient pas aussi présents pour l'œil du spectateur et se perdent dans une salle aussi grande. En fait il n'en a rien été, tout passait, la poésie, l'humour, l'émotion. Damien Schoëvaërt avait réalisé cela de telle sorte que même dans un grand théâtre on ne perdait rien de cette magie. Pour les créations, avant de

commencer les répétitions à proprement parler, on avait des séances de travail bien en amont, c'était très important car ensuite les choses avaient le temps de mûrir et l'impatience de s'y mettre grandissait. Ensuite beaucoup de travail à la table, des musicales, puis les scéniques avec à un moment donné l'arrivée du décor, des lumières et, cerise sur le gâteau : des costumes où là, on peut vraiment devenir quelqu'un d'autre. Mais il faut bien travailler en amont pour que la mayonnaise ait une chance de prendre et c'est là tout le travail du metteur en scène qui doit nous guider à travers le long chemin des répétitions afin que la magie ait une chance d'opérer. Ce que faisait inlassablement Mireille Larroche, non seulement d'un point de vue théâtral mais aussi en ce qui concerne la musique car elle a un incroyable instinct musical. Le fait qu'elle ne soit pas musicienne elle-même fait qu'elle n'a pas d'*a priori* et qu'elle reçoit tout sans filtre pratiquement, et d'ailleurs les retours le sont aussi parfois, mais bon on y va. Souvent elle écoutait les représentations en coulisse et elle savait à l'écoute si c'était une bonne ou une mauvaise représentation.

C'étaient ces fameuses notes que Mireille Larroche rédigeait à la fin de chaque représentation, comme un travail du spectacle qui n'est jamais fini ?

Elle notait pendant la représentation et nous livrait cela après les spectacles ou le lendemain lorsque nous nous maquillions pour la représentation suivante. De cette façon, on était toujours nourri et en éveil, prêt à réinventer chaque soir prêts à faire du spectacle vivant. Si on n'est pas dans la réinvention perpétuelle, ce n'est plus du spectacle vivant, c'est du spectacle mort-vivant.

J'ai pu remarquer que vous aviez participé à dix-sept spectacles de la Péniche Opéra. Vous êtes restée de 1991 à 2015 dans les locaux de la compagnie, jusqu'à la fin de l'expérience Péniche Opéra. À votre avis, pourquoi cette expérience s'est-elle arrêtée ?

Je ne peux pas vraiment le dire, je n'ai jamais été dans le bureau artistique. Mais ce que je crois comprendre, c'est que c'est difficile financièrement parlant. C'était une compagnie qui produisait énormément de spectacles, qui faisait énormément de créations. Ça a d'ailleurs donné beaucoup de travail aux jeunes, aux moins jeunes, ça a fait travailler beaucoup de monde. C'était vraiment une pépinière, un laboratoire, et comme tout laboratoire, tous les endroits où il y a de la recherche, c'est très onéreux,

parce qu'il y a de la création de décors, de costumes. Donc, ça a peut-être été difficile de mener la barque. Je vous dis cela, mais je n'en sais rien. Il est possible que Mireille Larroche, qui tenait cela à bout de bras, enseignant à l'École Normale, avait une envie après avoir beaucoup donné dans ce lieu, de se retourner un peu, de faire le bilan et le constat de tout ce qui avait germé dans cet endroit, d'écrire, de réaliser des films autour de cela. C'était tout de même des créations perpétuelles, se battre avec les subventions... Est-ce qu'à un moment donné, il y a eu moins de subventions, est-ce qu'elle a compris qu'elle ne pouvait plus mener les choses vers où elle souhaitait les mener ? C'est arrivé dans beaucoup d'endroits, il y a beaucoup de théâtres qui ferment parce que l'argent, c'est le nerf de la guerre. Je ne sais pas, ça tient sans doute à plusieurs choses.

Vous avez joué dans *La Belle lurette*, *Les Aventures du roi Pausole* [2004] et *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou* [2006]. Pouvez-vous m'en dire plus sur vos rôles et votre ressenti ?

Mon rôle n'était pas très conséquent dans la partition originale de *Tchériomouchki* [*un coin de paradis à Moscou*] mais Mireille [Larroche] l'avait bien étoffé pour moi afin que j'aie de quoi me mettre sous la glotte ! Je chantais les ensembles et un air a été rajouté sur la partition originale. C'est un excellent souvenir. Ce n'était pas à proprement parler un spectacle de la Péniche [Opéra] mais une commande de l'Opéra de Toulon faite à Mireille Larroche. Quoique je me demande si la Péniche [Opéra] n'était pas en résidence à Toulon à ce moment-là. En tous les cas Lionel Peintre dirigeait l'orchestre et en même temps avait un très beau rôle. Dans la distribution il y avait également de talentueux élèves de l'École normale où enseignait déjà Mireille [Larroche] je crois et pour ma part je jouais une grosse dame, j'avais de gros oreillers sous ma robe, j'ai adoré jouer ça. Ça a été très amusant ce rôle de composition. J'ai beaucoup joué les jeunes premières au début de ma carrière mais j'adore les rôles de compositions. [*Les Aventures du*] *roi Pausole*, merveilleux souvenir également a été créé à l'Opéra-Comique alors que la Péniche y était en résidence et là il y avait entre autres le noyau dur de la Péniche [Opéra] : Yves Coudray, Lionel Peintre, Christine Gerbaud, Françoise Masset, Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez et chorégraphie de Francesca Bonato... et Mireille [Larroche] à la mise en scène bien sûr.

Est-ce qu'il y a une différence entre les spectacles montés à la Péniche Opéra et les spectacles montés hors les murs ? Est-ce simplement une question de distribution ou bien existe-t-il un « patte » Péniche Opéra ?

Il y a une patte, ça c'est sûr. Je ne peux pas dire laquelle mais elle vient probablement d'une grande connivence entre les interprètes, du talent de Mireille [Larroche] pour faire ses distributions, du magnifique travail des personnes qui ont siégé au bureau artistique et de bien d'autres choses encore qui, là ne me viennent pas à l'esprit.

Que pouvez-vous me dire de votre personnage, Thierrette ?

Elle avait la jambe légère, elle sautait un peu sur tout ce qui bouge. En même temps elle ne perdait pas le nord, car elle essaye à un moment donné de débaucher le roi pour devenir sa favorite... C'était un rôle très amusant à faire et je me suis régalée. Je me souviens qu'il y avait énormément de costumes très amusants et beaux, un énorme travail pour [Jean-Pierre Capeyron] qui faisait les costumes. On ne connaissait pas le mot à l'époque mais je crois qu'il a fait un « burn out » à ce moment-là et c'est notre habilleuse Chantal Lallement qui heureusement était également costumière, et qui a terminé les costumes en travaillant pratiquement jour et nuit pour que ce soit prêt à temps. Les décors étaient de [Daniel] Buren, ils étaient formidables. Je me rappelle que nous avons passé énormément de temps à régler le déplacement des cubes. Il fallait être précis et pas trop brusque afin que les divers éléments s'emboîtent parfaitement et que les personnes qui se trouvaient dessus ne perdent pas l'équilibre pendant les navigations. Ça avait beaucoup d'allure. Les artistes du chœur et les danseurs étaient de l'Opéra de Toulon et nous sommes allés jouer là-bas ensuite. Il y avait une formidable ambiance.

Il y a également eu une redistribution pour l'Opéra de Nice... Pourquoi selon vous ?

Je ne l'ai pas fait à Nice. Nous n'avons pas été repris là-bas. Ça arrive souvent : les théâtres ont leurs chanteurs et ils font travailler les gens avec lesquels ils ont l'habitude de travailler. Ils manquent parfois de curiosité pour aller chercher d'autres personnes.

C'est tout de même étrange de créer un spectacle avec une équipe pour ensuite la déconstruire.

Oui, mais ça arrive. Sauf si un interprète est connu dans plusieurs endroits. Nous n'avons peut-être pas convenu au directeur ou bien il avait envie de placer ses chanteurs.

Dans *La Belle lurette*, vous jouiez une multitude de personnages féminins ?

C'était génial. Il n'y a aucun spectacle de la Péniche [Opéra] dont je me dis *a posteriori* que je n'aurais pas aimé le faire. Je me suis régalée. Ça a été dur parfois, dans les moments de création ; il est toujours difficile d'accoucher un spectacle. Il y avait parfois une tension qui montait, lorsque Mireille [Larroche] doutait ou bien lorsque nous sentions la première arriver. Il y a donc eu des passages douloureux parce que nous ne sommes pas insensibles à tout cela, mais les moments de répétitions, parfois difficiles, sont, de manière générale, géniaux. Quand nous sommes sollicités à droite et à gauche, que nous ne sommes pas très disponibles, très en forme vocalement, là c'est un peu douloureux. Avec le temps qui passe, je me rends compte à quel point c'était génial. Qu'est-ce que nous avons pu engranger comme émotions, comme expériences... *La Belle lurette*, c'est sans doute ce que j'ai fait de plus spécial. J'étais remplaçante, je n'étais pas prévue pour ce spectacle. Ça m'est souvent arrivé à la Péniche [Opéra], je n'étais pas prévue et je remplaçais parce que ça ne se passait pas comme on l'avait imaginé avec une personne, et chaque fois, ça a été de supers expériences. *La Belle lurette* se passait autour de la guerre de 14, nous faisons chacun plusieurs personnages. J'avais des passages qui duraient trente secondes, un autre de deux secondes et demie et je devais faire au total une vingtaine de personnages. Chaque fois, le travestissement était différent, la tête était différente aussi, la voix n'est plus la même, la physionomie et la démarche non plus, il fallait passer d'un état d'esprit à l'autre très rapidement. Ça m'a énormément plu. C'est un spectacle qui a déclenché quelque chose en moi. J'ai fait quelques temps plus tard dans le cadre des Coups de Cœur de la Péniche Opéra, un spectacle autour de Marie Dubas, la plus grande fantaisiste de l'entre-deux-guerres dont le répertoire incroyablement varié m'avait complètement transportée lorsque je l'ai découvert. Ça s'appelait *Marie Du Haut en Bas* [novembre 2003] et c'est Vincent Vittoz qui l'a mis en scène. Il avait imaginé cela comme une succession de portraits de femmes. Le spectateur se faisait son fil rouge et on y passait du rire aux larmes avec des

choses hilarantes, cocasses, poétiques, dramatiques, désopilantes ... Quel régal ce spectacle pour moi et mon pianiste Christophe Maynard, mais aussi, je le sais, pour le public. J'avais adoré aussi *Archéologie du XX^e siècle* [1993] sur lequel j'avais aussi remplacé. Je crois que Mireille [Larroche] n'avait pas beaucoup aimé ce spectacle, qui avait été un peu difficile, mais je ne sais pas pourquoi.

Quel est votre meilleur souvenir à la Péniche Opéra ?

Le meilleur, c'est sans doute quand nous sommes allés faire *Le Toréador* à Prague, parce que c'était surréaliste. Nous avons chanté dans cette péniche bondée où la plupart des gens ne comprenait pas ce que nous disions et en même temps ils étaient complètement explosés de bonheur avec ce que nous leur apportions. Une dame en sortant nous a remercié très chaleureusement et j'ai vu qu'elle était en larmes. Parce que nous étions dans ce lieu avec cet opéra-comique à Prague, c'était tellement étonnant. Nous nous sommes promenés ensemble dans le cimetière juif de la ville et nous étions sur ce bateau, à Prague ! C'est quand même extraordinaire. Il y a beaucoup de bons souvenirs, mais celui-ci est spécial.

Ce sont des souvenirs très humains...

Oui, cette péniche nous réunissait. Ce qu'il y a de merveilleux, c'est cet esprit de troupe, même si nous n'étions pas une troupe. Nous nous retrouvions sur des spectacles. Lionel Peintre, Yves Coudray et Érika Guiomar au départ, puis Claude Lavoix, c'était un noyau. Il y a eu aussi Christine Gerbaud, Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez, Françoise Masset qui jouait beaucoup avec Lionel [Peintre]. Nous n'étions pas tous distribués en même temps mais nous nous croisions souvent les uns les autres sur différents spectacles. J'ai également eu la chance de travailler avec Vincent Leterme, Denis Chouillet, Vincent Bouchot, Chantal Galiana... Si je peux parler d'une expérience un peu particulière : un soir nous devions jouer *Shadoks n°2* [2010] avec Denis Chouillet et il n'y avait qu'un seul spectateur dans la salle, donc nous avons annulé. Or le lendemain, on jette un œil dans la salle et on découvre le même spectateur que la veille, seul, assis à la même place. Là, j'ai dit : « tant pis, même si personne d'autre ne vient, on joue ! ». Finalement six ou sept personnes sont arrivées et on a joué ; c'était chouette en plus. Mais qu'est-ce qu'on a pu rire !

Est-ce que le manque de spectateurs dans la salle était fréquent ?

Non, là c'était un cas un peu particulier. Nous avons déjà joué les deux premiers épisodes les saisons précédentes et là il y avait eu du monde. Mais lorsque le tryptique a été donné, le troisième volet était la création du moment. Lorsqu'il se terminait, le deuxième volet – qui avait été placé en dernier – avait déjà commencé, donc ça ne pouvait pas plus mal se goupiller. Nous étions un peu fâchés contre Mireille [Larroche] à cause de cela. C'est un regret de ne pas l'avoir plus joué ce *Shadoks à Dada*. C'était fabuleux, avec toujours la composition musicale de Denis [Chouillet], la mise en scène de la merveilleuse Anne-Marie Gros qui avait également fait avec Denis [Chouillet] la dramaturgie et le montage du spectacle.

Est-ce que les relations avec Mireille Larroche étaient difficiles ?

Ça a été un peu difficile à une période. J'étais mal parce qu'une série de répétitions avaient été trop dures. Je me sentais un peu abandonnée. J'ai besoin de sentir qu'on m'aime pour faire les choses et je lui ai dit qu'il fallait peut-être arrêter de travailler ensemble parce que ça devenait compliqué. C'est normal, nous avons tellement travaillé ensemble qu'au bout d'un moment il faut du changement, il y a peut-être une lassitude qui se met en place. À l'époque, j'avais déjà signé pour le *Tchériomouchki [un coin de paradis à Moscou]* et je ne suis pas revenue là-dessus, je l'ai fait. Ça s'est extrêmement bien passé. Plus tard quand Mireille [Larroche] m'a exposé son projet autour des *Shadoks*, mon imaginaire a immédiatement décollé, comme la fusée Gibi et je n'ai pu qu'accepter parce que j'avais trop envie de le faire. J'ai ensuite participé à la dernière création Péniche de Mireille Larroche : le *100 miniatures* de [Philippe] Myniana que nous avons joué au Vingtième Théâtre pendant un mois. Un objet étrange qui au départ avait été mis en musique sous forme d'oratorio par Bruno Gillet. Mireille [Larroche] l'a adapté à la scène. C'est devenu un véritable objet de théâtre musical. C'était fabuleux à jouer. Étaient évoquées plusieurs personnes qui se fondaient plus ou moins en quatre personnages joués par Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez et la toute jeune et formidable Éléonore Pancrazzi. Sur scène il y avait également le fabuleux pianiste Vincent Leterme qui a été notre chef de chant sur cette pièce difficile et six musiciens formidables de l'ensemble 2E2M.

En tant qu'interprète, qu'est-ce que ça change de passer d'un espace réduit et contraignant comme la Péniche Opéra aux grandes scènes des maisons d'opéra et des théâtres municipaux ?

Sur la Péniche il faut être présent à 300 %, on ne peut pas se permettre de décrocher, même de façon fugitive ; on ne peut pas tricher. Si on s'absente de la scène, si on s'échappe involontairement de nos rôles, les gens le voient tout de suite. On sait quand il y a un vide. C'est vrai tout le temps bien sûr mais j'ai l'impression que c'est encore plus fort dans cet endroit. On est toujours sur la sellette. La proximité parfois très grande avec le public fait aussi qu'on peut se permettre de jouer de façon presque cinématographique, ce qui est très agréable. Ce qui l'était moins l'hiver, c'était le chauffage à air soufflé qui asséchait les muqueuses et les chutes brutales de température lorsqu'on devait l'arrêter. Mais pour jouer, c'est sympa, nous pouvions faire des choses en demi-teintes, des choses plus douces [à la Péniche Opéra], plus confidentielles. Malgré tout, il faut donner car l'acoustique n'est pas facile. Je pense qu'une fois qu'elle a pris le coup de main, la voix s'adapte. Par ailleurs, le plafond bas ne permet pas à la voix de voyager autant que dans une grande salle. Et justement ce confort vocal était agréable à récupérer lorsque les spectacles étaient donnés dans des théâtres avec une acoustique plus favorable. Dans les maisons d'opéra, il y a quelque chose de plus agréable vocalement et nous sommes obligés de projeter, la voix et la pensée. Finalement, si nous avons été bien dirigés, c'est quelque chose qui reste, même sur les scènes des maisons d'opéra. On perdait en intimité, en proximité, en subtilité peut-être mais on gagnait en confort vocal et d'autres choses pouvaient naître de cela. Ce n'est pas parce qu'on se retrouve sur une scène d'opéra qu'il faut se mettre à chanter fort, à faire du bruit, à faire du joli chant mais il faut surtout conserver ce qu'on a à dire, sinon on ne nous comprend pas. Et dans tout ce qu'on a pu faire à la Péniche [Opéra], la parole est fondamentale, mais elle doit être portée par l'esprit.

Cette manière de travailler le texte et la voix, est-ce une méthode propre à la Péniche Opéra ?

Mireille [Larroche] met de la musicalité et du rythme dans le texte et du texte dans la musique. Mireille Larroche a un talent particulier pour faire travailler les textes musicaux. C'est là que j'ai appris à passer du parlé au chanté comme si de rien n'était. C'est quelque chose de très important dans le théâtre musical. Et ça, je crois que je l'ai

appris là. Est-ce que je l'ai retrouvé ailleurs ? J'ai beaucoup travaillé avec Yves Coudray qui a développé ça dans sa direction d'acteurs, il fait très attention au texte. De la même manière avec Vincent Vittoz qui vient aussi du théâtre. Quelque chose qui dans le théâtre lyrique pourrait être plus survolé prend plus de place dans le théâtre parlé et sert bien les parties chantées. Je me rappelle avoir eu des difficultés vocales sur un air qu'il m'était difficile de chanter. Mireille [Larroche] me l'a décortiqué dramatiquement et je suis allée du début à la fin sans m'en rendre compte. Elle est vraiment très forte là-dessus. C'est souvent la clé, ne pas perdre le sens, ne pas se focaliser sur les difficultés mais vouloir faire passer ce que l'on a à dire ou à exprimer.

Comment travaillez-vous au contact de Mireille Larroche ?

Quand je suis rentrée la première fois à la Péniche [Opéra], j'avais déjà fait des choses, mais cette façon qu'a Mireille [Larroche] de travailler la direction d'acteurs, ça m'était complètement inconnu. J'ai été nourrie par cette pratique. Mireille Larroche est un peu ma mère de théâtre musical, c'est pour cela que j'ai eu longtemps besoin de son soutien et les moments qui ont été un peu compliqués – sans doute parce que je n'étais pas assez mature – étaient les moments où j'avais l'impression que Mireille [Larroche] ne me maternait plus. Les moments où on est plus sûr de soi, cela se passe mieux, c'est d'ailleurs plus confortable pour le metteur en scène. Mais quoiqu'il en soit, je remercie Mireille [Larroche] pour ce que j'ai traversé grâce à elle. Ça a été une expérience professionnelle et humaine irremplaçable que je n'aurais pu vivre de cette façon nulle part ailleurs. J'ai travaillé avec des équipes tellement extraordinaires. J'aurais pu avoir un autre parcours mais je me trouve plus à ma place là où le vent m'a menée que si j'avais fait une carrière plus traditionnelle, quand bien même il y a des rôles qui m'ont fait rêver et que je ne chanterais jamais. J'étais plus à ma place à la Péniche [Opéra].

J'ai entendu dire qu'en sortant de la compagnie, les interprètes étaient parfois étiquetés « Péniche Opéra », de manière souvent peu valorisante. Est-ce vrai ?

Ah oui ? Je ne suis pas sûre que ceux qui nous taclent aient vraiment vus les spectacles de la Péniche [Opéra] et surtout qu'ils eussent été capables d'en faire partie. La plupart n'aurait pas tenu le coup. Mais chacun a bien le droit de s'exprimer, les gens pensent ou disent ce qu'ils choisissent et moi je suis plutôt fière d'avoir fait cette jolie traversée en Péniche.

Sur quoi porte cette critique ?

On était un peu des Stakanovistes du lyrique comme disait Anne-Marie Gros. Les spectacles mêlant musique et théâtre était très exigeants et on répétait presque aussi intensément que des comédiens qui n'ont pas autant besoin de ménager leur voix qu'un chanteur lyrique. Nous jouions parfois cinq représentations à la suite pendant plusieurs mois, avec parfois un spectacle dans une péniche puis un second dans l'autre ; il faut tenir ce rythme. Alors parfois les voix étaient un peu fatiguées voire très fatiguées. Les chanteurs d'opéra ont plusieurs jours de repos entre les représentations, ce n'était pas notre cas. C'était presque des conditions de théâtre : sauf qu'un comédien n'a pas besoin d'avoir une voix parfaite. Il m'est arrivé à plusieurs reprises pendant toutes ces années d'être en méforme vocale mais il fallait trouver les moyens d'aller jusqu'au bout de la représentation, pas question de se faire remplacer ou de faire capoter le spectacle. Ça m'a servi du reste car il m'est arrivé alors que je jouais à Lyon *The King and I* [de Richard Rodgers] de tomber aphone – heureusement j'étais microtée – mais tout de même je n'avais presque plus rien dans le gosier et malgré tout je suis parvenue à aller jusqu'au bout. Là aussi il était hors de question d'annuler, j'ai jonglé avec les octaves, le parlé chanté etc ... et ça l'a fait malgré tout. Pourquoi ? Parce que j'ai fait la Péniche [Opéra]. Parce que j'ai su qu'à un moment, on ne peut plus reculer, il faut y aller. Il y a des moments où il faut se jeter à l'eau et faire confiance à l'instinct de survie.

Qu'est-ce que « c'est Péniche » veut dire selon vous ?

Je ne sais pas vraiment. En tous les cas c'est rythmé, avec de l'humour, de la connivence, c'est bien réglé et parfois ça dérape et c'est délicieux.

Qu'est-ce qui fait de la Péniche Opéra une expérience originale ?

C'est la curiosité et l'audace. Par exemple au lieu de jouer du [Jacques] Offenbach, on a monté du [Louis-Auguste-Florimond Ronger dit] Hervé, inconnu au bataillon pour la plupart des gens. Il est vrai qu'ensuite il y a eu la série des pièces en un acte d'Offenbach [2014], mais là c'était sous forme de lecture concert et c'était très savoureux. L'esprit « Péniche », c'était aussi faire beaucoup avec peu ou en tous les cas faire le maximum avec les moyens qui étaient donnés.

Est-ce le cas également dans des grandes productions comme *Les Aventures du roi Pausole* ? Peut-on parler du même état d'esprit ?

Ce n'était pas tout à fait la même chose, car il y avait beaucoup de monde sur scène et dans la fosse d'orchestre mais il y avait quand même ce noyau dur Péniche [Opéra] donc cet esprit Péniche. Ça veut dire esprit de troupe, ça veut dire rebondir les uns sur les autres. Un soir, la vache qui jouait dans le spectacle reste coincée dans le monte charge de l'Opéra-Comique. Le lendemain, elle est remplacée par un poney et Paul-Alexandre [Dubois] ou Christophe Crapez, je ne sais plus lequel des deux, propose au roi – alias Lionel Peintre – « du lait de poney » ... On a failli ne pas s'en remettre. Ça c'est l'esprit Péniche. Malgré les contraintes et la rigueur de la mise en scène on garde une espace de liberté, il y a un endroit qui nous appartient à nous seul et entre nous sur scène et que, si infime soit-il, on exploite au maximum dès que l'occasion se présente.

J'ai également entendu des termes récurrents autour de la Péniche Opéra, ceux de laboratoire de recherches et de fabrique du théâtre lyrique. Est-ce que cela évoque quelque chose pour vous en tant qu'interprète ? Plus précisément, est-ce que vous avez senti la marque des membres du comité artistique dans les spectacles ?

Beaucoup de projets ont été apportés par le bureau, le comité artistique : Yves Coudray pour l'opéra-comique, l'opérette, Lionel Peintre pour le contemporain, Sophie Boulin, Béatrice Cramoix ont apportés de nombreuses idées, à la fois dans le contemporain et le baroque, Paul-Alexandre Dubois et Christophe Crapez aussi. Yves [Coudray] a souvent écrit les textes pour faire le lien entre les œuvres, comme dans *Les Docteurs Miracle* [1995], il a fait le texte pour lier celui de [Charles] Lecocq et celui de [Georges] Bizet que nous jouions à la suite l'un de l'autre. Il a écrit les textes de liaison en imaginant une situation dans laquelle les interprètes étaient des gens de maison de Bizet et Lecocq, qui se mettaient à lire puis à jouer les partitions des deux compositeurs en lisse, en attendant le résultat du concours.

Est-ce que Mireille Larroche vous a proposé de rejoindre le conseil artistique de la compagnie ?

Non, jamais, parce que je n'ai pas assez confiance en moi je pense et que je suis plutôt une interprète. Depuis il m'est arrivé de prendre des initiatives, de broder des récitals de les mettre scène et en espace et j'adore faire ça.

C'est quelque chose qui vous est resté de la Péniche Opéra.

Je crois qu'au fond j'ai toujours eu ça en moi. Déjà à l'école j'inventais des histoires et je faisais jouer mes copines dans la cour. Ensuite la scène et la Péniche [Opéra] en particulier ont été d'extraordinaire terrain de jeu et on inventait sans arrêt.

Avec Lionel Peintre et Yves Coudray, vous formiez un trio lyrique, une sorte de noyau dur de la compagnie. Pourquoi une telle alchimie sur et hors scène ?

C'est le jeu, le bonheur de jouer ensemble comme des enfants. On se comprend et on se renvoie la balle. On se fait rire. Nous étions sur la même longueur d'onde de jeu.

Est-ce la raison pour laquelle vous avez continué à travailler avec Yves Coudray par la suite ?

C'est vrai que nous avons fait beaucoup de choses à la Péniche [Opéra] et après également. Yves [Coudray] dirige le Festival Offenbach d'Étretat et il a eu la gentillesse de me solliciter à plusieurs reprises pour y participer. Nous avons aussi fait ensemble des Coups de cœur à la Péniche [Opéra], comme *La Surprise de l'amour* [2005]. C'est une complicité immédiate qui s'est installée entre nous. Yves [Coudray] connaissait Lionel [Peintre] et j'avais déjà travaillé avec Yves [Coudray] avant qu'il nous fasse rentrer, Lionel [Peintre] et moi, à la Péniche [Opéra]. Il a dû sentir que quelque chose allait fonctionner entre nous trois, tout comme avec Érika Guiomar qui fut notre merveilleuse pianiste chef de chant. Yves [Coudray] est lui aussi un merveilleux directeur d'acteurs. J'ai eu beaucoup de chance avec mes partenaires. Mireille [Larroche] nous a aussi offert cela, des partenaires incroyables. Elle a su faire les distributions ; elle sait réunir les gens. Mireille [Larroche] a tout de suite sentie que la mayonnaise pouvait prendre entre nous.

Mireille Larroche faisait elle-même la distribution ?

Il y avait régulièrement des auditions devant elle et les membres du bureau artistique pour monter les distributions.

Chaque spectacle est prétexte à organiser des auditions ? Passiez-vous une audition pour chacun des rôles que vous avez obtenus à la Péniche Opéra ?

Pas pour tous les rôles, Mireille [Larroche] me connaissait. En fait j'étais perpétuellement sous audition. Je crois bien que j'ai dû en passer une mais je ne sais plus.

Pensez-vous qu'il existe une esthétique Péniche Opéra ?

Il y avait souvent une grande manipulation d'accessoires ou d'éléments de décors et c'était réglé comme du papier à musique soit par Mireille [Larroche], soit par les chorégraphes Anne-Marie-Gros ou Francesca Bonato. Dans *Les Opéras Louffes* [1997], il y avait un jeu sur les boîtes à chaussures, il y en avait des centaines sur scène ; *Les Docteurs Miracle*, c'était les omelettes et toute la batterie de cuisine qui va avec pour les réaliser et les déguster. Je me rappelle des *Cantates de bistrot* [2005], on se lançait des œufs, on manipulait des verres, une véritable chorégraphie.

Avez-vous participé aux activités culturelles de la compagnie ?

Très peu, mais ça m'est arrivé. Je me rappelle avoir été avec mes camarades dans un lycée un peu chaud de la banlieue parisienne. C'était une classe de 3^o je crois avec des adolescents un peu turbulents. On leur a parlé de notre métier. Ils nous ont posé des questions et enfin ils nous ont chanté quelques chansons que la merveilleuse jeune femme qui était leur professeur de musique avait harmonisées. C'était magnifique et j'ai été émue aux larmes en recevant ce cadeau. À ce moment-là je me suis dit que c'était la clé. Si tous les professeurs étaient formés comme cela... Il y a d'ailleurs en ce moment des initiatives pour installer des chorales dans tous les établissements scolaires. Ce serait formidable si cela pouvait se généraliser. Il faut former des enseignants à cela, il faut développer également le théâtre au collège, au lycée, revaloriser les matières artistiques, c'est fondamental. S'il y a un espoir, c'est de ce côté-là. Souvent avec le jeune public c'est compliqué, ça peut facilement partir en vrille mais si on arrive à les captiver, quel bonheur pour eux et pour nous. Je me souviens de représentations à la Péniche [Opéra] où on s'est dit, « on n'ira pas jusqu'au bout », ça discutait ça chahutait... Mais on n'a pas perdu pied, on a fait le job à fond et on a fini par les entraîner dans notre barque, ils étaient conquis, ils nous ont fait une ovation pendant les saluts ! Ce sont de supers moments. La culture, c'est la bouée. On est dans une

situation qui devient de plus en plus violente et la culture permet de repenser beaucoup de choses, l'écologie, le racisme, etc. Je pense que cette démarche aussi fait partie de l'esprit Péniche : en tant que théâtre itinérant, la Péniche [Opéra] allait apporter un peu de rêve vivant dans des endroits complètement déserts et les gens venaient ! Nous avons fait une tournée en Bourgogne dans des petits villages, des petits hameaux et la Péniche [Opéra] était bondée. Nous avons tourné avec *Les Shadoks*, *Les Docteurs Miracle*, *Le Toréador*. Avec *Le Toréador* nous sommes allés en Bourgogne, à Berlin et jusqu'à Prague. Certains sont même allés jouer sur la Péniche [Opéra] à Moscou.

J'ai l'impression que les spectacles de la Péniche Opéra ne sont pas créés dans une optique de diffusion massive.

J'ai l'impression que ce qui intéressait avant tout Mireille [Larroche], c'était de créer toujours de nouveaux spectacles, c'est peut-être pour cela qu'elle s'est moins intéressée à la diffusion. Il y a eu tellement de créations à la Péniche [Opéra], il y a tellement d'archives que je comprends qu'on ait envie à moment donner de dire « Stop », de se retourner et de faire un travail sur tout ce magnifique matériau.

Le terme de « défrichage » est revenu plusieurs fois dans la bouche de Mireille Larroche : est-ce que cette idée vous parle ?

La question du défrichage dans les œuvres anciennes, mais défrichage aussi dans les œuvres contemporaines, laisser la parole aux compositeurs contemporains. Il y a le déchiffrage et le défrichage, ce sont deux mots qui vont bien à la Péniche [Opéra]. C'est ce qu'il s'est passé avec les [Louis-Auguste-Florimond Ronger dit] Hervé ; c'est Yves [Coudray] avec Claude Lavoix qui ont recherché ces partitions et ça a fait des spectacles formidables ! Ainsi, la Péniche [Opéra] a eu la chance d'avoir en son sein à toutes les époques quelques précieux chercheurs d'or, qui n'ont eu de cesse de dénicher des pépites pour le plus grands plaisir des interprètes et des spectateurs.

Il y a donc ce double fonctionnement entre le passé et le présent.

J'ai souvent fait le lien entre musique ancienne et musique contemporaine ; d'ailleurs dans *Archéologie du XX^e siècle*, les deux étaient mêlés.

Comment le lien se faisait-il ?

Il se faisait par l'ensemble Clément Janequin, dirigé par Dominique Visse. On y chantait à la fois des madrigaux et de la musique écrite par Michel Musseau sur un livret de Daniel Soulier. Il me semble que les personnages partaient à la découverte de vestiges d'une civilisation passée. Je ne me souviens plus très bien ; en tous les cas, encore une fois j'étais remplaçante sur cette création et je me suis régalée. Avec l'ensemble Clément Janequin, j'ai aussi joué *Les Comédies madrigalesques* [1995], un spectacle absolument magnifique. Nous sommes partis au Japon avec ce spectacle, à l'auditorium de Bastille, à l'Opéra-Comique aussi.

À la Péniche Opéra, où l'accent est-il mis : sur le théâtre ? sur la musique ? sur un alliage des deux ?

C'est la musique théâtralisée. C'est le théâtre musical. C'est le théâtre mis en musique. J'ai l'impression que c'est le théâtre qui est suppléé par la musique. La musique avait une place primordiale et on y travaillait consciencieusement mais le jeu était très important. Il ne fallait pas perdre de vue que la musique raconte toujours quelque chose et *a fortiori* lorsqu'on a des mots mis en musique.

J'ai pu mettre au jour une dimension sociale dans certains spectacles de la compagnie. Selon vous, existe-t-il un thème commun aux spectacles de la Péniche Opéra ?

C'est difficile de répondre à cette question mais oui effectivement je crois qu'on peut trouver en creux dans tous les spectacles de la Péniche [Opéra] une dimension sociale. Elle est plus ou moins soulignée selon que l'on est plutôt dans le divertissement *Le Toréador*, *Les Docteurs Miracle*, ou bien dans quelque chose de plus sombre : *La Belle lurette* et la guerre 14-18, tout ce que ça a entraîné, les poilus, les gueules cassées, etc. ; la deuxième partie des *Cantates de bistrot*, mais elle est toujours là effectivement...

10. Entretien par courriers électroniques avec Béatrice Cramoix, 7-14 juin 2018

Je vais dans un premier temps répondre à votre question concernant le concept « péniche » : c'est « péniche », « c'est un spectacle péniche » signifie un état d'esprit particulier, un art de concevoir et d'élaborer des spectacles devenu une habitude, plus encore une tradition à la péniche opéra; bricoler, ajuster, monter des pièces, des bouts de texte ensemble, « détourner » de son contexte initial, donner un sens différent par ironie, mauvaise foi, subversion, pour déstabiliser, pervertir ou tout simplement faire sourire, avec un peu de chance, faire rire, et nous avons eu cette chance ! C'est aussi écrire d'une certaine manière indescriptible sans aucun doute, mais reconnaissable et par nous et par les spectateurs, et qui, parfois, faisait réagir plus par la forme que par le contenu : on reconnaissait l'écriture « péniche »... Ceci explique plus ou moins le terme de « montage » : tout était artisanal, mais quelque part, on ne fabriquait pas des objets tout à fait concevables --- oserais-je dire « convenables » ? --- mais des « monstres » des machines inexplicables ou encore inexplicées propres à intriguer et si possible à plaire. Au lieu de noter sur les programmes : spectacle de [Mireille] Larroche, musique de ---, interprété par---, on aurait pu, avec un peu plus d'audace, noter : spectacle péniche, car ces créations étaient souvent de conception commune.

Une autre explication possible, plus simple et qui ne vaut pas sans la première : le lieu ! Comment pourrait-on concevoir et jouer un spectacle autrement qu'en s'inspirant du lieu, surtout quand il s'agit de celui-là ! N'est-ce pas le détournement de ce lieu à l'origine destiné au transport industriel, qui nous a montré le chemin, même si, en tous cas au début, nous n'en étions pas vraiment conscients, c'était juste un instinct, devenu ensuite « état d'esprit ». Tout cela bien sûr n'engage que moi, et reste mon entière conviction...

Suite au prochain numéro, j'espère pouvoir parler de *Barca [di Venezia der Padova, 1984]* qui n'est pas dans votre liste, malheureusement, mais qui, pour moi, est le sublime de la péniche...

Actualité [1982] est vraiment un montage « péniche ». C'est un opéra journal, c'est à dire composé comme des suites de « Une ». La liste des pièces et des compositeurs se trouve sur ARCA et le dossier est très détaillé. C'est un des premiers spectacles de la Péniche Opéra, encore inabouti, mais déjà plein de cet esprit particulier auquel j'ai déjà fait référence. On ne savait pas encore très bien utiliser le lieu, ni l'espace, ni l'acoustique, surprenante pour le moins ou en tous cas inhabituelle pour des chanteurs éduqués à des salles plus classiques, plus résonnantes et plus grandes : une découverte, en tous points. L'année précédente avait vu naître *Instantanés* [1981]. *Actualité* est un autre journal et nous aurions pu continuer chaque année sans la sensation de répétition que nous avons eue [sic] la deuxième fois. En tous cas, une franche rigolade chez les interprètes est ce dont je me souviens le plus ! Avec la très grosse difficulté que représentait l'œuvre de Claude Prey : Lundi Blue (Black Monday). Nous avons dû recourir à une méthode d'apprentissage très spéciale : enregistrer chaque partie indépendamment des autres (nous avons fait cela en studio à la radio) pour pouvoir l'écouter chaque soir avant de dormir et mieux la restituer ensuite, et finalement demander à garder nos partitions en scène, ce que, malicieusement, Mireille Larroche avait détourné en nous infligeant une lumière noire ! Le terme « péniche » c'est aussi cela : découvrir des nouveautés musicales, des difficultés et apprendre à les résoudre ou les contourner ensemble et avec les compositeurs concernés dans la bonne ou la mauvaise humeur... Je me souviens aussi de la partition de Nicolas Frize vécue comme un défi : c'est une sorte de dessin animé dont il avait une idée très précise de la réalisation qu'il en voulait, sans toujours savoir nous le faire comprendre. Cela a donné lieu à des répétitions très amusantes et à de franches engueulades...

Suite au prochain épisode...

Le Rouge et le noir [1989] : ...un vrai opéra contemporain car composé d'une seule traite avec des récitatifs et des airs par Claude Prey, et d'ailleurs réalisé dans un théâtre à l'italienne, celui d'Aix en Provence. Rien sur le site d'ARCA, peu dans ma mémoire. Jolie musique sur un texte condensé du Stendhal ; pour moi un spectacle moyen.

1989 : la Péniche Opéra avait sept ans et on commençait à rêver d'autres espaces. Fait étrange, dans d'autres lieux nous, les interprètes, nous étions moins inspirés. Il manquait justement à ce spectacle l'esprit « péniche », à mon avis. Nous retrouvions la lourdeur des dispositifs scéniques des plateaux d'opéra, la poussière des vieux rideaux et la

tradition du chant et du jeu des scènes classiques, comme si le plateau nous y obligeait ! Ce n'était pas ce qui m'intéressait à la Péniche [Opéra] : ça, nous pouvions le réaliser avec d'autres équipes. Il fallait trouver le moyen de choisir et d'adapter les lieux à notre façon d'envisager le jeu et le chant. Nous l'avons compris plus tard, mais nous nous sommes rarement épanouis sur de vrais plateaux, plutôt dans des lieux détournés comme le foyer de l'Opéra-Comique pour le *Salon Rossini* par exemple en 1996 : un franc succès !

Le Jardin des délices : une magnifique idée de Mireille Larroche dont je ne trouve malheureusement aucune trace. Tout repose sur la rencontre et l'échange avec une troupe d'acteurs chinois spécialistes de l'époque Ming et faisant des recherches sur les musiques et les traditions de jeu de ces époques (7/8èmes siècles). Nous avons trouvé qu'il y avait une correspondance avec les recherches que j'avais moi-même entreprises sur les traditions théâtrales en Europe de l'Antiquité à nos jours (jeu des acteurs, gestualité, déclamation...) ; d'où ma participation à l'élaboration du spectacle.

Là aussi nous étions dans une salle car le nombre des acteurs et des musiciens l'exigeait.

Je me souviens essentiellement de deux moments phares ; le chant des oiseaux de Clément Janequin interprété par tous les chanteurs a capella, si je me souviens bien, et en tous cas, par cœur dans une mise en scène plus que dynamique ! Quelle habileté et quelle mémoire ! Ils étaient fabuleux...et le final aussi avec les percussions et danses de la troupe chinoises d'une précision et d'une poésie remarquables et émouvantes : un vrai régal très applaudi chaque fois...

Barca! [*di Venezia per Padova*] : le plus beau spectacle « péniche », le plus authentique. Beauté des costumes, dispositif scénique en miroir, magique. Encore une fois, bien sûr, difficulté et des partitions et de leur exécution dans un tel lieu et par cœur, à cause des problèmes d'acoustique. Nous jouions souvent dispersés aux deux extrémités du bateau et loin du continuo, or la distance de vingt-sept mètres crée un écho, donc pour chanter ensemble (cinq voix) il nous fallait anticiper les attaques, mais avant de le comprendre, il nous a fallu de longues répétitions parfois houleuses !

Je me souviens de la grande beauté des madrigaux, très inventifs, avec des textes très modernes, très souvent constitués d'appels, de répliques courtes, faisant penser à une

destruction de la période (phrase) ; du comique issu des textes anciens et des inventions des textes écrits par notre équipe pour relier les madrigaux dans l'œuvre de [Adriano] Banchieri ; de la fascinante partition de Claude Prey : *O comme eau* [1984] composée et écrite (Claude [Prey] était autant un compositeur qu'un littérateur, un philosophe...) sur le thème de Venise en l'an 3000 engloutie par les eaux. On y rencontre seulement quelques survivants amphibiens, dont le langage est déformé par leur nouvelle condition, ils ne prononcent plus que la voyelle O, d'où le titre de l'ouvrage. Difficile de parler de cette partition, il faut la voir, il faut l'entendre ! Heureusement, elle est en intégralité sur le site Arca où on trouve aussi une galerie photos, malheureusement presque exclusivement en noir et blanc, ce qui ne rend pas justice à Marc Boisseau !

La suite de madrigaux de [Adriano] Banchieri aurait pu être créée pour être jouée sur un bateau, quoi de mieux, donc, pour notre péniche et c'est en tous cas l'évocation d'un voyage entre Venise et Padoue, ce qui nous permettait doublement de mettre les moteurs en route et de tourner en Europe avec ce spectacle. Celui-ci commençait avant même l'entrée des spectateurs menée de main ferme par Dominique Visse. Une grande partie du texte est sur Arca. Les personnages du bateau (je veux dire les acteurs, car les spectateurs y montaient aussi, bien sûr, ce qui rendait le contact déjà très proche encore plus intime) étaient emblématiques de Venise à la renaissance : le gondolier, les pêcheurs, la prostituée, les juifs... personnages que l'on retrouve chez [Claude] Prey après leur transformation.

La presse a été unanime à propos de ce spectacle, en France comme à l'étranger. Je me souviens à Anvers, au festival de musique ancienne, de spectateurs debout à la fin, malgré l'inconfort pour eux car la péniche était remplie d'eau et jetant des objets aux acteurs (une belle bague, notamment !) pour les remercier... Pas étonnant que ce spectacle soit mon chouchou.

Nous arrivons à la fin de ce voyage aussi, dites-moi si vous avez tout ce qu'il vous faut. Ce ne sont que des souvenirs, mais j'espère qu'ils vous serviront.

Bien à vous, B. Cramoix.

11. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 22 novembre 2018

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Je voudrais qu'on parle de la création de la Péniche avec l'angle artistique et l'angle administratif. À l'époque, quelle place avait le théâtre lyrique ?

Moi je n'avais aucune formation de mélomane, ni aucune formation musicale, juste une formation théâtrale. Mais cette formation théâtrale était très musicale. La musique était au cœur de mon travail théâtral, dans ce que j'avais fait au théâtre amateur, dans ma formation au théâtre du Soleil ; ou encore avec Jean-Paul Farré, pour qui la musique était vraiment un moteur. Je suis entrée par effraction dans le domaine, très réservé, de l'art lyrique. Par le théâtre musical.

À la Péniche-Théâtre [*sic*] la musique était toujours là. Dans *En attendant Godot*, j'avais imaginé un espace de « silence » occupé par deux musiciens. Tous nos spectacles se consacraient aux auteurs du XX^e en faisant la part belle à la musique.

Mais on voulait faire de la création contemporaine et on se trouvait, à cette époque, dans un petit vide. Après Patrice Chéreau et tous les écrivains importants de l'époque, on ne savait pas vraiment vers qui se tourner. C'est à ce moment-là, que j'ai rencontré Yvan Mathiack. Je montais avec Jean-Paul Farré *Le Petit Mahagonny* dans une version pour des comédiens et Antoine Duhamel à l'orchestre. Le seul chanteur lyrique était Yvan Mathiack qui, de son univers lyrique, trouvait notre démarche passionnante. On est comme deux ovnis l'un en face de l'autre, mais on sympathise. Je lui dis qu'on cherche à faire de la création contemporaine, mais qu'on ne sait pas très bien vers qui aller : il y a Peter Handke mais c'est fait, [*Rainer Werner*] Fassbinder, c'est fait. Et là, il me dit : « Mireille il faut absolument que tu ailles voir du côté du "théâtre musical", c'est ton terrain, tu vas t'y épanouir. Je sais qu'il y a un truc pour toi là-dedans ! ». Et donc on y va ! C'est France Culture [*sic*], pas France Musique, qui a créé un festival musical au

sein du festival d'Avignon. Guy Erismann y rassemble des compositeurs extraordinaires autour de lui : [Claude] Prey, [Georges] Aperghis... C'est véritablement là que nous allons façonner notre identité. Il est étonnant de trouver 40 ans plus tard, en relisant les textes de cette époque – mes écrits ou ceux de Pierre Danais – ce qui n'a cessé d'être le projet de la Péniche Opéra pendant toutes ces années. Y est défini une trajectoire, ou plutôt un cap, avec des mots très précis, qu'on ne comprenait pas forcément à l'époque, mais sur lesquels finalement on n'a jamais cessé de revenir. Que ce soient les compositeurs, les thématiques, les énergies, les volontés, les enthousiasmes qui furent les nôtres, on les retrouve tous dans ce creuset que fut le théâtre musical de France Culture à Avignon.

Tous les intervenants, les producteurs, les compositeurs, les acteurs étaient des gens qui ne se posaient pas tellement la question de la musique ou du théâtre. Claude Prey, le premier compositeur que nous avons rencontré dans ce domaine-là, nous dit : « théâtre musical, c'est un pléonasme. Le théâtre, c'est déjà de la musique ». Donc ce sont des gens qui refusaient de se situer. On ne se posait pas la question de choisir entre le théâtre et la musique. Moi, je ne savais absolument pas comment ça fonctionnait, qu'est-ce que c'était l'opéra, le théâtre lyrique, le théâtre musical.

Et d'ailleurs, il n'était absolument pas dit qu'on allait créer la Péniche Opéra. On a commencé avec la Péniche Théâtre. *Utopopolis* est produit par la Péniche Théâtre. Et en fait la Péniche Opéra est un accident de parcours ! Jean-Paul Farré, compte tenu de la réussite de ses one-man-show, décide de créer sa propre compagnie et de voler de ses propres ailes. Il me dit « écoute, maintenant la Péniche ça va être trop petit pour nous deux, il faut qu'on trouve chacun notre identité. Je m'en vais. ». Donc on se sépare, il crée la compagnie des Claviers. Et là, ce sont les tutelles qui disent « comment on va faire pour les subventions ? » Parce que couper en deux la subvention de la Péniche Théâtre, ça ne les emballait pas tellement. Et donc ils se sont dits : la Péniche Théâtre n'a qu'à partir à la direction de la musique et la compagnie des Claviers à la direction du théâtre. Ce que j'ai regretté ! J'ai très vite senti que ce serait une rupture, avec notre public de l'époque. Tous les journalistes qui avaient suivi la Péniche Théâtre, qui avaient « fait » la Péniche Théâtre – il suffisait de voir le nombre de papiers à l'époque – y compris *Utopopolis* qui était un spectacle ardemment défendu par des gens de théâtre, se sont retrouvés en porte-à-faux et ne pouvaient plus défendre les spectacles

que nous réalisions car ils n'étaient pas journalistes musicaux ! Et les journalistes musicaux, tu imagines, à l'époque, c'étaient des gens qui allaient à l'Opéra de Paris, se sont retrouvés sur la Péniche... dont ils n'avaient jamais entendu parler...

Finalement ça s'est bien passé, mais on a eu peur. On a trouvé un nouveau public.

Tu regrettes donc cette catégorisation dans le domaine musique.

Oui on n'aimait pas entrer dans une catégorie ! On y a perdu un peu de public.

**À l'époque, tu avais le sentiment de te lancer dans un projet nouveau, innovant ?
Comment ce que vous faisiez était perçu ?**

Innovant oui. Il fallait de nouveaux outils pour pouvoir faire ce qu'on voulait. Ce n'était pas forcément une péniche, mais un outil itinérant, nous permettant d'aller à la rencontre du public qui n'avait pas accès aux centres artistiques.

Tu m'avais raconté que vous aviez envisagé un camion, mais que cela coûtait finalement plus cher qu'une Péniche.

Oui. Un outil qui nous permette de renouveler les formes scénographiques. Et un outil qui nous permette de revisiter la relation entre le plateau et le public, c'est-à-dire la proximité, la notion de soliste, le fait que chaque interprète ait une relation privilégiée avec le public. Toute cette génération-là était dans ce type de réflexion. À l'Université, au [Théâtre du] Soleil... bien sûr.

Et puis cette volonté de faire de la création contemporaine, avoir recours à la pluridisciplinarité des nouveaux arts de la scène – théâtre, musique... – tout était là dès le départ, ne serait-ce que par la personnalité de Jean-Paul Farré, qui était déjà musicien, dans tous ses spectacles, il y avait un piano.

L'aspect pluridisciplinarité venait des artistes ou du ministère ?

À l'époque, en 1975, il n'y avait personne qui réfléchissait à ces questions au ministère de la Culture. Il faut avoir conscience que – et c'est très prétentieux ce que je vais dire – c'est nous qui avons imaginé le ministère de la Culture, tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'est nous, je ne suis qu'une parmi des milliers qui réfléchissaient, qui avons créé les idées de [Jack] Lang, c'est cette pression des années 70 qui a abouti à

[Jack] Lang. Lui a eu ce talent de synthétiser l'esprit d'un temps, que ce soit dans le spectacle vivant, dans l'architecture ou les autres arts. C'était un grand ministre, comme [André] Malraux a pu l'être. Mais pourquoi ? Parce que c'étaient de vrais politiques, et le politique est celui qui arrive à faire la synthèse politique d'une aspiration populaire. Ce n'est pas un type qui arrive avec des idées dans la tête.

Donc on a inventé la pluridisciplinarité, mais le mot n'existait pas à l'époque. Si Jean-Paul [Farré] avait besoin de musique dans ses spectacles, il y avait de la musique ! S'il avait besoin de marionnettes, il prenait des marionnettes. Si on avait besoin de cinéma, il y avait du cinéma ! Pour le cinéma c'était plus compliqué. Mais on avait besoin de cette confrontation entre différentes disciplines.

Il n'y a donc pas eu d'appréhension quand on a commencé à faire du théâtre musical. On a pratiqué le théâtre musical un peu comme Monsieur Jourdain faisait de la prose, sans le savoir ! Ce n'est que plus tard en 1983-1984 qu'on a réalisé véritablement le chantier qui s'ouvrait à nous et qu'il y avait tout à faire !

C'est-à-dire que rien n'existait ?

Il y avait les maisons d'opéra, quelques maisons d'opéras, et sinon rien. Je ne suis pas une grande spécialiste de l'histoire des institutions musicales. Ce qu'il y avait de plus proches de nous, c'était les festivals : la Rochelle, festival à Strasbourg, et surtout le festival d'Avignon. Dans le cadre de ces festivals, pour le coup, il y avait des aventures musicales étonnantes et passionnantes. Il y avait des compositeurs qui écrivaient des opéras, mais ils étaient très rares. Cécile [Auzolle] me disait qu'il n'y avait pas eu de créations contemporaines à l'Opéra de Paris pendant de nombreuses d'années ! Monsieur Terrasson, Monsieur Jarry, l'un à Strasbourg l'autre à Rouen, produisaient de temps en temps des créations contemporaine dans leur maison d'opéra. Donc eux, ils ont manifesté d'entrée une certaine curiosité pour la Péniche. D'autres directeurs de maisons d'opéra ont été intrigués et sont venus nous voir : Monsieur Médecin, Monsieur Duffaut, etc. Ils se disaient : « c'est dans tous les cas intéressant ». Et il y avait quelques ateliers lyriques qui existaient. C'est Pierre Barrat qui a été vraiment le précurseur avant nous.

En parlant des autres compagnies lyriques. J'ai l'impression que leur développement s'est fait très rapidement : Justiniana, Opéra Éclaté se sont faits à peu près au même moment. Comment ?

On s'est réuni, entre camarades ! [Rires] Les quatre mousquetaires.

Péniche, Justiniana, Opéra Éclaté et ...

L'Arcal. Il n'y avait pas [Michel] Rostain. Il théorisait très bien, il avait une appréhension politique de la question, il écrivait des textes assez pointus et justes. Il était devenu un interlocuteur indispensable sur ces questions. Nous on était plutôt des gens de terrain : Olivier [Desbordes], Charlotte [Nessi] et moi nous sommes des gens de terrain, on n'est pas des théoriciens. Mais la théorie, et la politique nous intéressaient. Olivier [Desbordes] est un élu maintenant. Le seul parmi nous quatre qui avait une plume, c'était Christian Gangneron, de l'Arcal. C'est lui qui mettait en forme nos idées.

Il fallait absolument faire quelque chose dans le domaine lyrique. Tous les autres domaines artistiques avaient réussi à faire leur métamorphose après la décentralisation mais l'opéra n'avait pas réussi à évoluer. On restait toujours dans les mêmes structures, les mêmes répertoires, les mêmes canons esthétiques. Il était urgent d'inventer de nouveaux outils de production, de nouveaux réseaux, de nouveaux répertoires. Comment faire ? Finalement créer syndicat s'est avéré très compliqué. On est rentré en contact avec le Syndeac. Ça a été un échec, ils proposaient juste que les metteurs en scène de théâtre fassent des mises en scène à l'opéra, alors que nous on demandait une véritable réflexion et un véritable débat pour une nouvelle organisation des institutions lyriques. Pour nous il fallait tout réinventer, y compris la convention collective, tout revoir. Finalement, on s'est rendu compte qu'on n'y arriverait pas.

Alors nous sommes repartis dans nos petites structures. On a travaillé sur des statuts pour des compagnies lyriques, sur le modèle des compagnies de théâtre, avec compagnies hors commissions, compagnies nationales, etc., ce qui n'a que partiellement débouché par la labellisation de nos quatre compagnies. Une labellisation n'est pas un statut ! Les quatre compagnies sont nées à peu près en même temps. À partir du moment où on s'est retrouvé ensemble, il y a eu évidemment une réflexion politique et une interrogation importante sur ce qu'était le lyrique en France. Mais malheureusement

cette réflexion ne s'est pas poursuivie après nous et à ma connaissance il n'y a plus eu de compagnie lyrique et de théâtre musical après nous.

Je te propose qu'on passe à la partie plus administrative des débuts. Quel était votre rapport aux directions du ministère ? Y avait-il moins d'argent dans la musique ?

Non, c'est l'inverse et c'est pour ça aussi qu'on a pu poursuivre notre aventure. On n'aurait pas pu faire ce qu'on a fait si on était resté sous la dépendance de la direction du Théâtre. Quand le ministère nous a imposé cette séparation, nous avons pris une direction qu'on n'aurait peut-être pas prise. On serait peut-être resté plus lié aux publics et journalistes de théâtre. Mais il est clair qu'on n'aurait pas pu faire ce qu'on a fait, parce qu'on n'aurait pas eu les moyens en tant que compagnie de théâtre. Avec 500 000 euros de subvention au théâtre, c'est déjà une grosse compagnie. Dans le domaine de la musique, c'est tout petit. Mais il y a deux fois plus de monde sur le plateau, les chanteurs et les instrumentistes. Même si nos budgets n'ont rien à voir avec ceux d'une maison d'opéra, ils sont nécessairement plus importants que ceux d'une compagnie de théâtre.

En consultant les budgets, j'ai vu que vous avez fait très tôt appel à du mécénat. C'était une pratique répandue pour des compagnies à l'époque ou c'était novateur ?

C'était novateur, excepté pour les festivals. Aujourd'hui c'est une chose qu'on aborde plus facilement. À l'époque, c'était une chose, qui ne se faisait pas en France. Même dans le théâtre, sauf le théâtre privé. La fondation FNAC était une exception. Mais par exemple, le mot FNAC n'apparaissait jamais, c'était la fondation Alpha, et il ne fallait surtout jamais prononcer ou faire apparaître le mot FNAC. Les patrons fondateurs étaient trotskistes et avaient la volonté, d'aider et de ne pas apparaître. La fondation Orange n'existait pas encore.

Le mécénat était très difficile à trouver pour le théâtre. C'était très mal vu par les artistes qui faisaient du théâtre public. Le mécénat a beaucoup de retard en France, il y a toujours cette idée – pas forcément juste – que pour être totalement libre, il faut être subventionné par l'État.

L'État ne vous a pas freiné ?

Non, il a été le premier à nous encourager à trouver des mécènes. Et le mécénat qu'on a trouvé c'était essentiellement du mécénat type fondation ; ou le mécénat de grandes entreprises nationalisées. Même avec les banques on a essayé mais c'était difficile. Paribas a été à deux doigts un moment de nous aider. La responsable du mécénat adorait ce qu'on faisait, elle avait invité toute son équipe, un jour de pluie ! Le seul jour où le canal a débordé ! Tous les invités ont du rejoindre leur véhicule les pieds dans l'eau ! Tout est tombé à l'eau...

12. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 13 mai 2019

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Au début, Maurice Fleuret est assez favorable au projet de la Péniche. Pour quelles raisons selon toi ?

Je pense que Maurice Fleuret, en tant que critique et observateur de la vie musicale, était vraiment un inconditionnel de la péniche et quelqu'un qui avait très bien compris ses qualités et ses limites. C'était une relation faite de dialogues, et c'est pourquoi elle était exceptionnelle. Il avait une vision très précise de la manière dont il voulait nous utiliser, enfin nous utiliser... et nous aider...

On pourrait dire utiliser si on inclut cela dans sa politique.

Oui c'est vrai, dans le sens positif du terme. Et il avait une hantise des ateliers lyriques, qu'il considérait à cette époque-là comme étant passé à côté de leur mission.

Donc les ateliers lyriques du Rhin de Pierre Barrat ?

Je ne veux pas nommer directement les gens, disons Ateliers lyriques. Il trouvait que les Ateliers lyriques s'étaient institutionnalisés et avaient perdu leur légèreté, leur faculté à rebondir. C'était vraiment un sujet de discussion âpre parce que la fragilité était devenue pour lui une obsession qui évidemment, pour nous, avait des limites ! C'est pourquoi je dis que notre relation était riche, parce qu'il y avait des discussions et des débats, un peu houleux de temps en temps, on lui disait : « non mais attends là, on est en train de mourir la bouche ouverte quand même ! ». À cette époque-là, on est passé à côté de la seule opportunité d'avoir un statut équivalent à celui des compagnies de théâtre ou de danse. Mais il craignait tellement l'institutionnalisation qu'on est passé à côté du statut. Et depuis cette époque, il faut bien reconnaître que la Péniche Opéra est devenue « le fait du Prince » (ministre ou directeur de la musique). Si le Prince est avec

nous, eh bien ça marche, s'il n'est pas avec nous, on disparaît. Il n'y a pas eu de véritable politique musicale, notamment lyrique, en France. C'est bien dommage. Je pense que c'est un échec de la politique de Maurice Fleuret et de Jack Lang.

C'est-à-dire que pour lui, sa politique consistait à accompagner les initiatives des artistes et de ne pas les censurer, mais à l'inverse de ne pas les soutenir jusqu'à les institutionnaliser ?

Ce serait un peu réducteur de dire ça. Il a failli nous rattacher au CNRS, comme laboratoire de recherche. Il voulait absolument des antennes musicales comme des électrons libres qui permettent d'avoir la liberté, l'invention, en dehors de toute forme d'institution, pour pouvoir créer et inventer et permettre aux compositeurs de créer des formes les plus originales. Il était prêt à donner des moyens mais pas un statut.

Alors pourquoi avoir refusé l'institutionnalisation ?

Les exemples qu'il avait étaient tombés pour lui dans la lourdeur des maisons traditionnelles.

...dans le conservatisme ?

Voilà, le conservatisme, la lourdeur qu'il ne souhaitait pas. Donc tout ça pour dire que nos relations étaient franches et combattives. On avait les mêmes analyses, il appréciait notre travail, mais avait du mal à nous donner un statut qui pérennise notre situation. Ce n'est pas tant un problème de montant des subventions qu'un problème de stabilité. Dès le début, nous avons vécu dans l'angoisse du délai de réception des subventions. Un coup elle arrive trop tard, un coup on oublie le deuxième versement. Avec le recul, on peut trouver cela insignifiant, puisqu'on a toujours été repêché *in extremis* ! ... mais c'est invivable !

Mais il n'y avait jamais eu de volonté délibérée de nous nuire.

J'ai identifié trois crises importantes de la Péniche [Opéra] : une en 86, une autre au début des années 90 et une dernière en 96 avant la résidence à l'Opéra-Comique. À quoi selon toi étaient dues ces crises ?

C'est très lié, je pense, au problème de trésorerie. Une association par définition, et surtout sans statut, si on ne lui donne pas les subventions en temps et en heure, est vouée à la cessation d'activité. Il nous est arrivé de recevoir une subvention de fonctionnement avec un retard d'une année ! On a payé jusqu'à 30 à 35 000 mille euros d'agios par an. Le montant d'une création.

Et est-ce que la « labellisation » – je sais que c'est un terme que tu n'apprécies pas forcément, disons « la création du label », vous a aidé ?

Oui bien sûr ça a aidé. Auprès de la banque par exemple. Ça nous a aidé, mais ça n'a pas permis une nouvelle organisation du théâtre lyrique dans notre pays. Notre idée était de créer une politique de diffusion lyrique dans notre pays, de maillage entre les grandes maisons d'opéra. De redéfinir ce qu'étaient la création et la diffusion lyrique, avec de nouveaux répertoires, de nouveaux publics, de jeunes chanteurs.

La labellisation a juste permis à quatre compagnies de survivre et de continuer à mener leur aventure.

Qui a décidé de créer un label ?

C'est la fille de [Marcel] Landowski, Anne Chiffert. Elle se battait pour obtenir un véritable statut pour nos compagnies et définir une nouvelle politique dans le domaine de l'art lyrique. Mais un beau jour, elle nous a appelés pour dire qu'elle partait et qu'elle pouvait juste créer un label pour nous, avant son départ ! Changement de gouvernement !

Elle vous a permis une subvention régulière ?

Oui. D'abord on s'est battu pour avoir des partenariats sur cinq ans avec l'État. Avec la DRAC, ce n'était déjà plus que sur trois ans, à l'instar des compagnies de théâtre. Ça a été difficile parce que notre fonctionnement n'est pas celui d'une compagnie de théâtre. Dans le domaine lyrique, le temps de création n'est pas le même. Il faut passer des commandes, à J-quatre ans minimum. Comment s'engager auprès d'un compositeur

quand on n'a qu'une convention de trois ans ? Les crises arrivent toujours au moment du renouvellement de la convention. Je crois que je n'ai jamais réussi à enchaîner deux conventions ! Il y a toujours eu une année de transition : le temps de la rédaction de la nouvelle convention, le temps de l'expertise par la DRAC, le temps des signatures... Et cette année-là, cette année de jonction entre deux conventions, elle est redoutable, parce qu'elle n'est garantie par rien. On est suspendu dans le vide.

À partir de quand les relations sont vraiment devenues conflictuelles avec l'État ?

Pour moi, c'est lié à des personnes qui ne me supportaient pas. Je pense que le fait que je sois une femme ne facilitait pas les choses. Je ne m'en suis pas rendu compte sur le coup, mais avec le recul. Dans le domaine de la musique, tout ce qui touche à l'administration et à la direction est très masculin. C'est un sujet que je n'ai jamais abordé auparavant, mais maintenant avec le recul, je m'en rends compte. On est dans un domaine qui ne nous appartient pas, qui n'est pas à nous.

En plus du sexisme, que tu dénonces, est-ce que dans le projet même il y avait des critiques, sur quoi celles-ci étaient fondées ?

Je pense que c'est le côté insaisissable qui a toujours dérangé. On entrait dans aucune case. C'est le propre même de la Péniche [*Opéra*] d'agacer. Et c'est le terme juste. On ne fait pas la révolution, on n'est pas en rupture, on n'est pas en marge, personne ne le souhaitait à la Péniche [*Opéra*]. Mais, on est à chaque fois là où on ne nous attend pas, il y a toujours une petite pique qui soulève un lièvre, qui questionne. C'est ça qui dérangeait les institutions en définitive. Objectivement, je pense qu'ils nous appréciaient aussi, pas tout peut-être, mais quand même.

Avait-ils une idée fixe de politique lyrique ? Il y a eu la création de l'Opéra Bastille qui devait être à l'origine un opéra populaire. Comment vous avez vécu cette création ? Quelle était la volonté politique menée à ce moment-là ? Vous aviez réalisé une création pour le bicentenaire de la révolution. Quelle était la place de la Péniche [*Opéra*] ?

Nous on était très content du projet de la Bastille. Plus il y aurait du monde à l'opéra, plus il y en aurait chez nous. L'Opéra Bastille nous a demandé de venir nous amarrer au bassin de l'arsenal en préfiguration de l'ouverture, un an avant l'inauguration de

l'opéra. Donc on n'avait pas de mauvaises relations, même de très bonnes. L'Opéra Bastille nous a très fréquemment accueillis à l'amphithéâtre, au petit théâtre. Ce n'était pas le grand plateau qui nous intéressait [*Rires*] ! Le vrai problème de l'Opéra Bastille, ça a été la suppression de la salle polyvalente, la deuxième salle. Ça a été pour moi catastrophique, c'est la pire chose qui pouvait arriver. Parce qu'avec la création de cette salle polyvalente, il y aurait eu un geste fort, non seulement pour la musique contemporaine, mais aussi pour l'esthétique de la musique contemporaine, qui trouvait là, enfin, une architecture correspondant à ses aspirations. Ça aurait été exemplaire pour les autres maisons d'opéra. Avec l'abandon de cette salle, on a compris que rien ne changerait.

En parlant de changement, est-ce que tu as le sentiment que les différents acteurs politiques que tu as rencontrés au ministère, ou localement, qu'il y a eu un changement de politique culturelle ou musicale ?

Au sens large de la politique, oui. On a été instrumentalisés.

Instrumentalisés ?

Oui, instrumentalisés en « objet culturel » comme on parle d'un objet de consommation, ou d'un objet-marqueur social. Au fil des années, la politique culturelle avec ses subventions est devenue normative.

Dans quel sens ?

Il faut faire un produit qui correspond à un certain nombre de critères qu'on retrouve partout. Il est très difficile de sortir de cet « académisme ».

Tu as vu cette évolution ? Au début ce n'était pas tout à fait comme ça, vous étiez assez libre. Et tu as vu ces critères augmenter ?

Oui, et c'est pour ça que j'ai arrêté. Enfin de toute façon j'aurai arrêté, mais là j'ai arrêté parce que ce n'était plus possible. On en a déjà discuté je pense. J'ai le souvenir que depuis le début de notre aventure, il y a toujours eu un débat d'idées autour de la création et de sa place dans la société. Qu'est-ce que la création ? Pour les communistes, la création artistique se devait d'être sans concession. Tout devait être fait pour la plus large accessibilité du public, à la création, mais sans concession aucune. Avec un

respect du créateur. Et autour de lui, la mise en place d'un dispositif pédagogique assumé par des pédagogues pour pouvoir permettre le dialogue avec l'œuvre et l'artiste. Pour les socialistes, la création est liée à l'animation culturelle. Tout le monde peut être artiste, tout le monde peut pratiquer un art. L'artiste doit dialoguer avec l'amateur. Et cette pensée a peu à peu pollué le champ de la création.

Même si on a été parmi les premiers à dire : « l'acte de création ne commence pas seulement quand le rideau se lève et ne se finit pas quand il s'abaisse, l'acte de création irradie ». Même si on pense qu'il y a quelque chose avant et après l'acte de création, on reste néanmoins convaincu que la création est essentielle, et irremplaçable. Aucune animation culturelle, aucune pratique amateur ne peut la remplacer ni ne doit la remplacer. C'est subtil, mais essentiel de comprendre cela.

Nous avons été les premiers à intervenir dans des classes mais ces classes étaient préparées par le professeur. On ne faisait pas de sensibilisation, on ne faisait pas d'actions culturelles, on n'était pas des animateurs, on était des artistes qui allaient chanter dans les classes. On apportait la création dans la classe.

Et ça, on vous l'a reproché de ne pas faire d'actions culturelles ?

On ne nous l'a jamais reproché mais depuis une dizaine d'années on n'a jamais cessé de nous demander de faire de l'action culturelle. Et il arrive un moment donné où on meurt de ça. Les gens qui se pencheront sur nos actions culturelles à Fontainebleau, en Sud-Seine-et-Marne, ou à Vitry [*sur-Seine*], pourront mesurer l'énergie que cela représente ! Dix fois plus d'énergie que ce qu'on a pu donner à nos créations.

Je ne renie rien, car on a tout voulu faire au top du top, mais je redis notre épuisement. Ce qu'on a fait est magnifique, le film est magnifique, les « Opéras s'invitent », les « Opéras pop'up », les fêtes dans le parc du château, les spectacles en péniche avec les écoles de musique, c'est magnifique, mais bon [*Rires*] !

À ce sujet : dès le départ, il y avait dans votre projet un désir de faire accéder vos œuvres à un public éloigné. Y avait-il une volonté de médiation ou simplement vous souhaitiez diffuser de façon « brute » je dirais vos spectacles ?

Il ne s'agit pas de présenter le spectacle dans le hall de l'école. Il faut inventer un spectacle qui corresponde à ce qui peut être perçu dans le cadre qui nous est imposé.

D'où la création de toutes petites formes intitulées « l'Opéra s'invite », des formes nomades qui permettent à un large public d'accéder à l'opéra, même s'ils ne peuvent pas se rendre sur la péniche pour assister à une représentation.

Mais si pour obtenir une subvention pour un spectacle, vous devez dépenser deux fois la subvention de la création en actions culturelles, ça ne sert à rien.

Donc normatif dans le sens où l'État vous imposait ce cahier des charges.

Le cahier des charges qu'on impose aux compagnies aujourd'hui pour être subventionnées est épuisant. Et je ne pense pas que ce soit ça, finalement, la culture populaire. Je suis même convaincue du contraire. Il y a beaucoup de gens qui vont au théâtre, mais les gens qui n'y allaient pas n'y vont toujours pas. Donc je propose : un gymnase = un théâtre. Dans ces théâtres, on met une compagnie permanente qu'on paye de façon permanente dans chacun de ces théâtres de quartier. Et là peut-être qu'on va commencer à avoir des outils qui vont permettre aux gens d'aller au théâtre, au concert, à la danse, d'y aller comme on va au foot, à la piscine, au tennis.

Je t'avais raconté la petite anecdote de Meaux : on avait une animation culturelle dans un lycée commercial, qui se situait à quinze kilomètres du théâtre de Meaux où on devait jouer *La Veuve et le grillon*, (spectacle de théâtre musical sur la musique baroque, La Fontaine et Madame de Sévigné). On devait présenter dans une classe l'art baroque. J'avais des grands blacks devant moi à qui je devais expliquer la gestuelle baroque. On avait préparé tout un travail sur le maniement du fleuret, parce qu'on pense que la gestuelle du fleuret est liée à la gestuelle baroque.... Vingt-deux séances de deux heures ! Je ne sais pas si tu te rends compte de ce que cela représente financièrement, avec le clavecin, la viole, les théorbes, la chanteuse, la danseuse. Et après ce travail qui a duré trois mois, les organisateurs n'ont même pas été foutus de trouver un car pour conduire les élèves voir le spectacle au théâtre de Meaux. Donc ils n'ont pas vu le spectacle.

C'est l'école qui n'a pas réussi ?

Oh je ne sais plus, c'était quelque chose qui était organisé par l'IFOB. Tu te demandes : « mais j'ai servi à quoi, j'ai fait du gardiennage pendant vingt-deux ateliers baroques

dans un lycée ». Tout le monde a trouvé ça super au ministère. Politiquement ça signifie : « oui à l'animation culturelle, mais le spectacle n'est pas pour vous ».

Pour la diffusion de vos spectacles, vous avez toujours trouvé des coproducteurs. Comment cela se faisait ? Vous aviez l'idée d'un spectacle et vous alliez chercher les partenaires ? Ou vous alliez voir les partenaires et vous réfléchissiez à un spectacle ensemble ?

D'abord, on n'a pas eu des coproducteurs sur tous les spectacles. Des vrais coproducteurs qui achètent le spectacle, on n'en pas eu pour tous les spectacles, et rarement pour la création contemporaine. C'est la partie la plus difficile : trouver des coproducteurs. C'est là où la résidence aide. Nous avons eu la chance d'avoir des résidences, qui se sont bien passées et qui co-produisaient chaque année au moins un spectacle. Sans ça, on n'aurait pas réussi à survivre : merci Aulnay [-*sous-Bois*], merci Grenoble, merci l'Opéra-Comique, merci Toulon, merci Fontainebleau, merci Vitry [-*sur-Seine*]. C'était courageux avec la Péniche [*Opéra*].

Vous en faisiez déjà des coproductions avec la Péniche Théâtre ?

Oui, c'est un fonctionnement qu'on a amené du théâtre.

C'était nouveau la coproduction dans le milieu lyrique ?

À l'opéra, ça n'existait pas beaucoup à cette époque. Maintenant ils s'y mettent, mais avant l'usage était essentiellement des locations de production.

Cette recherche permanente de co-production, c'est du « bricolage ». Ça ne donne aucune stabilité.

Je reviens sur Maurice Fleuret, et sur son rêve de faire de la Péniche Opéra un outil qui se réinvente tout le temps, qui remette en question son fonctionnement, en fonction des publics, en fonction des lieux, en fonction du répertoire. C'est bien. Mais cela réclame un peu de stabilité. Dans le lyrique sans stabilité c'est difficile, plus que dans le théâtre ou la danse, car les temps de production sont beaucoup plus longs.

Ça vous prenait combien de temps généralement chaque production ?

Quatre ans, je dirais pour les plus grosses productions. Deux ans pour les plus petites.

Il y a des productions que vous souhaitiez monter, et à défaut de trouver des coproducteurs, vous n'avez pas pu ?

Oui, mais pas tellement. À la Péniche [*Opéra*], on ne fait pas un spectacle pour faire un spectacle. On est des artisans, moi je suis une artisane. Et c'est ce que j'aime à la Péniche [*Opéra*], c'est la nécessité du terrain. On arrive dans un lieu, dans une ville : comment faire pour que, avec ces contraintes, ce lieu, ce public, on arrive à dire ce qu'on a envie de dire, maintenant, aujourd'hui, à eux. Donc on n'a jamais vraiment des spectacles établis dans la tête. Plutôt un dialogue avec la réalité.

Avec la matière un peu...

Oui. *Les Saltimbanques* par exemple, que je mets en scène à l'opéra d'Avignon. J'aime le public de l'opéra d'Avignon. Il a vu beaucoup de mes spectacles depuis vingt ans. Mes premières opérettes, *La Bohème*, *Butterfly*, *Woyzeck*.... Dans cette mise en scène des *Saltimbanques*, je vais leur raconter de ce que nous sommes devenus. Leur dire que nous sommes devenus des saltimbanques qui courent le cachet, que l'on achète pour faire des shows télévisés, que l'on abandonne ensuite.... Je vais leur demander si cela a encore du sens de faire du spectacle aujourd'hui.

Le modèle de production, comme tu en as parlé, c'était toujours un peu du bricolage, ça faisait partie du processus de création, celui de la débrouille finalement ?

Oui, on peut dire cela. Les outils de création doivent rester des outils souples et malléables, surtout lorsqu'ils sont itinérants par définition. Les modes de production doivent s'adapter au projet artistique. Quitte à inventer de nouveaux modèles de production. Les tutelles feraient bien de créer des formations d'administrateur pour les compagnies ! Nous avons passé notre vie à chercher des administrateurs inventifs. Pour la Péniche [*Opéra*], il n'y avait pas d'autres solutions que de trouver à chaque fois un nouveau modèle de production adapté au projet artistique. Au quotidien, je dis : « c'est bricolé », mais en réalité, c'est une imagination administrative de chaque instant, si possible pas dans la tête d'un metteur en scène, plutôt dans celle d'un administrateur !

De fait, vous étiez contraint par votre entité de compagnie, et non de lieu.

Ça aurait beaucoup changé, je pense, si la salle de spectacle de la Péniche [*Opéra*] avait été aidée financièrement en tant que telle, indépendamment des subventions de la compagnie. Le fait que la subvention de la compagnie serve également à l'entretien de la salle grevait chaque année le budget de création. Ce n'est pas normal et ça nous a beaucoup pénalisé. Après, inventer à chaque fois des formes de production originale, oui, je le revendique. Je pense que cela permet d'échapper à la normativisation, qui est pernicieuse. Je connais de plus en plus de compagnies qui refusent d'entrer dans le système du subventionnement. Elles trouvent d'autres modes de financement : mécénat, internet, achat de représentations.

Il y a eu de nombreux administrateurs à la Péniche [*Opéra*], ça a pas mal changé. Pourquoi selon toi ?

Les gens qui ont vraiment eu le titre d'administrateur, il n'y en a que très peu. Trois ou quatre en trente-cinq ans. Un vrai administrateur à la Péniche Opéra c'est quelqu'un qui a un réseau et qui est capable de discuter d'égal à égal avec un directeur d'opéra tout comme avec le maire d'un village de 350 habitants, avec les directeurs culturels des institutions, tout comme avec le président d'une communauté de communes, qui est capable de monter des dossiers de demandes de subventions nationales, régionales, départementales, de trouver des partenaires de production, des mécènes, d'organiser des tournées et de gérer un budget de deux millions d'euros. La personne qui a ce profil est rare. Souvent quand on la trouve, elle demande une secrétaire, un chargé de communication, une attachée de presse, un chargé de diffusion, un directeur technique, un comptable... Les subventions sont englouties par les salaires et le fonctionnement de ce *staff* et il ne reste plus un sou pour la création ! Peu à peu l'administration s'éloigne de la création et du plateau, et se bureaucratise.

C'est vraiment un problème. Toutes les jeunes compagnies ont un problème avec leur administrateur. Il reste à inventer une forme originale d'administration pour les compagnies. Aujourd'hui on peut avoir un bureau comptable extérieur, on peut fédérer les besoins administratifs entre plusieurs compagnies...

J'aurais une dernière question. Qu'est-ce que tu retiens de ton passage au [*Théâtre du*] Soleil, tant du point de vue artistique que du fonctionnement ?

Ça reste le grand modèle. Oui, c'est une utopie.

Une utopie qui se basait sur quoi ?

Je pense qu'elle [*Ariane Mnouchkine*] a su se donner les moyens de mettre en pratique, de façon globale, les projets d'un théâtre dans la cité. Et de lui donner les dimensions nécessaires pour être un signe fort. Je préfère parler d'utopie que de modèle. Une utopie dans le fonctionnement tout comme dans les spectacles. Une utopie qui se réinvente tout le temps. C'est un lieu de débat, de rencontres dans la cité, tant pour les artistes que pour le public. C'est un forum à l'occasion de chaque spectacle. C'est un engagement de chaque artiste et de chaque spectateur.

Tu as voulu transmettre cela à la péniche ? En quoi ? Les tarifs, l'accessibilité ?

Oui bien sûr. C'est pourquoi je souhaitais qu'on ait notre propre outil. Et puis il y a quelque chose au [*Théâtre du*] Soleil qui est important, c'est un lieu de divertissement. Que ce soit l'accueil, le manger, le spectacle, ou même prendre le bus, oui, c'est la fête. Ce n'est pas faire la fête, mais le spectacle c'est la fête.

Certains parlent d'idéologie à cette période. Tu penses que c'est adapté ou tu préfères le terme d'utopie ?

C'est un travail engagé oui, je ne veux pas jouer sur les mots. Oui, le terme d'utopie je pense correspond le mieux.

13. Entretien avec Vincent Bouchot mené par Thomas Niel – 1er juillet 2019

Moi j'ai cette vision artistique, puisque je suis compositeur et chanteur, et donc toute cette vision de l'administration, j'ai suivi ça de très loin. Et même par des « on dit », des impressions, et rarement des informations. Je n'ai pas fait partie du bureau, parce que ça ne m'intéressait pas plus que ça, ce n'était pas mon domaine. Mais ce sentiment éventuellement de « ringardisation », c'est quelque chose que j'ai pu éprouver de loin, toujours du côté artistique. Je sentais bien que Mireille [*Larroche*] n'était plus à la mode à une certaine période. Mais encore une fois, c'est très irrationnel. Une fois, j'ai entendu une parole officielle, de quelqu'un d'Arcadi. Je me souviens d'avoir proposé un projet à Arcadi qui n'avait rien à voir avec la Péniche [*Opéra*], et puis bon... les dames qui étaient là, ne m'aidaient pas du tout, m'avaient accueilli un peu comme un chien dans un jeu de piste. Surtout comme si je n'arrivais rien fait, alors que j'avais fait quand même quelques spectacles à la Péniche [*Opéra*]. Et puis à un moment, comme ça, montant sur mes grands chevaux de compositeur, j'ai dit : « mais vous vous rendez compte, j'ai déjà fait plein de spectacles à la Péniche [*Opéra*], c'est un peu comme si je n'avais jamais rien fait de ma vie » ; et les dames m'ont répondu : « On ne devrait pas vous le dire, mais pour nous, travailler à la Péniche [*Opéra*] c'est plutôt un handicap qu'autre chose ». Voilà, donc c'est la seule fois que j'ai entendu venant d'une personne officielle, une parole vraiment tranchante, négative. Je pense qu'à l'époque, les rapports de Mireille [*Larroche*] n'étaient pas... voilà.

En quelle année ?

Je pense au début des années 2000, mais je n'ai pas trop de repères. Parce que finalement le projet que j'ai proposé s'est fait sous une autre forme. Et je me souviens que dans la présentation je disais « ça fait une douzaine d'années que j'essaye de... », donc voilà, ça doit faire une quinzaine d'années. Oui, parce qu'on avait fait *Ubu* déjà. Je pensais qu'*Ubu* [*opéra*] allait me rendre riche et célèbre, mais pas du tout, ça ne m'a rendu rien du tout. J'ai passé d'autres coups de fil, dans des scènes en banlieue, je pense à Saint-Quentin en Yvelines, et ils n'avaient jamais entendu parler de tout ça, comme si ça n'existait pas.

À l'Opéra-Comique c'est ça ?

Oui, je pensais qu'à l'Opéra-Comique ça aurait une certaine notoriété, mais pas du tout on n'avait jamais entendu parler de cet opéra. On avait le sentiment que ce qui était à la Péniche [Opéra] restait à la Péniche [Opéra], et n'avait aucun écho ailleurs. Aucun prestige, ou même pas d'ailleurs. Tout ce que j'ai fait à la péniche d'ailleurs, ça n'a jamais été repris ailleurs.

Ça c'est aussi un problème plus général dans le système de création aujourd'hui, c'est toujours compliqué d'être diffusé.

Oui bien sûr, mais j'ai l'impression que ça a toujours été un problème de la Péniche [Opéra]. Parce qu'ils y croyaient toujours, ils disaient « ouais, on a plein de contacts » etc. et finalement, souvent...

Mireille [Larroche] vendait un peu du rêve ?

Non, je ne dirais pas ça. Mais disons qu'elle avait toujours des milliers de projets, bien accrochés, bien avancés, et puis après on n'en entendait plus parler... Mais non, honnêtement, elle ne me vendait pas du rêve, ce n'était pas malhonnête de sa part. Les spectacles qui marchaient vraiment bien, ils avaient du mal à s'exporter je trouve. Évidemment, c'était une petite jauge, donc c'était facile de remplir. Mais vraiment, des spectacles, pas forcément que j'avais écrit d'ailleurs, avaient beaucoup de succès, les gens étaient très enthousiastes, mais après...

Comment avez-vous été amené à travailler avec la Péniche [Opéra] ?

Par l'ensemble Clément Janequin, un ensemble de musique de la Renaissance, fin 93, et même un petit peu avant ça, j'avais rencontré un chanteur des Janequin, qui à l'époque m'avait conseillé de rencontrer Mireille Larroche, parce qu'il savait que j'avais écrit quelques spectacles scéniques déjà, donc il savait que ça pouvait l'intéresser. J'ai donc juste rencontré une fois Mireille [Larroche] pour qu'elle programme un spectacle que j'avais écrit. Ça ne s'est pas fait mais pas parce qu'elle a refusé, au contraire ; mais c'était à cause de l'espace minuscule, ce qui était un énorme problème, parce qu'on avait créé le spectacle sur un immense plateau. D'ailleurs Mireille [Larroche] m'avait dit que les spectacles joués à la Péniche [Opéra], il valait mieux qu'ils soient conçus pour être créés à la Péniche [Opéra]. Quelques temps après, je rentre dans l'ensemble

Clément Janequin. Et quelques mois après, il y avait un spectacle programmé par Mireille [Larroche], par la Péniche [Opéra], mais on l'a fait à Massy je crois, à l'Opéra-Comique, on l'a fait beaucoup en tournée, avec des circassiens, des danseuses, et les Janequin. Donc c'est là où j'ai appris à connaître vraiment Mireille [Larroche].

C'était un spectacle produit par qui ?

Par la Péniche [Opéra]. À l'époque, [l'Ensemble Clément] Janequin fonctionnait sans subventions. Donc on vendait nos spectacles. Maintenant on en a un petit peu. Mais à l'époque, il n'y avait aucun budget de fonctionnement, et on les vendait à prix coûtant.

C'était quel spectacle ?

Comédies Madrigalesques. Un autre gros succès avec la Péniche [Opéra], ça a été *Les Plaisirs du Palais* qui a pas mal tourné. Ils ont joué des centaines de fois, sur la Péniche [Opéra], puis ensuite en tournée.

Comment vous fonctionniez avec la Péniche [Opéra] ? Mireille [Larroche] passait commande ?

Oui c'est ça. Alors, le premier contact que j'avais eu c'était en tant que compositeur, puis ensuite en tant que chanteur. Donc elle savait que j'écrivais de la musique, ça l'intéressait. Et puis j'ai envoyé une partition pour un concours organisé par la Péniche [Opéra]. Alors il y a eu tout un pataquès : officieusement, j'avais gagné le concours et finalement officiellement je ne l'ai pas gagné.

Ha bon ?

Oui, une histoire étrange comme ça. Mireille [Larroche] m'avait appelé. À l'époque on ne se connaissait pas, donc on se vouvoyait : « J'ai le grand plaisir de vous annoncer que vous avez gagné le concours ». J'étais très content. Et puis quelques mois après, elle m'a dit : « bon, rien n'est remis en question mais il faut quand même passer par une sorte de finale, avec deux pièces dont la vôtre » ; et puis finalement, c'est l'autre qui a gagné.

C'était qui l'autre ?

Je n'en ai aucun souvenir, non que je lui en veuille d'ailleurs. Mais dans mes souvenirs, il y avait « Dodéca... » [*Dodécamédoc*] quelque chose. C'était sur le vin. Mais peu importe. Ça commençait un peu mal avec Mireille [*Larroche*].

Mais le jury du concours était interne à la Péniche [*Opéra*] ?

Oui absolument, c'était le bureau. Et en fait, Mireille [*Larroche*] avait flashé sur ma pièce, mais c'était la seule. Et puis ensuite elle a changé d'avis, elle s'est faite retournée... mais bon, voilà, ça arrive, j'ai eu un petit choc, mais c'est passé maintenant. Bref, petit à petit, elle s'intéressait à ce que j'écrivais. Donc je crois que c'était en 1998 qu'elle m'a passé sa première commande, donc ça fait quatre ans qu'on se connaissait. C'était pour *Cabaret Contemporain*. Une chanson politique. On avait plusieurs choix : chanson érotique, chanson politique, etc. donc j'avais pris chanson politique, j'avais pris un fait divers qui concernait un homme politique de l'époque. Et la chanson, Mireille [*Larroche*] a failli la couper au spectacle, mais finalement elle l'a gardé et ça lui a plu. Et puis finalement après, elle m'a passé commande pour un premier opéra qui s'appelait *La Belle Lurette*. Ça a été donc un peu long à se mettre en place mais finalement [*Rires*]. Mais après, je crois qu'elle aimait vraiment ce que j'écrivais, donc les commandes se sont enchaînées tous les 2-3 ans quoi. Entre temps, il y avait un compositeur qu'elle aimait beaucoup, Claude Prey, qui est mort. Et je crois que quelque part, je lui faisais un peu penser à Claude Prey, bien que nos musiques soient très différentes. Elle me le disait que je lui ressemblais, donc j'ai pris un peu la place de Claude [*Prey*]. Parce qu'elle a été très fidèle quand même, alors que normalement elle pensait plutôt à alterner.

Combien d'œuvres avez-vous composé pour la Péniche [*Opéra*] ?

La Belle Lurette, *Ubu* [*opéra*], *Elle est pas belle la vie ?*, avant il y a eu *Cantates de Bistrot*. Et puis ensuite des mélodies ou des formes scéniques, comme celle sur Bertolt Brecht aux États-Unis accusé d'être antiaméricain par la commission Maccarthy. Donc au total je dirais une douzaine de pièces tout confondu, dont disons quatre soirées opéra/théâtre musical. Des choses qui se préparent deux ans à l'avance.

Justement, au niveau du temps, les échéances, c'était comment ? Deux ans à l'avance ?

Je ne sais plus, peut-être pas deux ans, mais plus d'un an, ça c'est sûr. Mireille [Larroche] savait que j'écrivais rapidement donc déjà... Mais j'ai pas de repères précis honnêtement... *La Belle Lurette*, je me souviens très bien de l'avoir écrite en 1998, pendant la coupe du monde [Rires], et ça s'est joué au printemps suivant, quelque chose comme ça. Enfin, c'était moins un an avant la création, certainement.

Elle avait des demandes particulières ? Posait des conditions scéniques ?

Peut-être pas dans le détail, mais évidemment dans les contraintes énormes : si c'était pour la Péniche [Opéra] – parce que *Ubu* [opéra] c'était grand plateau, 12 chanteurs, ce qui est impossible à la Péniche [Opéra], il n'y a même pas de loges, on ne sait pas où les mettre – donc pour la Péniche [Opéra], il y avait les contraintes du lieu. Ensuite, soit elle avait des desideratas très particuliers, un peu plus large. *La Belle Lurette*, depuis quelques années, elle s'intéressait à l'opérette, sous l'influence notamment d'Yves Coudray, qui aimait beaucoup l'opérette, et qui l'a fait découvrir à Mireille [Larroche], qui elle venait a priori plutôt du théâtre engagé, et l'opérette c'était un peu un truc sans intérêt. Enfin je pense à la base, elle a été un peu convertie par Yves Coudray de l'intérêt de monter certaines opérettes, qui sont bien écrites, et qui peuvent avoir une dimension sociale ou politique. Et donc elle m'avait dit : « on voudrait une sorte d'opérette contemporaine », c'était ça sa commande. Donc j'étais tombé sur un roman d'Henri Calet, écrit en 1930, qui décrivait le Paris du début du XX^e siècle, et ça me semblait correspondre à l'époque phare de l'opérette. Donc j'avais conçu un spectacle comme ça, après lui avoir fait lire, et elle m'a donné son feu vert. Donc elle avait un droit de regard très fort. *Ubu* [opéra], c'est Jérôme Savary qui a eu l'idée. Mireille [Larroche] lui avait dit qu'elle aimerait bien qu'il y ait une création d'opéra, dans le cadre de la résidence de la Péniche Opéra à l'Opéra-Comique. [Jérôme] Savary lui avait répondu que la musique contemporaine il n'en avait rien à foutre, ça ne l'intéressait pas. Si elle voulait en faire, il fallait qu'elle prenne au moins un texte connu. C'est pour ça qu'elle a pensé à *Ubu*. Parce que si le compositeur n'est pas connu, au moins les gens viennent voir [le spectacle] pour l'adaptation qui en est faite. Ensuite, les deux spectacles qu'on a fait à partir des *Brèves de Comptoir*, c'est elle qui me l'a suggéré. Moi je ne les avais jamais lues. Elle était très directive. Ensuite, dans les détails, elle

intervenait mais pas de manière contraignante. Excepté pour des questions de réalisme de budget : s'il y avait du budget pour 6 personnes sur le plateau, on n'allait pas en amener douze, ça c'est clair et net.

Les cachets que vous receviez, c'était de l'ordre de combien ?

Oula, ça c'est encore pire que les dates [*Rires*]. C'était mal payé mais trop non plus. Parce que parfois, le cachet des chanteurs à la Péniche [*Opéra*], était parfois à la limite du honteux. Non seulement, ça n'avait rien à voir avec les cachets des chanteurs d'opéra, mais en plus, ça n'avait rien à voir avec les cachets de professionnels, on pouvait gagner beaucoup moins d'argent en chantant à la Péniche qu'en chantant dans un chœur professionnel. Vraiment. C'était très très en dessous quoi. Alors que les commandes de composition, ce n'était pas terrible, mais pas... vraiment je ne peux pas les dire, en plus c'était en francs, puis en euros. Pour les commandes d'État, il y a un tarif officiel, à la minute. Donc les quelques commandes distribuées par an, par le Ministère de la culture, il y a un tarif très précis. Si je me souviens bien, à l'époque, à la fin du XX^e siècle, le tarif officiel d'un opéra, c'était 1 000 F la minute. Ce qui fait qu'un opéra d'une heure, c'était 60 000 F. Et je [*ne*] crois pas dire de bêtise en disant que les tarifs de la Péniche [*Opéra*], c'était plutôt 20 000F. Mais peut-être que je dis une énormité. En tout cas, c'était beaucoup moins que le tarif officiel. Ensuite ça varie en fonction des maisons d'opéra.

Quand vous aviez écrit la partition, par rapport au travail de plateau, est-ce que vous aviez votre mot à dire, ou vous étiez désormais hors circuit ?

Alors ça s'est passé différemment selon les cas, et mon propre parcours. Il n'y avait pas d'instructions. Elle [*Mireille Larroche*] aimait bien que les compositeurs soient là très vite, déjà aux premières lectures, parce qu'il y a toujours des problèmes matériels de partition, des erreurs, ça c'est normal. Ensuite, elle n'avait rien contre le fait qu'on soit là. Mais comme les rapports de Mireille [*Larroche*] étaient souvent conflictuels, pas seulement avec moi mais avec à peu près tout le monde, elle et tous les compositeurs ou presque, après, ça dépendait [*Rires*]. Mon premier opéra avec elle, il se trouve que je n'ai assisté à aucune répétition. J'ai dû venir à une répétition, et ensuite je suis venu à la générale et à la première, et ça s'est très bien passé, j'étais très content. Ensuite sur *Ubu* [*opéra*], je suis beaucoup plus intervenu, ça s'est beaucoup moins bien passé, il y a eu

des conflits, etc. Donc Mireille [Larroche] était pas du tout contre qu'on soit là, mais c'était souvent tendu.

Tendu sur quels points ?

C'est compliqué, pas évident à expliquer. Parfois, elle avait des partis pris qui n'étaient pas le mien. Au fur et à mesure que j'écrivais des opéras et que je chantais sur scène, je commençais à acquérir un bagage, des envies, etc. que je n'avais pas avant. Donc plus ça avançait, plus j'avais des idées un peu plus précises de ce que je voulais faire. D'ailleurs maintenant, quand j'écris des formes scéniques, je commence à les mettre moi-même en scène parce que si j'ai tant d'idées de mises en scène, autant me jeter dedans quoi. Donc on a eu des conflits sur des questions esthétiques de base quoi. Pour être précis : pour les *Cantates de bistrots*, je voulais quelque chose de très abstrait. J'avais écrit un peu des formes géométriques du point de vue musical et dramatiques, des mécaniques très abstraites. Et j'aurais bien aimé que ça reste scéniquement très abstrait, c'est-à-dire qu'on oublie que ces paroles étaient proférées dans des bistrots, etc. Mais Mireille [Larroche], pas du tout, elle a voulu tirer ça vers le réalisme, qui était vraiment son truc. Donc j'ai accepté son idée. Mais toujours concrètement, je n'étais pas heureux de ce choix. J'ai toujours voulu lui tirer la couverture donc ça créait des conflits. Finalement on a fait un spectacle qui a bien marché, à moitié d'elle, à moitié de moi.

Sans qu'il y ait vraiment de convergence ?

Je n'étais pas du tout furieux en voyant la première, j'étais content. Mais c'était vraiment difficile. Et si ce spectacle était monté un jour, j'aimerais vraiment le remettre en scène moi-même. Je sais qu'à l'époque de Claude Prey dont on parlait, des gens me disaient qu'elle les mettait carrément dehors. C'est-à-dire qu'ils venaient aux répétitions, ils disaient « mais non, ce n'est pas du tout comme ça qu'il faut faire » et on m'a raconté que Mireille voulait le mettre à la porte en disant « Claude [Prey], tu t'en vas » ; et il y a une répétition où il avait écouté derrière la porte, en collant son oreille. Mais ça c'est le folklore de la Péniche [Opéra] [Rires]. Ça ne m'est jamais arrivé, mais sur les *Cantates de bistrot*, c'était tellement tendu que j'ai dit un jour aux interprètes que j'arrêtais de venir aux répétitions parce que je ne voulais pas constamment dire le contraire de Mireille [Larroche], parce que ça devenait absurde. J'ai été amené à

m'exclure moi-même des répétitions pour que les interprètes ne soient pas pris entre deux feux, il n'y a rien de pire que ça.

Combien de répétitions il y avait avant la première ?

Je dirais trois semaines quand il n'y avait pas beaucoup d'argent, dont la générale incluse ; et quand il y en avait, je dirais trois semaines et en plus la pré-générale, la générale, c'est à peu près de cet ordre-là il me semble. Ce n'est ni très rapide, ni très lent. Trois semaines c'est généralement ce qu'il faut pour monter un opéra, ça dépend des maisons après.

Donc même avec une forme plus réduite, due à l'environnement de la Péniche [Opéra], elle gardait un temps similaire de production que les autres maisons d'opéra ?

Oui, parce que les problèmes techniques sont plus simples sur un plateau de 15m² que sur le plateau de Bastille, il y a moins à gérer, mais il y a aussi beaucoup moins de monde qui s'en occupe, il y a des contraintes nouvelles. Et puis, elle faisait quand même beaucoup de créations où la musique est plus difficile que de l'opérette ou de l'opéra traditionnel. Et puis Mireille [*Larroche*] c'est quelqu'un qui aime travailler, qui ne lâche pas les interprètes. Une enragée de travail scénique. Donc elle se donnait les moyens de travailler en profondeur. Au théâtre, on répète souvent trois ou quatre mois, et ensuite on joue trois cent fois, les temps sont complètement différents ; à l'opéra, on travaille vite, mais même en travaillant vite, si on n'a pas trois semaines pour monter un opéra, c'est un peu bâclé. Ça peut hein, j'ai déjà fait des spectacles en trois jours, c'est n'importe quoi mais on le fait.

Je ne pensais pas que les temps étaient si différents entre le théâtre et l'opéra

Si si, tout est différent, dans le théâtre ou le cirque. J'ai travaillé récemment avec des jongleurs. On a travaillé pour un spectacle dix ou douze semaines, pratiquement trois mois, mais répartis sur un an, et ils trouvaient que c'était très très peu. Ils travaillent souvent un spectacle quatre-cinq mois. Mais la différence, c'est qu'à l'opéra, quand on joue quatre fois, on est déjà très content. Alors que pour le théâtre ou le cirque, à moins de cent représentations, c'est un bide quoi.

C'est parce que l'opéra a moins de succès ?

Oui, et puis il coûte beaucoup plus cher.

Donc on travaille plus rapidement, parce que ça coûte très cher.

Les grandes maisons d'opéra, ça coûte très cher, tout le monde est payé très cher, et même si c'est plein, on perd de l'argent, l'économie est complètement différente.

Christian Gangneron me disait qu'il y avait le budget de production qui était déficitaire, mais une fois qu'on passait au budget de diffusion, il y avait une forme de rentabilité possible.

D'accord, oui, sur des petites formes comme l'Arcal, oui d'accord je comprends.

Je me demandais si sur la Péniche [Opéra], c'était similaire ?

Je pense que oui, ça pouvait l'être. Quand ils vendaient ensuite des dates de tournée, ils gagnaient de l'argent forcément. Sur la Péniche [Opéra] elle-même, à 80 spectateurs, même si on paye très peu même les interprètes, ça fait quand même pas beaucoup de recettes.

Pour revenir sur les choix d'interprétation de Mireille [Larroche], on disait qu'elle avait une sorte de fibre sociale, un ancrage dans le réalisme, pourriez-vous expliciter cet aspect ? Était-ce sa marque de fabrique, ce qui la distinguait des autres ?

Non, je dirais que ce qui la distinguait c'était plutôt une sorte d'acharnement dans l'interprétation, elle prenait un texte d'un opéra, même quelque chose qui n'avait pas l'air de très signifiant, elle l'analysait et elle en tirait toutes les conséquences dramatiques et elle ne lâchait jamais les interprètes. Elle était extrêmement précise que ce qu'on disait au spectateur. Qu'est-ce qu'on dit en entant sur scène, quel est le sens, pourquoi on le dit, à qui on le dit. Des choses qui paraissent assez simples comme ça, mais qui finalement, sont souvent assez négligés par les metteurs en scène, qui pensent plutôt l'image, visuel ou chorégraphique. Mireille [Larroche] était focalisée sur ce qu'on dit, précisément, avec quelle intention, qu'est ce ça implique pour le reste du spectacle. Ensuite, concernant sa fibre sociale, elle en parlait : la Péniche [Opéra] était

implantée dans un quartier populaire. Mais je n'ai jamais ressenti ça comme essentiel dans la démarche de Mireille [Larroche]. Après, elle avait des problèmes plus politiques, assez étonnants, voire incompréhensibles. Elle se disait de gauche évidemment, comme tout le monde dans le domaine de la culture. Mais je me souviens qu'une fois elle était revenue de Chine, un pays assez spécial, très libéral mais sous un régime communiste. Et elle était super enthousiasmée par beaucoup de choses : on n'hérite pas de ses parents, c'est super. Donc presque maoïste. Mais elle, elle avait une attitude d'une patronne, intransigeante, tyrannique. Elle se disait de gauche, mais ça, elle ne le mettait pas en pratique dans le bureau de la Péniche [Opéra]. Ça c'était vraiment tout le contraire : dès qu'elle pouvait s'asseoir sur les droits sociaux, elle le faisait. Ce qui n'exclut pas au cas par cas, la générosité, la sensibilité, la gentillesse. Mais elle pouvait être très tyrannique. Et puis j'ai pu avoir affaire à elle en tant que chanteur. Pour négocier les cachets, elle était impitoyable. Et puis surtout, elle a grugé des fois : il y a des opéras où on travaillait 5 jours, et on était déclaré 3 jours, parce que simplement, elle n'avait pas le budget qu'elle voulait. Mais ça n'exclut pas la solidarité qu'elle pouvait avoir : elle pouvait donner de l'argent, elle pouvait travailler gratuitement. J'ai l'impression qu'elle se privait parfois aussi des cachets qu'elle pouvait avoir. Donc il n'y a pas d'enrichissement personnel. Mais c'est arrivé qu'on se soit engueulé sur les questions d'argent. Quand on n'est pas déclaré, ça pose plein de problèmes. Elle préférerait monter le spectacle de toutes ses forces plutôt que respecter les droits sociaux. Après, c'est drôle, parce que cette dimension sociale, j'en ai entendu parler parce que la Péniche [Opéra] est devenue un sujet de recherche. Mais en réalité, sur place...

Même dans la mise en scène, les choix artistiques ?

Si si... le premier opéra que j'ai écrit pour elle, *La Belle Lurette*, Henri Calais [sic *Calet*], l'écrivain qui a écrit l'œuvre dont je me suis inspiré, c'était un sympathisant anarchiste, donc il avait une analyse très noire du monde du travail au début des années 20. Et puis quand elle a monté des opérettes avec des textes de Sacha Guitry, donc très à droite, elle montait le truc mais elle essayait d'y voir autre chose. À la fin, elle a monté *Wozzeck* puis *Chantier Woyzeck* d'Aurélien Dumont : on répétait effectivement dans la maison de la culture d'une cité... mais honnêtement, j'ai toujours eu l'impression que c'était de façade. Pour moi, tout est un petit peu plaqué... le rapport des artistes à la

pédagogie, ou aux publics captifs, tout ce qui est social par rapport à l'artiste, moi je trouve que tout ça, c'est souvent très compliqué et très hypocrite. Il y a de l'argent pour ça, je veux dire : quand on a des subventions, on est obligé de faire ça. Si on n'était pas obligé, je pense qu'il y en a très peu qui le ferait. Ensuite, on le fait de façon plus ou moins sincère. Une fois qu'on y est... moi je n'ai jamais eu de mauvaises expériences, j'en ai fait des actions pédagogiques et ça s'est toujours bien passé. Mais s'il faut être honnête, si je n'étais pas obligé, je ne le ferais pas.

Mireille [Larroche] ce serait la même chose ?

Je ne peux pas parler à sa place, mais je n'ai jamais senti que c'était quelque chose d'essentiel pour elle. Et ce qui est drôle, c'est que le public de la Péniche Opéra, c'était un public plutôt de droite. Oui, il y avait beaucoup d'amis, etc. Mais beaucoup de gens, oui, assez bourgeois, qui venait s'encanailler à la Péniche [Opéra], on entendait des réactions parfois ... quand ils entraient : « Oh c'est charmant vraiment ». Il n'y avait pas que ça, mais vraiment des habitués, très chics, très *Figaro*. Mais c'était d'ailleurs un des vrais plaisirs de la Péniche parce qu'on faisait des trucs contemporains, comme ça, avec un public vite choqué, mais pas trop quand même « Ho, quand même... » [Rires].

Plutôt âgé du coup ?

Oui, mais comme dans tout le public de la musique classique, ce sont souvent des gens plutôt âgés. Pendant toute la période où Mireille [Larroche] faisait de l'opérette, oui c'était plutôt âgé. Et Mireille [Larroche] était très à l'aise là-dedans. L'un des derniers opéras, *Elle est pas belle la vie*, mis en scène par son assistant, Alain Patiès, il y a avait une télé qui projetait des images et un moment, elle a projeté une vidéo de Laurent Wauquiez, qui était moins connu que maintenant, il devait être secrétaire d'État ou je ne sais quoi, et qui avait parlé du « cancer du chômage ». Et en dessous, des gens sur scène qui commentaient « Mais moi je suis au chômage mais je n'ai pas de cancer ». C'était assez virulent contre [Laurent] Wauquiez. Et là, il y a des gens qui ont protesté quand même, des gens qui sont partis, d'autres qui ont refusé d'acheter le spectacle en disant « si vous décidez de transformer votre péniche en tribune politique, nous on n'achète pas le spectacle ». Mais c'était rare.

Donc elle gardait cette impertinence provocatrice malgré tout ?

Oui, enfin là c'est moi qui avais choisi la phrase, qui avait travaillé sur des images de télé avec mon frère. C'est vrai que [Laurent] Wauquiez en avait pris un peu pour son grade [Rires].

Pensez-vous qu'il y ait un héritage de la Péniche [Opéra] ? En termes artistiques, d'envisager les actions culturelles, etc. ?

Il est très difficile pour moi de répondre à cette question. Les compagnies qui ressemblent à la Péniche [Opéra], je ne les connais pas. Il y a une petite compagnie qui a fait appel à moi récemment, pour une pièce qui est une réécriture d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, la compagnie s'appelle Miroirs étendus, et je crois que ça marche bien, ils trouvent plein de coproducteurs. Mais sinon, je n'ai rien trouvé que ce qui ressemblait à la Péniche [Opéra]. Mais encore une fois, je n'ai pas la vision d'ensemble, j'ai le nez dessus. Mais là où on peut voir un héritage singulier, c'est la personnalité de Mireille [Larroche], qui est une personnalité très forte, très exclusive, qui a porté son truc à bout de bras pendant des années, qui s'est coupée aussi d'une partie des gens du métier. J'ai l'impression qu'il y a une sorte de solitude de la Péniche Opéra, si bien qu'un héritage me paraît difficile. Mais tous les gens qui ont travaillé pour Mireille [Larroche] sont aussi marqués par ce travail, donc un héritage plus artistique et plus personnel, il est perceptible chez des gens comme Paul-Alexandre Dubois, Lionel Peintre, moi, Christophe Crapez... Même Yves Coudray, qui est très fâché avec Mireille [Larroche] paraît-il, est très marqué par le travail à la Péniche [Opéra]. On a tous apporté quelque chose de nous, mais pour ma part, c'est surtout l'intransigeance de Mireille [Larroche] sur des choses précises, techniques. Ça je trouve que c'était la force de Mireille [Larroche]. Tout était très travaillé à la Péniche [Opéra], c'était vraiment du bon boulot, et chacun avait bien bossé, qu'on aime ou qu'on n'aime pas. Parce que des mises en scène où on ne sait pas ce qu'on fait sur scène, il y en a [Rires].

Justement, vous avez travaillé dans des maisons d'opéra traditionnelles, qu'est ce qui faisait la différence dans le travail avec la Péniche [Opéra] ?

Au-delà du lieu, petit, malsonnant, avec des spectateurs très très près, en dehors de tout ça, je dirais : tout est difficile à la Péniche [Opéra], donc ça peut souder une équipe. Ça créait des tensions qui se concentraient sur Mireille [Larroche] elle-même d'ailleurs,

mais ça soudait une équipe. Il faisait très chaud à partir du mois de mai, l'hiver on crevait de froid, on était mal payé, avec des partitions difficiles, avec une acoustique impossible. Tout ça, ça soude énormément les interprètes. Tous ceux avec qui j'ai travaillé, je les revois avec énormément de plaisir. On est très lié. Et ça a été une pépinière de grands talents, des gens comme Edwige Bourdy, ce sont des gens extrêmement doués pour la scène. Lionel Peintre aussi je pense, et son talent s'est déployé à la Péniche [*Opéra*] avant de se déployer ailleurs. L'héritage pour moi il est là, plus que dans une philosophie.

Les témoignages se recourent : ce qui semble avoir marqué, c'est le travail de Mireille [Larroche], avec les chanteurs, plus qu'un « esprit péniche » dont on a parfois du mal à percevoir les contours : l'aspect social, l'impertinence...

Non, franchement... on ne peut pas faire dans un lieu de 100 places ce qu'on fait dans un auditorium de 600 places certes. La contrainte est très porteuse. Après il n'y avait rien d'extraordinaire à la Péniche [*Opéra*]. Mireille [Larroche] faisait du travail bien fait, mais elle n'a pas révolutionné l'art de la mise en scène, et je crois qu'elle est très lucide là-dessus. Elle répète souvent qu'elle est une artisane de la mise en scène, mais pas une artiste visionnaire. Elle, elle voulait faire du bon boulot, en profondeur, et pas en surface. Et c'est déjà bien l'*Orphée et Eurydice* de Gluck où j'ai fait deux répétitions, le metteur en scène il nous fait un peu pitié quoi : tout ce qui l'obsède, c'est l'hologramme, mais on dirait que ça le dérange qu'il y ait des personnes vivantes sur scène. Et c'est malheureux, mais je trouve qu'il y a beaucoup de gens comme ça à l'opéra depuis des années. Beaucoup beaucoup d'images, mais très peu de vrai travail de mise en scène. C'est un truc qu'on ressent fortement quand on est interprète. Je connais des collègues qui travaillent avec Denis Podalydès : tout est hyper précisé, il y a 50 personnes sur le plateau, il connaît les prénoms de tout le monde, il sait que machin va rentrer là, il sait que si on avance de 20 cm c'est mieux là, que là. Donc je me dis que le travail qu'a fait Mireille [Larroche], très précis, très ancré, un jour, on va le reconnaître. Et peut-être un jour on va revenir à ça. Cette réalité-là, qui est assez exceptionnelle.

14. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 20 octobre 2019

La retranscription ci-dessous est nourrie des corrections réalisées *a posteriori* par Mireille Larroche le 10 janvier 2022.

Quand tu parles de la Péniche [Opéra] comme un projet politique, quel sens donnes-tu à ce mot ?

C'est une question qui a animé toute ma vie sans que moi-même je puisse clairement le définir. Peut-être ce désir de faire de la politique différemment ?

De mes recherches, j'ai compris que la Péniche [Opéra] était politique dans la mesure où elle était ancrée dans la cité. Quelles sont tes inspirations philosophiques ? On fait référence souvent à Aristote qui explique que l'Homme est un animal politique (*polis* en grec). Est-ce que c'est plus inspiré par ta famille, située à gauche politiquement, pour qui l'art devait être au service d'une lutte politique ? Comment te situes-tu ?

Les choses étaient peut-être moins théorisées, comme toujours. Elles étaient plus vécues, plus intuitives. Mon père était marxiste, mais n'est jamais entré au Parti Communiste car il disait qu'il préférerait défendre le parti de l'extérieur plutôt que de l'attaquer de l'intérieur. Il faisait partie de ces personnes qui avaient une posture politique, mais plutôt philosophique en fait. Et je pense qu'il a fait de l'architecture pour affirmer sa vision politique. L'esthétique, le « beau » comme il disait l'intéressait peu. Il admirait l'architecture pour ses proportions, ses harmonies. Il aimait le « design » dans ses dimensions sociétale, politique, scientifique et environnementale. Ma mère était en relation avec les pays de l'Est pour le design aussi. Donc il est vrai que dans la famille, art et politique étaient toujours étroitement mêlés. C'est sûr que ça nous a beaucoup influencés, les conversations au quotidien, les voyages, les rencontres, tout petits. Après on a fait mai 68 ensemble ! Mes parents me chaperonnaient sur les barricades. Le passage par l'école Alsacienne a certainement également marqué ma formation : mettre

l'engagement au cœur de l'action et la réflexion. Et je suis tombé dans les bras du Théâtre du Soleil ! Pas tant pour des raisons esthétiques mais plutôt pour ces raisons politiques. Mais là encore, l'esthétique et le politique nous semblaient tellement liés. Nous étions animés par la volonté de donner du sens à notre prise de parole artistique dans la société.

Donc l'art et le théâtre étaient une forme d'expression du réel ou c'était l'idée de pouvoir transformer la société ? Une forme de tribune, comme tu le dis, une prise de parole, ou un combat, une lutte ?

Le contenu artistique devait faire sens pour le public qui était présent. Les divertissements [*au sens pascalien du terme*] que nous proposions, devaient permettre au public de prendre de la distance par rapport au réel afin de mieux l'interroger. Oui en ce sens nos spectacles étaient une tribune, un lieu de débat, de questionnement. Là où le combat était plus rude c'était dans la défense de notre espace de création. Là il y avait une forme de lutte.

Ce sont tous les désaccords avec les tutelles par exemple ?

Voilà, désaccords ou du moins dialogues toniques.

Tu étais consciente quand même d'être un outil des politiques culturelles, ou tu cherchais à garder cette indépendance vis-à-vis de ces politiques culturelles, quitte à créer ou mener ta propre politique culturelle ?

C'est très ambigu. C'est moins délibéré, cela dépendait des périodes, des individus avec qui on était en discussion. Il y en avait avec qui on s'entendait, d'autres avec lesquels on ne s'entendait plus. On n'a jamais reçu de refus total de nos tutelles. Peut-être une fois à Toulon où on a été recueilli par l'armée parce qu'il y avait le Front National. Là j'ai vraiment senti que politiquement on nous tournait le dos. Mais sinon, dans l'ensemble, on a toujours senti que nos tutelles adhéraient à notre projet. En ce sens on a toujours été un outil des politiques culturelles mais un outil qui ressemblait un peu à une savonnette !

Il n'y a jamais eu de remise en question du projet.

Du projet non. Mais il y a pu y avoir des réactions épidermiques. Il y a eu des moments parfois de conflit très violent, en particulier vis-à-vis de l'opérette. Trop populaire ? Trop vulgaire ? Pas assez « parisien » ? On nous a souvent fait le reproche de pratiquer ce répertoire. Par exemple, on nous a reproché l'intégrale des pièces en un acte d'Offenbach. Être en même temps au festival d'Automne avec *Le Jardin des délices* et à la Péniche [Opéra] avec *Trombalcazar, bouffonnerie musicale de Jacques Offenbach*, ça faisait grincer les dents de certains !

Ils étaient un peu directifs dans l'artistique si je comprends bien ?

Oui voilà, il y avait un côté : « soyez plus « parisien », plus « création », plus « mode ». Ce qu'est devenu la Péniche [Opéra] aujourd'hui [c'est-à-dire la POP] ...

Qu'est-ce que tu entends par « parisien » ?

Un cercle extrêmement fermé de gens qui en tant que tels ne sont pas inintéressants, certains même peuvent être à l'avant-garde de l'expression artistique. Mais ce cercle se prend souvent pour l'élite culturelle de notre pays, dicte ses lois esthétiques, finit par s'enfermer sur lui-même au risque de se déconnecter de la réalité et de mépriser le public populaire.

C'est une critique symbolique que tu émets, dans le sens où une forme de violence se crée en voulant imposer ses propres références vers une catégorie sociale qui ne les a pas ?

Oui, et puis ça va plus loin que ça, car c'est aussi autodestructeur pour le créateur, ça finit par étouffer sa création. Et c'est ça qui m'importe. Pour te donner un exemple très clair : cela se passe au « Lundis de la contemporaine » avec la Muse en Circuit, une aventure passionnante, une série de concerts, très pointus, très d'avant-garde, qui avait tout à fait sa place à la Péniche [Opéra]. Mais il nous est arrivé un soir, de n'avoir que des invités, et un seul malheureux payant. Il s'est senti extrêmement mal à l'aise. Il était le seul qui avait payé sa place et il s'est senti exclu ! Il est parti au bout de dix minutes. Cet entre-soi de gens bien-pensant, même très talentueux est insupportable.

Et tu avais le sentiment que les tutelles te dirigeaient vers ce parisianisme ?

Je ne dis pas qu'elles le voulaient mais elles le souhaitaient. Quand je fais une tournée en péniche dans les villages du Sud Seine-et-Marne, je ne peux pas présenter *Outsider* d'Alexandros Markeas. Si je fais bien mon boulot, je fais en sorte de proposer un spectacle qui interroge. Je vais donc proposer par exemple *Variations autour de la viole* avec une première partie classique, une seconde partie contemporaine, une danseuse de hip-hop, Marianne Muller à la viole de gambe et le haut de contre [*haute-contre*] Robert Expert. Le public y découvrira le son de la viole, la voix d'un haut de contre [*haute-contre*], trois compositeurs de musique contemporaine mais en compagnie d'une danseuse hip-hop !

Donc s'adapter aux publics et partir de la base.

Voilà, pour chaque spectacle qu'on monte, se demander : pour qui on le fait ? pourquoi on le fait ? pourquoi on prend la parole ?

Donc le sens du politique c'est le fait d'adapter ton spectacle en fonction de la population, le territoire sur lequel ils vivent, et réfléchir, en tant qu'artiste, vers où tu veux les emmener pour... alors tu n'as jamais parlé d'émancipation mais plutôt de divertissement, au sens pascalien. Mais c'est profond le sens pascalien. Quand on pense au divertissement, on pense plutôt à la légèreté...

Voilà, c'est plutôt dans ce sens-là. Et c'est vrai que, par le divertissement, parce qu'il semble être léger, peut emmener le public très loin. C'est une des clefs de mon travail. Peut-être aussi par tempérament. J'aime le divertissement. Le divertissement peut amener à la profondeur, en tous les cas à la curiosité, à la découverte, à la surprise...

Comment tu articulais ce que tu faisais à la Péniche, et ce projet d'avoir, d'espérer une politique lyrique sur le territoire ?

On s'est beaucoup battu à une période, pendant quatre ou cinq ans. Mais très vite, j'ai senti que c'était un combat qu'on allait perdre. Perdre dans le sens où il n'y aurait pas de changement structurel du paysage lyrique en France. Il nous restait à faire pour le mieux à notre niveau, en essayant de transmettre notre savoir-faire, nos réflexions, nos utopies... Il faut bien en laisser pour les générations futures.

ANNEXES

- Annexe 1a** – Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra – Inventaire, 2016-2017
- Annexe 1b** – Inventaire des archives audiovisuelles de la Péniche Opéra, 2016-2017
- Annexe 2a** – Les spectacles de la Péniche Opéra 1980-2015 - 1/2 : équipes artistiques et producteurs
- Annexe 2b** – Les spectacles de la Péniche Opéra 1980-2015 - 2/2 : lieux et résidences
- Annexe 3a** – Tableau récapitulatif des genres lyriques des spectacles étudiés de la Péniche Opéra
- Annexe 3b** – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra, descriptif des formes
- Annexe 3c** – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra et leurs lieux de représentation
- Annexe 4** – Les compositeurs contemporains, collaborateurs de la Péniche Opéra de 1981-2015, classés par ordre alphabétique
- Annexe 5a** – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre alphabétique
- Annexe 5b** – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par siècles
- Annexe 6** – Tableau récapitulatif des principaux organismes de subventions sollicités par la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre décroissant
- Annexe 7** – Les comités de conseils artistiques à la Péniche Opéra de 1982 à 2015
- Annexe 8** – Les spectacles de la Péniche Opéra : la tournée des maisons d’opéra et des théâtres municipaux
- Annexe 9** – Structure et modifications de la Péniche Opéra
- Annexe 10** – Les lieux de représentation des spectacles de la Péniche Opéra

Annexe 11 – Espaces et scénographies : les spectacles montés dans les Péniches – Théâtre, Opéra et Adélaïde

Annexe 12 – Outils de communication de la Péniche Opéra : les affiches des spectacles

Annexe 13 – Les interprètes récurrents de la Péniche Opéra et leurs tessitures

Annexe 14 – Scénographies : critères et éléments de classification

Annexe 15 – Toponymie en –ieu dans *Utopopolis* et leurs correspondances géographiques

Annexe 16 – Traduire *Von Heute auf Morgen* : la version de Doris Reinhardt pour la Péniche Opéra

Annexe 17 – L’adaptation du livret de *Von Heute auf Morgen* pour la Péniche Opéra

Annexe 18 – *Les Aventures du roi Pausole* : la redistribution à l’Opéra de Nice

Annexe 19 – *Les Aventures du roi Pausole*, représentation schématique des coulisses d’une « super-production »

Annexe 20 – *Les Aventures du roi Pausole*, version de la Péniche Opéra, 2004

Annexe 21 – *Les Aventures du roi Pausole*, espaces et scénographie

Annexe 22 – *Les Aventures du roi Pausole*, une liste d’accessoires bien fournie

Annexe 23 – Les modifications scéniques en fonction de l’espace : *Les Aventures du roi Pausole* à l’Opéra de Nice

Annexe 24 – La « vache » des *Aventures du roi Pausole* dans les maisons d’opéra : Opéra-Comique, Opéra de Toulon, Opéra de Nice

Annexe 25 – *Les Aventures du roi Pausole* : codes et références

Annexe 26 – *Les Aventures du roi Pausole* : le texte entre la version originale et la version adaptée par la Péniche Opéra

Annexe 27 – *Ubu, opéra*, Acte I, scène 1 : étude comparative entre l’œuvre originale et l’adaptation pour la Péniche Opéra

Annexe 28 – Une écriture ultra-référencée : la citation latine dans *Le Rouge et le noir* (1989) de Claude Prey

- Annexe 29** – « Il était une fois, un pauvre enfant », les trois versions du poème des originaux de Georg Büchner, *Chantier Woyzeck*
- Annexe 30** – Cartographier le ciel : *Le Jardin des délices*
- Annexe 31** – *Ubu, opéra*, espaces et scénographie
- Annexe 32** – *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, entre rêve et réalité
- Annexe 33** – *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*, deux spectacles en miroir
- Annexe 34** – *Chantier Woyzeck*, une scénographie de l'entre-deux
- Annexe 35** – Les costumes à la Péniche Opéra : les exemples de *Shoot Again* et *Von Heute auf Morgen*
- Annexe 36** – Les costumes de Danièle Barraud : *Ubu, opéra*
- Annexe 37** – Les costumes du quartier des cerises : Danièle Barraud et Viktor Schildknekht
- Annexe 38** – Les costumes dans *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*
- Annexe 39** – La mise en scène : croquis et déplacements dans *Von Heute auf Morgen* et *Chantier Woyzeck*
- Annexe 40** – La place du spectateur en question dans *Utopopolis*

Annexe 1a – Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra – Inventaire, 2016-2017

Source : AUZOLLE Cécile, LABROUSSE Sylvain et ROUPIE Clara, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire* [en ligne], Institut de Recherches en Musicologie, janvier 2018, disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/79d0057f>

Annexe 1b – Inventaire des archives audiovisuelles de la Péniche Opéra, 2016-2017

Le document ci-joint vient en complément de l'annexe 1a. Il s'agit de l'inventaire non-publié des archives audiovisuelles de la compagnie Péniche Opéra. Cet inventaire a été réalisé par Cécile Auzolle et Clara Roupie, conjointement à l'inventaire des archives papier au cours de l'année 2016-2017. Les archives audiovisuelles sont conservées au sein de la Péniche Adélaïde.

I - SALON

Cassettes audio près de la chaîne stéréo :

Dans une boîte en plastique grise PO1, cassettes audio dans boîtes individuelles en plastique.

S1

Le vin herbé de Franck Martin

Cassette deux faces 48' et 55'.

S2

Docteur Miracle

Cassette deux faces sans minutage.

S3

Portrait

Cassette deux faces sans minutage.

S4

Dodecamedoc

Cassette deux faces sans minutage.

S5

Dodeca dernière mouture

Cassette deux faces sans minutage.

S6

Le vin herbé Franck Martin

Cassette deux faces sans minutage.

S7

Faisons un opéra B. Britten original (Benoît)

Cassette deux faces sans minutage.

S8

Mahagonny Cabaret 10/04/93

Cassette deux faces sans minutage.

S9

La belle lurette I Mireille 17/09

Cassette deux faces sans minutage.

S10

20 000 lieues (sur la cassette le titre est rayé et remplacé par Arts flo)

Cassette deux faces sans minutage.

S11

Comédies madrigalesques montage danse acrobatie

Cassette deux faces sans minutage.

S12

Mahagonny Kurt Weill/bertold Brecht mise en scène mireille Larroche Piano Erika Guillomard [sic] chanteurs de la classe lyrique du CNSMDP Audiovisuel 92 dolby b

Cassette deux faces sans minutage.

S13

0/04/93 Mahagonny Cabaret le petit Mahagonny K.Weill

Cassette deux faces sans minutage.

S14

Tous azimuts 21/05/88 Sophie Boulín

Cassette deux faces sans minutage.

S15

Salon Rossini

Cassette deux faces sans minutage.

S16

Dominique Visse 21 mai 1989 en concert à l'Adélaïde concert

Cassette deux faces sans minutage.

Dans une boîte en plastique noire PO2, cassettes audio dans boîtes individuelles en plastique.

S17

Faisons un opéra

Cassette deux faces sans minutage.

S18

Béatrice Cramoix

Cassette deux faces sans minutage.

S19

« Aux enfants qui s'aiment » chansons de Jacques Prévert Anne Barbier Vincent Vittoz
piano Thierry Boulanger

Cassette deux faces sans minutage.

S20

O mon bel inconnu (I&II) orch. ORTF enreg. 1971 [distribution]

Cassette deux faces sans minutage.

S21

O mon bel inconnu suite (II&III)

Cassette deux faces sans minutage.

S22

Charpentier Médée

Cassette deux faces sans minutage.

S 23

Guðrún Scherer

Cassette deux faces sans minutage.

S 24

Eugène Ionesco/Isabelle Aboulker La lacune

Cassette deux faces sans minutage.

S 25

Clins d'oeil nombreux

Cassette deux faces sans minutage.

S 26

Zémire et Azor 1ère partie

Cassette deux faces sans minutage.

S 27

Scène ouverte Péniche Opéra FM 22/10/97

Cassette deux faces sans minutage.

S 28

Les Janequins

Cassette deux faces sans minutage.

S 29

24/10/88 Albeniz p. Gallet V. Pelissero

Cassette deux faces sans minutage.

S 30

Dominique Visse en concert à l'Adélaïde concert 21 mai 1989 [distribution]

Cassette deux faces sans minutage.

S 31

Vin herbé

Cassette deux faces sans minutage.

Dans une boîte en plastique grise PO3, cassettes audio dans boîtes individuelles en plastique.

S32

Enregistrement témoin « Ubu » le 23/03/2002

Cassette deux faces sans minutage.

S 33 a et b

Dans un air d'eau La Péniche Opéra journal de bord Paris-Berlin (extraits) Extraits de la série radiophonique diffusée à partir de janvier 1986 sur France Culture (programme musical) Série radiophonique de David Jisse réalisation François Viet une coproduction La muse en circuit, La Péniche opéra, le programme musical de France culture.

Cassette deux faces 11 minutes en deux exemplaires.

S 34

Sommaire soleil

Cassette deux faces sans minutage.

S 35

La botte secrète

Cassette deux faces sans minutage.

S 36

Firehouse + two Prague

Cassette deux faces sans minutage.

S 37 a-c

Plaisir du palais © 20 avril 1987

Cassette deux faces sans minutage en trois exemplaires, un master et deux copies.

S 38

2e partie JPF [Jean-Paul Farré] chante

Cassette deux faces sans minutage.

S 39

La voix humaine Denise Duval Georges Prêtre

Cassette deux faces sans minutage.

S 40

Mireille Larroche Dolby

Cassette deux faces sans minutage.

S 41

Paris-Berlin 2 Fontinettes

Cassette deux faces sans minutage.

S 42

Radio fréquence protestante cantabile émission diffusée le 6/5/05

Cassette deux faces sans minutage.

S 43

Les mots et les notes France musique 21 janvier 1997

Cassette deux faces sans minutage.

S 44

[sans titre ni indication]

Cassette deux faces sans minutage.

Dans une boîte en plastique grise PO4, cassettes audio dans boîtes individuelles en plastique et sans boîtes.

S 45

Interview Mireille Prague

Cassette deux faces sans minutage et sans boîte.

S 46

Mahagonny 9/04/93 – Cabaret B

Cassette deux faces sans minutage et sans boîte.

S 47

Le feuilletton de France-Musique 15 juin 1997

Cassette deux faces sans minutage.

S 48

Le feuilletton de France-Musique 22 juin 1997

Cassette deux faces sans minutage.

S 49

Musiques à voir France culture 25 mars 1999

Cassette deux faces sans minutage.

S 50

Interview David Jisse

Cassette deux faces sans minutage.

II- CABINE JEAN VIGO

Etagère haute sous le bureau

Au milieu

Pile de documents récemment donnés à Mireille par des personnes proches de la péniche : vérifier périodiquement l'éventuel ajout de documents à cet endroit.
Sur CD, disquettes : archives surtout administratives (courriers, documents comptables, budgets, tournées, autorisations, relations avec les partenaires), contrats et artistiques (réflexions, projets) (avant 2005).

Disquettes

En vrac :

D 1

Fichiers Mireille vide

D 2

Alain

D 3

PO4

D 4

Lettre Mireille à Michèle Thomas plaquette Musique nouvelle en liberté + [illisible]

D 5

Disquette Alain + budget Chartres

D 6

Café

D 7

Illustration rêve du pavillon

D 8

Alain

D 9

Martigues-Grasse

D 10

Macintosh

D 11

Logos Toulons 84

D 12

administration 1996 correction pour Igor

D 13

Emmanuel Pitot [déplacement ?] 1998

D 14

Emmanuelle Pitot depl Péniche Opéra [date illisible]

D 15

1998

D 16

Administration 1999-2000

D 17

[illisible] péniche 2000 communication

D 18a – b

Administr. 2000 (2 disquettes)

D 19

Calendrier 01-02

D 20

Fichiers joints aux mails 2 administration divers 2001-2002

D 21

2002 UBU artistique + admin

D 22

Emmanuel, conseil artistique, Kruger, dossier quatrain, Note lionel, Opéra éclaté quatrain, réponse sablé 22/02, textes et mises en scène Fusil, Thion nov 98

D 23

Adm. 2004 avec Toulon Techno-contrat, finance-contrat

D 24

Courrier 2004

D 25

Administra 2004

D 26

2004 Administration Aulnay Nicollet

D 27

Planning 04/05

D 28

2004/2005 Cantates Terrasse O.C. Pierrot Lettre à Savary

D 29

Contrats cantates

D 30

Présentation [illisble] 2005

D 31

2005 adm. Contrat cession

D 32a-i

9 disquettes sans titre.

Dans une boîte noire, du premier face au dernier fond :

D 33

photos 2002

D 34

Christofer admin Britten OC calendrier technique 01/04 budget en cours UBU

D 35

Administr. 2006 Lucot Corea 7/7/2001

D 36

courrier 2005

D 37

projet artistique 2004-2005

D 38

communication 2004-2005 Maquette + Cantates

D 39a-b

administration 2004 (2 disquettes)

D 40

administration divers 2004

D 41

adm. 2004 bêtes + petites bêtes cantates

D 42

adm. 2004-2005 compte-rendu OC pour une troupe

D 43

2004 adm. Demande subv ville de parisiennes

D 44

Alain divers + ravel 03/04 admin

D 45

Toulon 03/04 fev 03

D 46

Disquette Alain Budget imprimeur Péniche Opéra arca etc. Administration 03/04

D 47

PO2 Budget 2003

D 48

Budget 2003

D 49

Dossier Mireille 2002 projet 2003-2005 convention pluri annuelle avec DRAC

D 50

Administration 2002

D 51

Courrier Mireille 2001-2002

D 52

pour Alain courriers 2001

D 53

Mireille les péniches budget un projet pour la P. A. [sic] 1999-2001

D 54

Plan trésorerie schéma EDS 1999

D 55

Budgets Péniche Opéra

D 56

Calendrier 2000-2001 revu Benoit le 10/07/00

D 57

Les dossiers de presse 2000-2001

D 58

Calendrier 1999-2000

D 59

Avant-programme saison 99-2000 page brochure OC

Dans une boîte à chaussures bleue « softaise », d'un bord à l'autre :

D 60

disquette Alain Buget 03/04 Ulysse, ménager, Grétry, Mélodie

D 61

Tristan et Yseut

D 62

Ville de Nice contrats co-production roi Pausole artiste sans agent, assistant, mise en scène, décorateur, droits etc...

D 63

1 disquette sans titre noire.

D 64

Ménager 2

D 65

Zarzuela

D 66 a-b

2 disquettes sans titre noires.

D 67

pour une troupe saisonnière Compte rendu résidence PO à l'OC

D 68

1 disquette sans titre noire.

D 69

grands projets II

D 70

1 disquette sans titre rouge.

D 71

contrat de cession contrat de coréalisation (la muse)

D 72

Cl. henri cession Poule noire Plan trésorerie PO du 10/11/2004

D 73

1 disquette sans titre noire.

D 74

TR HVR

D 75

1 disquette sans titre noire.

D 76

Mathilde

D 77

coup de cœur Marianne Muller (imparfait du subjonctif en la majeur)

D 78

1 disquette sans titre noire.

D 79

contrat C.D.

D 80

Comme des bêtes

D 81

Christophe pour Mireille

D 82

Comme des bêtes fiche technique simplifiée

D 83

C. C. Accueil PO

D 84

Lille/Bourgogne diffusion 4

D 85

Mireille 4

D 86

Demande ADAMI

D 87

Mireille L. de Isabelle et Alain

D 88 a-b

2 disquettes sans titre, verte et noire

D 89

Plan de la trésorerie Péniche Opéra 08 octobre 2004

D 90

Trésorerie calendrier

D 91

1 disquette sans titre noire.

D 92

Salon Berlioz Fiancée scaphan

D 93

Financier 2001-2002 + esther

D 94

Planning Péniche 2003-2004 et trésorerie fev 2003

D 95

Diffusion 3

D 96

Mathilde I disquette virusée

D 97

ARCA

D 98

Pas si bête

D 99

Comme des bêtes dossier prod et vente

D 100

Arthur poèmes

D 101

Russes comme des bêtes 2002-2003

D 102

1 disquette sans titre noire.

D 103

Britten 2002-2003

D 104

1 disquette sans titre noire.

D 105

Budget Mélodies Alain

D 106

Diffusion 2002-2003

D 107

Diffusion 2

D 108

1 disquette sans titre noire.

D 109

[ill.] L'oie du Caire + planning 5/6

D 110

Mireille 3

D 111

Lucia

D 112

Correspondance avec Mathilde

D 113

Budget Mélodie

D 114

Contrat Britten 2002-2003

D 115

Financier 2001-2002

D 116

Les très grands projets

D 117

Divers contrats envoyés par l'opéra de Nice Contrat EPISY

D 118

Mathilde

D 119

Dossier Mélodie plaquette péniche

D 120

Contrat de coproduction

D 121

Courrier Mireille 01-2002 II

D 122

Trésorerie II

D 123

1 disquette sans titre orange.

D 124a-b

2 disquettes sans titre noires.

D 125

Mireille 2

D 126

Fichier Mireille

D 127a-b

2 disquettes sans titre noire et rose.

D 128a-j

1 boîte de 10 disquettes noires sans titre (sans doute vierges) et une boîte transparente orange, vide.

Dans une petite boîte en plastique :

D 129

CIAMS

D 130

La Bohème Liège

D 131

Fusil de chasse 1999

D 132

Le devin du village

D 133

Je Jongluer de Notre Dame, Thérèse, Chérubin

D 134

Bio Denis Chouillet

Dans une petite boîte en plastique :

D 135

Contrats 2005 amour [ill.]

D 136

Brèves Cantates 2005

D 137

Alain Cantates 2005

D 138

Musses enfants (double 2003)

D 139

Britten (chansons)

D 140

Rossini 1999

D 141

Belle lurette

D 142

Jeune public belle lurette caf conc salon Berlioz

D 143

Belle lurette

D 144

Mireille 1. belle lurette contrats + plan budg com 2. Salon berlioz contrats 3. V'lan contrats 4. Jardin des délices contrats + planning 5. rouge et noir Budget

Dans une grande boîte en plastique.

Case de gauche :

D 145

Sommaire soleil vin herbé coup de cœur

D 146

Sommaire soleil

D 147

Lyres et délires I 2001

D 148

Lyres et délires II 2001

D 149

Fil d'orphée Lyres et délires III texte complet

D 150

Cordes 2000-2001 EPISY

D 151

texte tchemiomouchki + CC Bang + Mouet

D 152

Tcherionouchki [sic] 2005

D 153

Dossier de Pierre Docteur Miracle

D 154

Docteur Miracle 1995

D 155

Fiche technique Rossini Synopsis veuve

D 156

Veuve et grillon 1999

D 157

Salon Berlioz

D 158

Cabaret

D 159

Ubu 2002

D 160

Lully surtout me rendre la disquette

Case de droite :

D 161

coup de cœur mélodies incomplet texte D. henry

D 162

Printemps melodie 2005

D 163

Melodies 2002

D 164

Caf Conc III

D 165

caf conc I

D 166

caf conc II

D 167

Vlan II déc 99/Jan 00 printemps 00

D 168

Vlan dans l'oeil II 1999

D 169

Vlan dans l'oeil I 1999

D 170

planning vlan dans l'oeil

D 171

jardin des délices n° 5

D 172

jardin des délices n° 4

D 173

jardin des délices n° 3

D 174

jardin des délices n° 2

D 175

jardin des délices n° 1

D 176

scénarion 4. doc jardin des délices bon

Dans une boîte en plastique une disquette ZIP :

D 177

Le fusil de chasse affiche définitif 26-1-1999 Tract Fusil définitif 26-1-99

Compact-disques

CD 1

Video 8 Mariage forcé

CD 2

Gulli/Gulli mag Laure Granjon Atelier sur violes dimanche matin 3 mars 2008

CD 3

Les aventures du roi Pausole photos

CD 4

Le roi pausole 28/11/2004 2h35

CD 5

Adé mai 2004

CD 6

Docs Elia Péniche + docs de ordi Elia

CD 7

Promenons-nous dans les bois la Puniton bruno Gillet track II CD Alain Xpress Mozart
OBD Pas si bêtes...

CD 8

infos Alain dessins pas si bêtes, costumes et maquettes décor Mozart, tchériomouchki
visuel de la dame dans OBD en N/B

CD 9

les aventures du roi pausole opéra de Nice novembre 2004 96 photographies jpeg
3008x2000 300dpi Sylvie Ducornet et Marie Thérèse Narino

CD 10

Ma religion captation Blandy

CD 11

Concert gastronomique live Kazoo radiochalette.com

CD 12

DP Tills et Takt

CD 13

Tract A5 péniche opéra 2 couleurs noir et vert du tract

CD 14

images péniche 2002

CD 15

plaquette 2000-2001 péniche opéra

CD 16

dossier danube tournée 2007-2008

CD 17

documents PC/internet Péniche opéra Photos caf con

CD 18

photos péniche II 6 juin colombe OBD feuillets fou [sic]

CD 19

Péniche adélaïde 29/05/04

CD 20

carpe diem

CD 21

video 8 jardin des délices Orphée 1h13

CD 22

Les aventures du roi Pausole (CD inscrit : Les plaisirs du palais

CD 23

Journaliste jean-Laurent Serra 2 mars 2008 france 3 IDF Derrière le rideau atelier pédagogique lycée Pierre Lescot collège Michelet, variations autour de la viole

CD 24

extraits spectacles péniche 1 coin de paradis à Moscou, Poule noire, Rayon des soiries, 1 messenger a fait le printemps, les aventures du roi pausole

CD 25

cantates archives cantates v. Manet + peintre (copie K7 de travail Francesca)

CD 26

Les plaisirs de la bouche Captation complète Les plaisirs Janequin Complet

CD 27

De bouches à Oreilles Fête du château Résidence Seine et Marne Raccourcir Carton du début et aller direct au tango 3'39 reprendre sur « Aller »

CD 28

Photos Mathilde Michel sur canaux Résidence Seine et Marne

CD 29

1. En Attendant Godot enregistrement son

CD 30

2. En Attendant Godot enregistrement sonorisation

CD 31

Communication (mises à jour)

CD 32

Sauvegarde Bases de Données Fichiers Mars 2006

CD 33

Sauvegarde Nadine au 21/12/06 Secrétariat 2006

CD 34

Sauvegarde audrey Spectacles administration 2004 2005

IV - ANNEXE

Documents d'archives et documents audiovisuels rangés sur des étagères, dans des caisses et des tiroirs de commode.

Caisse 1

A 1

La Péniche Opéra pour Daniel Sons de Venise 16' (début cloches 3' plage bruit foule puis place St Marc avec trompettes et foule)

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa per 528 730m/2400ft.

A 2

Scène ouverte Péniche Opéra 22/10/97 Opéras Louffes

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée BASF Audio Broadcast.

A 3

[Sans titre] Étiquette Radio France n° d'enregistrement 84M8108A30 vitesse d'enregistrement 19

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa per 528 730m/2400ft.

A 4

[Sans titre, sans étiquette]

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée.

A 5

Bande N/2 Slows 2 pistes

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte en fer Revox.

A 6

Naïves hirondelles Voitures ambiance rue Pendules

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa pem 468 730m/2400ft.

A 7

Prague 91 Berlin 91 Dans un air d'eau 86

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée.

A 8

Flippers

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée BASF LH.

[marques d'exposition de la boîte à l'eau, la bande semble saine]

A 9

Péniche Opéra Doors 1 58

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa 730m/2400ft
Étiquette Radio France collée mais pas de n° d'enregistrement.

[boîte et bande marquées de moisissures]

A 10

Cabaret

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte en fer Revox.

A 11

Actualité

Bande magnétique sur bobine petit format dans grande boîte Scotch avec un programme à l'intérieur « Institut français de Prague Hura na Lod... », minutage au crayon sur l'arrière de la boîte.

[boîte en mauvais état mais la bande semble saine]

A 12

Cabaret contemporain Scène ouverte 4/03

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée BASF.

[moisissures sur la boîte, la bande semble saine]

A 13

Imago

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte en fer Revox.

A 27

Essais Bach violoncelle musique pygmée

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format BASF sans boîte.

A 28

Kopf texte flippers

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format Agfa sans boîte.

A 29

Trogg's

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format BASF sans boîte.

A 30

Le printemps de la mélodie [assez illisible]

Bande magnétique sur bobine moyen format sans boîte.

A 31

Electro acoustique

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format Maxell sans boîte.

A 32

Instantané 1981 m. Larroche

Bande magnétique sur bobine métal moyen format sans boîte.

A 33

Vieux succès

Courte bande magnétique sur bobine plastique moyen format sans boîte.

A 34

1 [Sans indication]

Bande magnétique sur bobine moyen format métal sans boîte.

A 35

[Sans indication]

Bande magnétique sur bobine moyen format plastique Agfa sans boîte.

A 36

[Sans indication]

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format sans boîte.

A 37

[Sans indication]

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format sans boîte.

A 38

[Sans indication]

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format Scotch sans boîte.

A 39

[Sans indication]

Bande magnétique rouge [amorce ?] sur bobine plastique moyen format sans boîte.

A 64

F B Mâche Hyperion version spectacle Mono 19 EC

Bande magnétique sur bobine plastique petit format dans boîte plastique.

A 65

Instantané 1981 Mireille Larroche

Bande magnétique sur bobine plastique petit format pyral sans boîte.

A 66

Texte intolérance 60 4 langues

Bande magnétique sur bobine plastique noir petit format Agfa Gevaert sans boîte.

A 67

[Sans indication]

Bande magnétique jaune [amorce ?] sur bobine plastique petit format BASF sans boîte.

A 68

Hymn 19cm/s (mono)

Bande magnétique sur bobine plastique petit format Agfa sans boîte.

A 69

Doors 68

Bande magnétique sur bobine plastique petit format Agfa sans boîte.

A 70

[Sans indication]

Bande magnétique verte [amorce ?] sur bobine plastique petit format Scotch sans boîte.

Caisse 2

A 14

Laloux-Racaille « Musique légère sur terrain lourd » Aulnay 25/01/91 Vitoz-Barbier

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa pem 468 730m/2400ft.

A 15

Utopopolis

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa pem 468 730m/2400ft.

A 16

Le Rouge et le noir Claude Prey 22 juillet 89

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa per 528 730m/2400ft, étiquette Radio France n° d'enregistrement 89M8108 A 30 bobine 1 vitesse 19.

A 17

Le Rouge et le noir Claude Prey 22 juillet 89

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa per 528

730m/2400ft, étiquette Radio France n° d'enregistrement 89M8108 A bobine 2 30 vitesse 19.

A 18

Peniche Opéra Barca et O comme eau

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa professionnall 730m/2400ft, étiquette Radio France sans n°.

A 19

En attendant Godot Samuel Beckett Mise en scène Mireille Larroche [casting] Enregistrement public au théâtre national de Nice.

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée Agfa per 525 professionnall 1000m/3280ft
[moisissures sur la boîte, la bande semble saine]

A 20

Hughes Auffray Cabaret

Bande magnétique sur bobine plastique grand format sans boîte.
[état moyen : moisissures?]

A 21

Left-jazz Right S. Boulin Prague 8 juillet Naïma

Bande magnétique sur bobine plastique grand format Agfa sans boîte .
[état incertain : moisissures ?]

A 22

Hélène Delaveault [sic] Live Berlin II

Bande magnétique sur bobine fer grand format sans boîte.
[état moyen : moisissures?]

A 23

Symphonie déconcertante

Bande magnétique type SN 40L D 750m 6,25 mm M 132B sur bobine grand format dans boîte fer rouillée.
[état incertain : impossible d'ouvrir]

A 24

Bande musique ambiance 19 cms 2 pistes Slows

Bande magnétique sur bobine en fer grand format Revox.

A 25

Playback instrumental Manon Landowski 19

Bande magnétique sur bobine plastique grand format sans boîte.

A 26

Vlan dans l'oeil Péniche Opéra [sic] Opéra comique scène ouverte le 16 12 98 France musique

Bande magnétique sur bobine grand format dans boîte cartonnée BASF.

A 71

FB Mache Hyperion version spectacle mono 19/EC [sur la boîte]
Reve d'écluse interview marinier [sur la bande]

Bande magnétique sur bobine petit format dans boîte plastique SPR 50 LHL.

A 72

GMEB Bourges 34

Bande magnétique sur bobine petit format dans boîte carton blanche Agfa + carte manuscrite signée « barrière ».

A 73

Instantanés 40

Bande magnétique sur bobine petit format dans boîte plastique noire.

A 74

Valse des flippers Philippe Cassard 19cm/s ST.

Bande magnétique sur bobine petit format dans boîte plastique noire.

A 75

FB Mache Hyperion version spectacle mono 19/EC copie de sécurité

Bande magnétique sur bobine petit format dans boîte plastique SPR 50 LHL.

A 76

Albert 17 Albert – 19- 1A 2B RaK

Bande magnétique sur bobine plastique BASF petit format dans boîte plastique grise.
[état incertain : moisissures]

A 77

50 Barca bande D. Visse

Bande magnétique sur bobine plastique petit format dans boîte plastique grise.

A 78

51 Mono 38 rêves d'écluse [sur la boîte] Texte synthe sur l'univers du rock prin 3 61
[sur la bande]

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte plastique grise.

A 79

16 Doors Door Faré

Bande magnétique sur bobine plastique petit format Pyral dans boîte plastique Agfa
magneton band grise.

A 80

38 rêves d'écluse mono

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte plastique
Posso.

A 81

42 Pieds joints

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte plastique Agfa
magneton band grise.

A 82

31 Nicolas Frize Indicateurs des telex actualités 19cm/s stereo 4.82

Bande magnétique sur bobine plastique petit format EMI dans boîte carton blanche BASF.

A 83

35 Utopopolis intro

Bande magnétique sur bobine plastique petit format Agfa gevaert dans boîte carton blanche Agfa.

A 84

53 Voix « X-23 » et « Puce » m. Musseau T. Gubitsch Flipper 19

Bande magnétique sur bobine plastique petit format agfa dans boîte carton blanche la muse en circuit.

A 85

Actualité [découpage au dos]

Bande magnétique sur bobine plastique petit format Agfa gevaert dans boîte carton blanche Agfa PER 525 180 m/600 ft.

A 86

Sommaire soleil matrice 8'37 19cm/s

Bande magnétique montée (jaunes) sur bobine BASF petit format dans boîte carton blanche Agfa avec étiquette Radio France sans n°.

A 87

Rock Prin copie 1982

Bande magnétique sur bobine plastique petit format dans boîte carton blanche Scotch.
[état incertain : moisissures]

A 88

27 Yves Prin actualité – Claude Prey Actualité – Kieffer l'intolérance

Bande magnétique montée (jaunes) sur bobine plastique petit format dans boîte carton noire.
[état incertain : moisissures]

A 89

41 Gilles Guillot MWROZECK

Bande magnétique montée (jaunes) sur bobine plastique petit format Scotch dans boîte carton noire Agfa.
[état incertain : moisissures]

A 90

Electroaccoust (Mache?) [sic]

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte carton noire Agfa.

A 91

52 generique actualité copie Mireile Laroche [sic]

Bande magnétique sur bobine plastique BASF petit format dans boîte carton BASF.

A 92

30 Patrice Mestral copie 19/cm

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte carton BASF.

A 93

29 Duhamel TGV

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans boîte carton BASF.

Caisse 3

A 40

Voyage

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format agfa dans boîte plastique beige.

A 41

Voyage Blues

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format american model product dans boîte plastique grise.

A 42

Ulysse

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format kodak dans boîte plastique noire.
[traces de moisissures]

A 43

Epouvantail copie 1 piste 1

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format agfa dans boîte plastique noire.

A 44

Bande pour Delouze et sa péniche Hanovre jeunes

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format agfa dans boîte carton Shamrock recording tape 1800ft/549 m.

A 45

Mode Errato !!! Cantabile

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format BASF dans boîte plastique grise.

A 46

Alabama 3

Bande magnétique sur bobine plastique agfa moyen format dans boîte plastique grise.
[état incertain : moisissures]

A 47

Théâtre la Péniche Detlef Kiefer Instantanés : l'intolérance [découpage]

Bande magnétique sur bobine plastique petit format agfa dans boîte carton orange.

A 48

Trogg's Gene Vincent

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format agfa dans boîte plastique grise.

A 49

Naïves

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format BASF dans boîte plastique noire.

A 50

Ripoche

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format american molder products dans boîte plastique noire.

A 51

Retour 9

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format 3M dans boîte plastique grise.

A 52

Godot wood 5 En attendant Godot Samuel Beckett sur la péniche à 20h30

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format 3M dans sachet plastique et boîte plastique grise.

A 53

Godot Francky et Goa 2 – Godot (1) franky et Goa 19 cm mono 1^{ère} partie

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format 3M dans sachet plastique et boîte plastique grise.

A 54

Sommaire soleil Matrice

Bande magnétique sur bobine BASF plastique, montée [jaunes] Vitesse d'enregistrement 38 8'37. Etiquette de Radio France sans n° d'enregistrement.

A 55

Tu parles Karl Sophie Boulin - Mets moi le doigt Béatrice Cramoix - La cotelette Sophie Boulin – Jean Dubuisson – Le métro Hatz.

Bande magnétique sur bobine plastique petit format BASF dans enveloppe en carton [enveloppe en mauvais état : traces d'eau].

A 56

B 52 et divers

Bande magnétique sur bobine moyen format Agfa-Gevaert dans boîte plastique noire.

A 57

S. S. bande son

Bande magnétique montée (jaunes) sur bobine moyen format Zonal dans boîte carton blanche Ampex recording Media Corporation.

A 58

Vian Slow

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format dans boîte en plastique noire. [état incertain : moisissures]

A 59

Compte à rebour [sic] Lemesle Kopf

Bande magnétique sur bobine plastique noir moyen format Agfa dans boîte en plastique beige.

[état incertain : moisissures]

A 60

Edy Mitchel [sic]

Bande magnétique sur bobine plastique Agfa moyen format dans boîte en plastique beige.

[état incertain : moisissures]

A 61

SS Audiovisuel

Bande magnétique sur bobine moyen format Ampex dans boîte carton blanche Ampex.

[état incertain : boîte ramollie, cloquée et suspicion de moisissure]

A 62

Vieux

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format Basf dans boîte en plastique noire.

[état incertain : moisissures]

A 63

Instantanés stéréo 19 cm Rock

Bande magnétique sur bobine plastique moyen format dans boîte en plastique grise Agfa.

Boîte noire en carton à couvercle

A 94 – 0

5 - Moderato cantabile [sur boîte] K7 vierge n° 1 [sans indication sur cassette]

Cassette Betamax Sony 358 mètres dans boîte en plastique.

A 94 – 1

K7 1 Coucher de soleil

Cassette Betamax Sony 358 mètres dans boîte en plastique.

A 94 – 2

6 - Moderato cantabile [sur boîte] 3 [sans indication sur cassette]

Cassette Betamax Sony 358 mètres dans boîte en plastique.

A 94 – 3

7 - Moderato cantabile [sur boîte] n° 2 [sans indication sur cassette]

Cassette Betamax Sony 358 mètres dans boîte en plastique.

A 94 – 4

K7- 4 [sans indication]

Cassette Betamax Sony 358 mètres dans boîte en plastique.

A 95 – 1

roi Pausole III acte

Cassette DV digital standard 60.

A 95 – 2

[sans inscription]

Cassette DV digital standard 60.

A 96 – 1 à 7

Von heute

Lot de 7 boîtes noires et blanches de diapositives pour le spectacle, originaux et duplicatas.

A 97

Vin herbé Les quatre lunes

Grande disquette de graphiste dans une boîte en plastique blanche (visuels).

A 98

Le vin herbé Franck Martin Mes Mireille Larroche opéra Bastille janvier 97

Cassette VHS E-120.

A 99

O. B. W. 8- 3- 99 L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau

Cassette VHS.

A 100

[sans information]

Cassette VHS Sony Premium.

A 101

Han Tan Yu Fu, Chinese Opera (backstage) Performance in festival d'Avignon 1998 Pal

Cassette VHS 120.

A 102

Dec. 93 Quai Montebello départ Adelaïde crue de la Seine

Cassette VHS 120.

A 103

La Bohème Opéra Royal de Wallonie 22/01/02

Cassette VHS.

A 104

Sélection pour la Péniche Opéra 9 XI 2005

Cassette VHS 30 min.

A 105

La veuve et le Grillon foyer opéra comique
Cassette VHS 120.

A 106

Ariane
Cassette HS 240.

A 107

Les comédies madrigalesques
Cassette HS 240.

A 108

Salon Berlioz
Cassette E 120.

A 109

Montluçon fête Messager les folies de l'Opérette de Benoît Duteurtre
Cassette VHS.

A 110

Madama Butterfly Puccini 1974 untel
Cassette VHS Secam.

A 111

Docteur miracle [sur boîte] Lilium Docteur Cyclope [sur cassette]
Cassette VHS.

A 112

Toc et Mat par Offenbach, Keck et T'Hezan
Cassette VHS Pal.

A 113

Tokyo Summer festival 96 performance of la Péniche Opéra Von heute auf
Morgen/cabaret song 1^{er} juillet Art sphère
Cassette VHS.

A 114

Reve d'écluse Lille
Cassette VHS.

A 115

Mahagonny
Cassette VHS 150.

A 116

Le Souriceau stupide copie
Cassette VHS.

A 117

A l'affiche le magazine du spectacle Air France mars 99
Cassette VHS.

A 118

Art en ciel direction Guy Lehmann Bateau papier
Cassette VHS.

A 119

Sommaire soleil pour Anne Barbier
Cassette VHS.

A 120

Le fusil de chasse « diffusion avril sur les vols air France »
Cassette VHS.

A 121

Toreador
Cassette VHS 240.

A 122

Let's make an opera Arte 30/06/99 1h25
Cassette VHS 150.

A 123

Peniche Docteur Miracle
Cassette VHS 150.

A 124

Mahagonny
Cassette VHS.

A 125

Oscar 98 trainspotting VO
Cassette VHS.

A 126

Portrait Rebottier
Cassette VHS 120.

A 126 a

[sans titre]
Cassette VHS 240.

A 126 b

Concert Photographique Ens. Carpe Diem 26 janvier 2005
Cassette VHS 300.

A 126 c

Copie du spectacle du dimanche 11 novembre 2002 15h Werther Tours A. Patiès
Cassette VHS.

A 126 d

Montluçon fête Messager les folies de l'opérette pour Messager les folies de l'opérette
de Benoît Duteurtre durée 2h35mn 6 émissions
Cassette VHS 180.

A 126 e

Madame Butterfly Vichy 2004 ven. 24 septembre
Cassette VHS 240.

A 126 f

Le Toréador Epinal
Cassette VHS.

Dans la commode, tiroir du haut

A 142

Mini DV Cantates (Peintre et Masset) repet + 1^{ères}.

boîte en carton contenant 8 mini DV dans leurs boîtes en plastique :

A 142 – 1 Filage 1 acte N3 le 24/12/04

A 142 – 2 Cantates de bistrot 1^{ère} partie (L. Peintre)

A 142 – 3 Cantates de bistrot 2^e partie (L. Peintre)

A 142 – 4 Cantates de bistrot 2^e partie (Françoise Masset)

A 142 – 5 Breves 3

A 142 – 6 Breves 4

A 142 – 7 Breves 5

A 142 – 8 Breves 6

A 143

boîte en fer « galettes de Bretagne » contenant 17 mini DV dans leurs boîtes en plastique :

A 143 – 1 Un messenger a fait...

A 143 – 2 O Bonheur des dames 1

A 143 – 3 O Bonheur des dames 2

A 143 – 4 O Bonheur des dames 3 [boîte cassée]

A 143 – 5 Nuit mélodie 4 juin 2005 1

A 143 – 6 Nuit mélodie 4 juin 2005 2

A 143 – 7 Nuit mélodie 4 juin 2005 3

A 143 – 8 Nuit mélodie 4 juin 2005 4

A 143 – 9 Nuit mélodie 4 juin 2005 5

A 143 – 10 Dominique Visse François Couturier 3 juin 2005

A 143 – 11 D1

A 143 – 12 Salon Berlioz le Trébuchet

A 143 – 13 Le Fusil de chasse 2^e partie

A 143 – 14 La Folie Tristan

A 143 – 15 Printemps de la mélodie 2005 Lionel & Frédérique

A 143 – 16 La surprise de l'amour F. Poise 25 mai 2005

A 143 – 17 Aurelia Legay printemps de la mélodie 7 juin 2005

Et 12 cassettes vidéo 8 mm dans leurs boîtes sauf deux, en vrac [retrées ultérieurement]

- A 143 – 18** [sans titre] MP 90, sans boîte
- A 143 – 19** **Corse 1997** HG 60 sans boîte
- A 143 – 20** **Tournée 1993 Adélaïde opéra 3 Rhin** MP 90
- A 143 – 21** **Canal de Bourgogne 2** MP 90
- A 143 – 22** **Strasbourg-Abbeville** MP 90
- A 143 – 23** [sans titre] MP 90
- A 143 – 24** [sans titre] MP 90
- A 143 – 25** **Message 14/12/03 Montluçon** MP 90
- A 143 – 26** **Prague Le retour 1** MP60
- A 143 – 27** **Prague Hiver Canal de Bourgogne** MP 90
- A 143 – 28** **Mariage Forcé Molière** MP 90
- A 143 – 29** **Fin voyage Allemagne** HG 60

CDs gravés dans leurs boîtes individuelles, en vrac à côté de la boîte en fer

A 144

Le partage de midi Mireille Larroche 15/01/2010 France musique
Un Cd sans minutage.

A 145

Les muses en dialogue le jardin des délices [sans date ni chaîne]
Un Cd 28'40.

A 146

Etonnez-moi Benoît 02/06/2007
Deux Cd 00 :59 :58 :46 et 00 :59 :41 :21.

A 147

Les traverses du temps Mireille Larroche (Péniche Opéra) pour un hommage à Pierre Danais 05/01/2012
Un Cd 00:50:17.

A 148

RSR Radio Suisse Romande Espace 2 du 04-04-2009
Un CD de 01:08/00 Itv de ML à 41'15.

A 149

France O quotidien Flyy Leandri
Un Cd sans date ni minutage.

A 150

Au diable Beauvert 2014043023 ROM
Un Cd sans date ni minutage.

A 151

Lancement sur un air de tiwst de l'édition 2011 du festival de l'Orangerie de Sceaux
Hauts de Seine Conseil général

Un Cd de 2'29".

A 152

France Musique Le bel aujourd'hui 05/05/2009 22h

Un Cd sans minutage.

A 153

La Péniche Opéra au canal Saint-Martin France 3

Un Cd sans minutage ni date.

**CDs et DVDs gravés dans leurs boîtes individuelles, dans un fond de boîte en carton blanc séparé par des intercalaires en papier blanc de la main de ML.
Inventoriés de gauche à droite, du devant au fond.**

Intercalaire Mare Nostrum

A 154

DVD/clip Mare nostrum

Un CD sans minutage ni date dans pochette en carton.

A 155

Photos Marenos 2010 Mathilde

Un CD dans pochette en carton.

A 156

Mare nostrum de Mauricio Kagel la Péniche Opéra création 2010

Un CD ou DVD en trois exemplaires dans pochettes en plastique.

Intercalaire El Cimarron

A 157

El Cimarron Photos du spectacle pour diffusion et presse Phtos Mathilde saison
2006/2007 le 16/02/2007

Un CD dans boîte en plastique.

A 158

Enregistrement du 12/01/07 El Cimarron

Une boîte en plastique : CD manquant.

A 159

El Cimarron Le chant quotidien promenons-nous dans les bois la Puniton La forêt
bleue

Photos Chantal Depagne

Un CD dans boîte en plastique.

A 160

Henze **El Cimarron** [plagiation]

Un CD dans boîte en plastique, il est noté **Budapest** sur le CD.

A 161

El Cimorrón [sic] **Hans Werner Henze** musique

Un CD dans boîte en plastique.

Intercalaire Les cris du cri [sic]

A 162

[illisible] **Janequin**

Un CD dans boîte en plastique.

A 163

« Slam » de **Franck Gervais** (captation du 16/04/12)

Un CD dans boîte en plastique.

A 164

Les cris du marché clip

Un CD dans pochette en plastique.

A 165

1) **Marché halles Montage...** [plagiation]

Un CD dans boîte en plastique.

A 166

Clip cris du marché version 5

Un CD dans pochette en plastique.

Intercalaire Les Shadoks

A 167

Shadoks et compagnie en musique Sports et divertissements de Satie, Les Shadoks et la cosmopompe de Chouillet, L'Histoire de Babar de Poulenc Captation réalisée le 8 mars 2009 à Paris [distribution]

Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 168

Les Shadoks et la cosmopompe de Chouillet, Les Shadoks et l'aéronautique d'Albert Marcoeur Captation réalisée le 8 mars 2009 et le 21 mars 2011 à la Péniche Opéra - Paris [distribution]

Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 169

Les Shadoks et compagnie en musique ! Direction artistique Mireille Larroche

Un CD dans une boîte en plastique.

A 170

Shadoks III au 8/05/11

Un CD dans une boîte en plastique.

A 171

Le retour des Shadoks et compagnie en musique ! La Péniche Opéra DVD 16/9
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 172

Les Shadoks et compagnie en musique ! Mise en scène : Mireille Larroche création 2009
Un DVD dans une pochette en plastique en double exemplaire.

A 173

Le retour des Shadoks et compagnie en musique ! Les Shadoks et l'aéronautique d'Albert Marcoeur, La boîte à joujoux de Claude Debussy, Le vilain petit canard de Sergueï Prokofiev Captation réalisée le 21 janvier 2011 à Paris [distribution] 67 minutes
Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 174

Au fil de l'eau Paroles et regards des gens sur l'eau à l'occasion du passage de la Péniche Opéra en sud Seine et Marne
Un DVD imprimé dans une pochette en plastique.

Intercalaire Résidence Fontainebleau histoire de la goutte d'eau Au fil de l'eau de bouches à oreilles le 3 juin

A 175

Photos 3 juin 2012 étape n°1
Un Cd dans boîte en plastique.

A 176

Photos [illisible]
Un CD dans pochette en plastique

A 177

Au fil de l'eau Paroles et regards des gens sur l'eau à l'occasion du passage de la Péniche Opéra en sud Seine et Marne
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique, en trois exemplaires.

A 178

De bouches à oreilles réalisé avec les écoles de musiques et les ensembles de musiques amateurs du pays de Fontainebleau au château de Fontainebleau 3 juin 2012 [distribution]
Un DVD imprimé dans une pochette en plastique, en deux exemplaires.

A 179

L'histoire insolite d'une goutte d'eau promenade musicale dans le cadre des rendez-vous jardins 2010 Château de Fontainebleau le 6 juin avec les écoles de musiques les chorales et les orchestres du sud Seine et Marne
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique, en deux exemplaires.

Intercalaire Tcheriommouchki

A 180

Les Aventures du roi Pausole Honegger/Willemetz un spectacle musical de la Péniche Opéra Photos Roi Pausole

Un CD dans une boîte en plastique.

A 181

Tcheriomnouchki un coin de paradis 2 Moscou Photos maquettes + costumes

Un CD dans une boîte en plastique.

A 182

Tcheriomnouchki 2e partie 49 mn

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 183

Tcheriomnouchki 1ère partie 1h 27 mn

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 184

Texte corrigé Tcheriomnouchki

Un CD dans une boîte en plastique.

A 185

Tcheriomnouchki un coin de paradis à Moscou Dimitri Chostakovitch mise en scène Mireille Larroche

Un CD ou DVD imprimé dans une boîte en plastique.

A 186

Enregistrement Tcheriomnouchki

Un CD dans une boîte en plastique.

A 187

Un coin de Paradis à Moscou Chostakovitch

Un CD dans une boîte en plastique.

A 188

Tcheriomnouchki le film

Un DVD dans une boîte en plastique.

Intercalaire Autour de la viole

A 189

Variations autour de la viole bande annonce

Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette.

A 190

Variations autour de la viole la Péniche Opéra

Un CD dans une boîte en plastique.

A 191

17 photos viole faites par Romain le 2/10/07

Un CD dans une boîte en plastique.

A 192

Autour de la viole CD musiques [plagination]

Un CD avec jaquette imprimée dans une boîte en plastique.

A 193

Photos viole faites par Romain le 2/10/07

Un CD dans une boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 194

Photos Variations viole Mathilde 11 janvier 2008

Un CD dans une boîte en plastique avec jaquette imprimée.

Intercalaire Forêt bleue

A 195

Forêt bleue pédagogie

Un CD dans une boîte en plastique.

A 196

Promenons-nous dans les bois, punitin, Forêt bleue, El Cimarron, le chant quotidien le 14 mars 2007 Photos Chantal depagne 14/03/07

Un CD dans une boîte en plastique.

A 197

La Forêt bleue pédagogie supports chants Fontainebleau

Un CD dans une boîte en plastique.

A 198 a-d

La Forêt bleue Conte lyrique en 3 actes représentée le 9 mai 2008 à Paris 95 minutes

Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette imprimée en 4 exemplaires identiques.

Intercalaire Wozzeck

A 199

Wozzeck 27/01/2013 Avignon

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 200

Wozzeck 05/03/2013

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 201

Wozzeck Berg Opéra de Rouen Haute Normandie Théâtre des arts

Un DVD imprimé dans une pochette en plastique.

Intercalaire Hindemith

A 202

Opéra-téâtre de Metz Aller-retour La longue nuit de Noël (Paul Hindemith) Avril 2003
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 203

Photos Hindemith Metz 2009 crédit Photo Christian Legay- Metz Métropole
Un CD dans une boîte en plastique.

A 204

Le long repas de Noël DVD montage védeo/ grand écran/TV crack bourse/TV guerre
n/b
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 205 a-e

Opéra-théâtre de Metz Avril 2009 Aller-retour La longue nuit de Noël (Paul Hindemith)
Un DVD dans une boîte en plastique en cinq exemplaires dont un sous pochette avec
jaquette.

A 206

Hindemith oct 2009 Péniche Opéra Diaporama PDF (1024x768) répétitions, générale,
maquillage, spectacles © Dominique Bodécot.
Un CD dans une pochette en papier.

Intercalaire Bouches à bouches [sic]

A 207 a

Montage vidéo Bouche à bouche « des mets à bouche, des maux à la bouche » 14
janvier 2013 (1^{er} jet) [distribution]
Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 207 b

Des mets à bouche, des maux à la bouche »
Un DVD dans une pochette en papier.

A 208 a-b

De bouches à oreilles 3 juin 2012
Un DVD dans une pochette en plastique, en deux exemplaires.

A 209

Bouche à Bouche Bavards & badiniques [?]
Un DVD dans une boîte en plastique.

Intercalaire Les Rosenthals Rayon de soieries La Poule noire

A 210

la Poule noire à l'opéra théâtre d'Avignon
Un DVD dans une boîte en plastique noire.

A 211

Partition marche des galeries Lafayette
Un CD dans une boîte en plastique.

A 212

Péniche Opéra rayons des soieries La Poule noire Sélection photos O bonheur des dames ! © Dominique Bodécot.
Un CD dans une boîte en plastique.

A 213

O bonheur des dames ! Th. Sylvia Monfort Photos
Un CD dans une boîte en plastique.

A 214

La Poule noire + rayon des soieries O bonheur des dames ! Musique de Manuel Rosenthal
Un CD imprimé dans une boîte en plastique.

A 215

Photos diverses OBD
Un CD dans une boîte en plastique.

A 216

Photos Chantal Depagne juin 2007 O bonheur des dames ! Th. Sylvia Monfort
Un CD dans une boîte en plastique.

A 217

O bonheur des dames ! La Poule noire et rayon des soieries de Manuel Rosenthal Mise en scène Mireille Larroche la Péniche Opéra (dans la péniche)
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 218

O bonheur des dames ! Format DVD Sylvia Monfort 1. la poule noire 2. Rayon des soieries (problème de lecture)
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 219

La poule noire + Rayon des soieries O bonheur des dames ! Musique de Manuel Rosenthal à la Péniche Opéra
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique avec jaquette.

A 220 a-c

Tournée 1991 Photo de Mr Delhaye TIF a : 1 à 150 en TIF ; b : 1 à 354 en Jpeg ; c : 151 à 354 en TIF
Trois DVD dans une boîte en plastique.

A 221

Tournée 1991 Photo de Mr Beyle TIF et Jpeg
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 222

Quelques spectacles de la Péniche Opéra
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique.

Dans la commode, tiroir du milieu

Une boîte en carton blanc contenant :

**Intercalaire Rêves d'écluses, Cabaret Audio, 29 nov 2012 anniversaire 30 ans Belle
lurette Comédies madrigalesques Berlioz 2001 Schönberg**

A 223

Cabaret partie 1 bande audio 43 mn
Un CD imprimé dans une boîte en plastique.

A 224

Cabaret partie 2 bande audio 54 mn
Un CD imprimé dans une boîte en plastique.

A 225

Schonberg Video 8 54 mn
Un CD imprimé dans une boîte en plastique.

A 226

Berlioz 2001 Vidéo 8 1h06
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique.

A 227

Berlioz 2001 cassette 2 Video 8 34 mn
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique.

A 228

Belle lurette Video 8 1h 02
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique.

A 229

Comédies madrigalesques 1995 at Tokyo Globe theatre
Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette.

A 230

Péniche Opéra anniversaire 29 nov. 2012
Un DVD dans une boîte en plastique.

A 231

Rêves d'écluses VHS 58 mn
Un DVD imprimé dans une boîte en plastique.

Intercalaire Pas si bêtes

A 232

DUB « CHA3KA » 1940 14'15''

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 233

Pas si bêtes Sélection photos 10x15 300 dpi © Dominique Bodécot.

Un CD dans une boîte en plastique.

A 234

Pas si bêtes ! Chostakovitch Mireille Lorroche direction musicale Alexandre Grandé La Péniche Opéra

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 235

Pas si bêtes ! Spectacle musical de la Péniche Opéra janvier 2006 [plagiation] CD musical pédagogique

Un CD dans une boîte en plastique.

A 236

Théâtre des Champs-Élysées Pas si bêtes ! Pièces de Prokofiev, Moussorgski, Stravinsky, Chostakovitch et Alexandre Grandé [distribution]

Un DVD imprimé dans une boîte en plastique avec jaquette.

Intercalaire Hansel et Gretel

A 237

Hänsel et Gretel la Péniche Opéra 17/11/12 Théâtre de Fontainebleau

Un CD ou DVD [pas de mention] dans une boîte en plastique.

A 238 a-d

Hänsel et Gretel de Engelbert Humperdink Opéra romantique en trois actes d'après le conte des frères Grimm direction musicale Takenori Nemoto, Ensemble musica Nigelia, Mise en scène Mireille Larroche

Un DVD imprimé dans une pochette en plastique, 4 exemplaires identiques.

A 239

La Péniche Opéra Hänsel et Gretel de Engelbert Humperdink Opéra romantique en trois actes d'après le conte des frères Grimm direction musicale Takenori Nemoto, Mise en scène Mireille Larroche

Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette.

Intercalaire Le Roi Pausole

A 240

Les aventures du roi Pausole 1 Opéra comique 2004

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 241

Le roi Pausole Honneger [sic]

Un CD dans une boîte en plastique.

A 242

Le roi Pausole Nice

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 243

Un spectacle musical de la Péniche Opéra Les aventures du roi Pausole Honegger Willemetz 2004 à l'Opéra-comique volet 1/volet 2

Deux DVD imprimés dans une boîte en plastique.

Intercalaire Eaupérette

A 244

Eaupérette oct 2004 photos

Un CD dans une boîte en plastique.

A 245

Photos eau'pérettes 2004 original

Un CD dans une boîte en plastique.

Intercalaire L'oise du Caire Mozart

A 246

« Quoi de neuf Mozart ? » Maquettes costumes, maquettes décors, photos maquettes décors « O bonheur des dames » photos diverses pour décors images galeries Lafayettes [sic] Photos Rosenthal Visuel noir et blanc, photos en vrac

Un CD dans une boîte en plastique.

A 247

L'oise du Caire

Un CD dans une boîte en plastique.

A 248

Mozart 2006 250 ans [illisible]

Un CD dans une boîte en plastique.

Intercalaire La veuve et le Grillon

A 249

Voix La veuve et le grillon

Un CD dans une boîte en plastique.

A 250

La veuve et le grillon mars 2010 Tito Gonzales

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 251

La veuve et le grillon Tito Gonzales (DVD)

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 252

La veuve et le grillon [distribution collée] Coproduction la Péniche Opéra les folies
françaises ville de Fontainebleau

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 253

Clip Veuve [illisible]

Un DVD dans une boîte en plastique.

Intercalaire La colombe

A 254a-b

La colombe opéra comique de Charles Gounod la Péniche Opéra au théâtre de
Fontainebleau

Un DVD dans une boîte en plastique, en deux exemplaires.

A 255

La colombe de Charles Gounod vendredi 26 mars 2010 théâtre Jean le bleu Manosque

Un CD ou DVD [pas de mention] dans une boîte en plastique

A 256

La Colombe clip

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 257

La Colombe-clip fichier AVI

Un DVD dans une boîte en plastique.

A 258

Bande son La Colombe format MP 3

Un CD dans une boîte en plastique.

A 259 a-b

La Colombe mise en scène Mireille Larroche création 2009

Un DVD imprimé dans une pochette en plastique, en deux exemplaires.

A 260

La Colombe Opéra comique de Charles Gounod [distribution] captation réalisée le 12
mars 2009 à Paris 84 mn 16/9

Un DVD dans une boîte en plastique avec jaquette.

Intercalaire Blandy les Tours

A 261

Blandy penop

Un DVD sans protection 120 mn.

Une seconde boîte en carton blanc contenant :

Intercalaire Messenger

A 262

Messenger CD radio Tournée copie de secours
Un CD dans boîte en plastique.

A 263

Photos Messenger
Un CD dans boîte en plastique.

A 264

Un Messenger a fait le printemps CD-rom interactif de présentation
Un CD-ROM PC dans boîte en plastique (en deux exemplaires)

A 265

Photos Un Messenger a fait le printemps
Un CD dans boîte en plastique.

A 266

Messenger bande son du spectacle
Un CD dans boîte en plastique.

A 267

La Péniche Opéra « Un Messenger a fait le printemps » DVD vidéo de diffusion
Un DVD dans boîte en plastique.

Intercalaire Mises en scène personnelles

A 268

Opéra Avignon madama Butterfly [distribution] Avignon 13 nov. 2013
Un DVD et un blu ray dans boîte en plastique.

A 269

Lucia di Lammermoor Donizetti Opéra Royal de Wallonie oct 2009
Un DVD dans boîte en plastique.

A 270

House of opera Semiramide Cesti 1987 Innsbruck DVD 8511
Un DVD dans boîte en plastique.

A 271

Chorégies d'Orange 2007 Madama Butterfly Puccini photos grand angle ph. Gromelle
Un CD dans boîte en plastique avec jaquette imprimée.

A 272 a-b

Ariadne auf Naxos Mise en scène Mireille Larroche création 2005
Un DVD dans boîte en plastique en deux exemplaires.

A 273

La Péniche Opéra Wozzeck d'Alban Berg captation sous-titrée par l'Opéra de Rouen-Normandie
Un DVD dans boîte en plastique.

Intercalaire Divers

A 274

Film « Dialogue autour du costume » Mozart côté costume 16 novembre/16 février 2007

Un DVD dans boîte en plastique.

A 275

Pierrot fâché avec la lune Affiche + tracts fichiers graphiques + PDF

Un DVD dans boîte en plastique.

A 276

Coup de cœur R. Briand

Un CD dans boîte en plastique.

A 277

Mélodies du XXI^e siècle Péniche Opéra LIVE [illisible v. 2. 01] P. Maguelone 04/05

Un CD dans boîte en plastique.

A 278

Th Clair de lune pitit [*sic*] dej 2006

Un CD dans boîte en plastique.

A 279

Video repet samedi 24/11/07 variation viole

Un DVD dans boîte en plastique.

A 280

Mélodies Péniche 1A non monté

Un CD dans pochette en carton.

A 281

Monsieur Debrenne

Un CD dans boîte en plastique.

A 282

La Péniche Opéra 20 ans après... Michelle Larivière

Un DVD dans boîte en plastique.

Intercalaire Résidence Vitry

A 283 a-c

Portrait d'une ville 100 miniatures Thépatre Jean Vilar Péniche Opéra Vitry sur Seine

Un CD ou DVD en 3 exemplaires dans des pochettes en plastique.

Intercalaire Cantates de Bistrot

A 284

Cantates de Bistrot © Péniche Opéra Basse résolution P. Maguelone 2009

Un DVD dans boîte en plastique.

A 285

Les cantates de bistrot version Lionel Peintre
Un DVD dans pochette en plastique.

A 286

Cantates 2005
Un CD [de photos?] dans boîte en plastique.

A 287 a-b

Cantates de Bistrot Péniche Opéra 2016
Un CD dans boîte en plastique en deux exemplaires.

Intercalaire Ubu à l'opéra Vincent Bouchot

A 288

Photos Ubu opéra comique mai/juin 2002
Un CD dans boîte plastique.

Intercalaire Zémir et Azor

A 289

Zémir et Azor
Un CD sans protection.

A 290

Entr'acte Acte II Acte IV Grétry Zemire et Azor Disk 2/2
Un DVD dans boîte en plastique.

Intercalaire Outsider Markéas

A 291

Outsider La Péniche Opéra ensemble 2e2m un opéra transatlantique d'après les chemins
croisés d'Elia Kazan et de Jules Dassin [distribution] captation réalisée le 7 avril 2009 à
Paris
Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette.

A 290

Outsider La Péniche Opéra ensemble 2e2m un opéra transatlantique d'après les chemins
croisés d'Elia Kazan et de Jules Dassin [distribution] captation réalisée le 14 avril 2008
à Paris
Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette.

Intercalaire Rita

A 292

Rita [plagination]
Un CD dans boîte en plastique.

A 293

Rita ou « le mari battu » Donizetti Amira selin Christophe Crapez Paul-Alexandre Dubois Esemble Musica Nigella Takenori Nemoto production Péniche Opéra
Enregistrement live du 4 décembre 2010

Un DVD dans boîte en plastique avec jaquette.

Intercalaire En attendant Godot

A 294

Transmettre le spectacle vivant ? En attendant Godot sur une idée de Mireille Larroche
Jean Jacques Moreau Jean Paul Farré production Arca

Un DVD dans boîte en plastique avec f. imprimé.

A 295 a-c

En attendant Godot CD n°1 mai 2000 ; CD n° 2 mai 2000 ; CD n° 3 mai 2000.

Trois CDs dans boîtes en plastique avec feuillet imprimé.

Intercalaire Planet' Z

A 296

Planet TS version M1 DVD Mireille

Un DVD dans boîte en plastique.

A 297

La bande image réalisée de Planet's

Un DVD dans boîte en plastique.

Dans la commode, tiroir du bas

Cassettes VHS en vrac :

A 298

[aucune mention]

Une cassette VHS TDK 240 dans pochette cartonnée.

A 299

Toréador Epinal [1993]

Une cassette VHS dans coffret en plastique.

A 300

[aucune mention]

Une cassette VHS Secam dans coffret en plastique.

A 301

Titre en japonais ; aucune traduction

Une cassette VHS dans pochette en plastique.

A 302

Le souriceau stupide copie

Une cassette VHS dans coffret en plastique.

A 303

Berlioz répétition

Une cassette VHS dans pochette en plastique.

A 304

« Comme des bêtes » opéra comique 22/03/03

Une cassette VHS Sony 180 dans pochette cartonnée.

A 305

La belle lurette

Une cassette VHS dans pochette en plastique.

A 306

La Péniche Opéra « Ubu roi »

Une cassette VHS sans protection.

A 307

Vlan dans l'œil spectacle du 29/12/1999

Une cassette VHS sans protection.

A 308

Muzzik spot Comédies madrigalesques

Une cassette VHS dans pochette plastique.

A 309

Cantates de Bistrot version Lionel Peintre

Une cassette VHS dans pochette cartonnée.

A 310

[sans aucune indication]

Une cassette VHS sans protection.

A 311

Salon Berlioz

Une cassette VHS dans pochette cartonnée.

A 312

Vlan dans l'œil Grand théâtre de Tours dec. 1999

Une cassette VHS dans pochette en plastique.

A 313

Orgue cristal copie de la VHS

Une cassette VHS dans pochette en plastique.

A 314

Maguy Lades Agnès Pozzi Les comédies madrigalesques à l'opéra comique du 18 au 23 nov Production Péniche Opéra avec l'ensemble Cément Jannequin dir. D. Visse

Une cassette VHS dans coffret en plastique.

A 315

Le Roi Pausole Kamasutra Wizz 22/01/04

Une cassette betamax dans coffret en plastique.

Cassettes audio

A 316

Chant répétition Adélaïde pour Maguy Lades

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 317

Comme des bêtes œuvres de A Grande

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 318

Henri Cristiné Dédé [distribution]

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 319

Haydée Alba

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 320

Opéra Sommaire soleil le concert Martine Cadieu F[rance] C[ulture] 20 août 1995

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 321

Salatea

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 322

Classic Dance hall 72R

Une cassette audio sans protection.

A 323 a-b

Zemir et Azor samedi 12 avril

Deux cassettes audio dans boîtes plastique.

A 324

Hubert Thebault invité Vincent De Rooster F Bleu 27-12-2000

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 325

Vlan dans l'oeil France musique

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 326

Fréquence protestante Péniche Opéra La folie Tristan RV Passion 9-3-96 Dolby B

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 327

Le Fusil de Chasse mercredi 31 mars 99

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 328

RFI Magazine culturel 8 avril 1999 le fusil de chasse

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 329

Toreador I & II

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 330

Les mots et les notes France musique 21 janv 97

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 331

Le concert de France musique A Schönberg von heute auf morgen

Deux cassettes audio liées avec du scotch dans boîtes plastique.

A 332

RFI Péniche Opéra 21 fev-96

Une cassette audio dans boîte plastique.

A 333

Péniche Opéra 2'50 (Claude Samuel)

Une cassette audio dans boîte plastique.

Annexe 2a – Les spectacles de la Péniche Opéra - 1/2 : équipes artistiques et producteurs

Vous trouverez ci-dessous un tableau. Il répertorie tous les spectacles montés par la Péniche Opéra de 1980 à 2015, ses metteurs en scène, ses compositeurs, ses équipes techniques et artistiques ainsi que les producteurs de ces spectacles.

Les informations ont été trouvées au sein des archives de la Péniche Opéra, d'une part dans le répertoire réalisé par Mireille Larroche des spectacles montés à la Péniche Opéra, et d'autre part, lorsque certaines informations venaient à manquer, dans les archives administratives de la Péniche Opéra et notamment grâce aux documents originaux de communication (programmes de saison, « bible du spectateur » etc.).

Abréviations :

Co-prod : Coproduction

MeS : Metteur(e) en scène

M.L. : Mireille Larroche

ONDA : Office national de diffusion artistique

PO : Péniche Opéra

TPM : Toulon Provence Méditerranée

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1980	<i>Utopopolis</i>	Claude Prey	M. L.	Jean-Pierre Larroche et Jean-François Blum		Rémy Darcy, Sylvie Papandréou, Daniel Deshays	Olivier Granier, Christian Rauth, Ivan Matiakh	Co-prod Péniche Théâtre, Programme musical de France Culture COMMANDE PO
1982	<i>Actualité</i>	Détlef Kieffer, Nicolas Frize, Pascal Dusapin, Monic Cecconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral, Claude Prey, Yves Prin	M. L.	Christian Narcy		Bernard Brocca, Jean-Pierre Lemesle, Jacques Pernoo, Dominique My, Chantal Karmin, Bernard Bats	Béatrice Cramoix, Pierre Danais, Ivan Matiakh, Jackie Ragot	Co-prod PO, Centre France Lyrique, Alpha FNAC, France Culture COMMANDE PO
1982	<i>Histoire du soldat</i>	Igor Stravinsky	M. L.	Christian Narcy			Pierre Danais, Gérard Surrugue, Ensemble Musique Oblique	

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1982	<i>Trois soirées Erik Satie</i>	Erik Satie	M. L.				Pierre Danais, Jean-Claude Pennetier, Hélène Delavault, Claude Lavoix, Jean-Paul Farré, Jean- François Kopf, Pierre Pontier, Renaud Gagneux, Nicolas Frize, Jean-Yves Bosseur, France Clidat, Irène Jarsky, Martine Joste	
1983	<i>Rêves d'Échuses ou Folies d'opérette</i>	Jean-Claude Pennetier	M. L.	Christian Narcy		Jean-Claude Pennetier, Pierre Danais, Bernard Brocca	Pierre Danais, Daniel Honoré, Antoine Normand, Jacques Lemaire, Francine Bouffard, Joelle Vauthier, Élisabeth Rogier, Patricia Garnier, Patrice Dautzier, Jean-François Kopf	Co-Prod PO, ONDA

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1983	<i>Opéra Louffe</i>	Georges Aperghis, Cathy Berberian, Alain Louvier, Guy Reibel, Amaury du Clozel, Graciane Finzi	M. L.	Christian Narcy	Cécile Estienne	Jean-Claude Pennerier, Pierre Danais, Bernard Brocca, James Hodges, Pierre-Jean Orville, Suzanne Pisteur, Pierre Roth	Édouard Audouy, Pierre Danais, Marie-Thérèse Foix, Jean-Paul Fouchecourt, Édouard Marschall, Sophie Norton	Co-prod PO, Musique en Théâtre, Palais des Glaces COMMANDE PO
1984	<i>La Barca de Venitia per Padova / O comme Eau</i>	Adriano Banchieri, Claude Prey	M. L.	Christian Narcy	Marc Boisseau	Yves Prin, Jonathan Cable, Alain Salomon, F. Cartier Bresson	Olivier Beaumont, Jonathan Cable, Béatrice Cramoix, Sophie Boulin, Dominique Visse, Ian Honeyman, Bernard Deletré	Co-prod PO, Ville d'Aulnay-sous-Bois, Programme musical de France Culture, dans le cadre du festival d'Île-de-France COMMANDE PO
1985	<i>Les Chambres de cristal</i>	Guy Reibel	M. L.	Christian Narcy	Marc Boisseau	Bruno Cioffi, Guy Reibel, Jean-Michel Vanson, Sylvain Girard, Cécile Pennerier, Jean-Paul Roth	Béatrice Cramoix, Christian Davesnes, Bernard Deletré, Jean-Louis Tant, Dominique Visse	Co-prod PO, AlphaFnac, Radio France, INA, GRM, Groupe Itinéraire, Centre chorégraphique de Rennes, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1985	<i>Cabaret contemporain</i>	Philippe Capdenat, Alina Piechovska, Xavier Le Masnes, Brigitte Fontaine, Claude Prey, Horia Surianu, Arnold Schoenberg, Piotr Moss, Francis Poulenc, Gérard Condé, Monic Ceccomi-Botella, Philippe Hersant, John Davenport, Eddie Cooley, Lorenzo Ferrero, Jacques Cassard, Graciane Finzi	M. L.	Christian Narcy	Marc Boisseau	Pierre Danais, Michel Gass, Daniel Michel	Sophie Boulin, Béatrice Cramoix, Pierre Danais et Daniel Navia, David Rueff	Co-prod PO, Services musicaux de France Culture et de la Ville d'Aulnay-sous-Bois

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1986	<i>Shoot Again</i>	Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse, Michel Musseau	M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Jean-Pierre Lemesle, Cécile Pennetier, Dominique My, Daniel Michel et Michel Gass, Sylvain Girard	Hervé Hennequin, Paul Gérinmont, Sylvie Sivann, Jean-François Kopf, La Velle	Co-prod PO, la Muse en Circuit, Programme musical de France Culture, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois COMMANDE PO
1987	<i>Les Plaisirs du palais ou Oh ! Ils chantent la bouche pleine</i>	Clément Janequin, Claudin de Sernisy, Roland de Lassus, Antoine Duhamel	M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Jean-Pierre Oувrard, Monsieur Viard, Boris Tissot, Michel Gass, Cécile Pennetier	L'Ensemble Clément Janequin	Co-prod PO, Ensemble Clément Janequin, Festival Ile-de-France, Drac Ile-de-France, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois
1987	<i>Moderato Cantabile</i>	Xavier Masne	M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Philippe Nahon, France Pennetier	Béatrice Cramoix, Florestan Boutin, David Simpson, Patrice Petitdidier, Myriam Bonnin	Co-prod PO, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois, Maison de la Culture de La Rochelle COMMANDE PO
1988	<i>Le Mariage forcé</i>	Marc-Antoine Charpentier	M. L.	Christian Narcy	Marc Boisseau	Dominique Visse, Béatrice Cramoix, Béatrice Massin	Dominique Visse, Gérard Surugue, Marie Geneviève Massé, Bruno Boterf, Philippe Cantor, Bernard Delatre, Daniel Soulier	Co-prod Centre de Musique baroque

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1988	<i>Vingt-Mille Lieues sous les mers</i>		M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Lula Carl, M. Venezia, Christophe Poggi	Bernard Vitet, Francis Gorgé, Jean-Jacques Birgé, Liliane et James Hodges, Anne Fournier, Maryline Carton	Co-prod PO, Ministère de la Culture, Ville d'Aulnay-sous-Bois COMMANDE PO
1989	<i>Le Rouge et le Noir</i>	Claude Prey	M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Philippe Nahon, Cécile Pennetier, Michel Ronveau, Gérard Karlikow, Carols Perez, Marie-Geneviève Massé, Bernard Delattre	Géraldine Ross, Liliane Mazon, Béatrice Cramoix, Jean-Jacques David, Jacques Bona, Dominique Visse, Antoine Sicot, Paul Gérinon, Yves Coudray, Jean-Louis Tant, Hervé Hennequin, James Cowings	Co-prod PO, Ars Nova, Grand Théâtre de Tours, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois, Opéra de Nice, Alpha FNAC, Louis Vuitton, Spedidam COMMANDE D'ÉTAT Ministère de la Culture
1989	<i>Nina et les comédiens ambulants</i>	Nicolas Delayrac, Giovanni Paisiello	M. L.	Marc Boisseau	Marc Boisseau	Pierre Danais, Béatrice Cramoix, Daniele Salzer	Anne Barbier, Vincent Vitzoz, Pierre Danais, Jean-Michel Séreni, Catherine Dunne, Michel Vernac, Francis Régnier, Jean-Christophe Maillard, Jean-Pierre Van Hees	Co-prod PO, Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois, Centre de Musique Baroque

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1990	<i>Rêves de cantates</i>	André Camppra, Louis-Nicolas Clérambault, Nicolas Bernier, Gérard Bourgeois, Philippe Courbois, Nicolas Racot de Grandval, Pierre De Lagarde	M. L.	Michel Ronvaux	Michel Ronvaux	Dominique Visse, Béatrice Cramoix, Philippe Beaussant, Marie Geneviève Massé, Christophe Poggi	Béatrice Cramoix, Isabelle Desrochers, Sophie Boulin, Dominique Visse, Philippe Cantor, Marie Geneviève Massé	Co-prod PO, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, Ville d'Aulnay-sous-Bois
1991	<i>Les Portraits</i>	Georges Aperghis, Bernard Cavanna, Jacques Rebotier, Michèle Reverdi	M. L.					COMMANDE PO
1991	<i>Rêves et dérives</i>	Bernard Cavanna, Michèle Reverdy, Jacques Rebotier	M. L.	Michel Ronvaux	Michel Ronvaux	Frédéric Stochl, Bernard Cavanna, Michèle Reverdy, Jacques Rebotier	Frédéric Stochl, Anne Bartelloni, Donatienne Michel Donzac	Co-prod Espace Prévert, Musique Action 91 à Vandoeuvre COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1991	<i>Les Nuits enchantées de Mozart</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	M. L.	Michel Ronvaux	Michel Ronvaux	Pierre Danais, J.M. Popower, Jean-Paul Roth, G. Fasoli, Carlos Perez, Wolfgang	Gisèle Claudine Catherine Estourelle, François Fauché, Dominique Rocamora, Bruno Boterf, Paul Gérinon	Co-prod PO, Festival d'Évian, Espace Jacques Prévert à Aulhay-sous-Bois
1992	<i>Le Toréador</i>	Adolphe Adam	M. L.	Michel Ronvaux	Michel Ronvaux	Érika Guionmar, Frédéric Chataux	Edwige Yves Bourdy, Coudray, Lionel Peintre	Co-prod PO, Musique Nouvelle en Liberté, COMMANDE D'ÉTAT
1992	<i>Les Portraits</i>	Pascale Dusapin et Luc Ferrari	M. L.					COMMANDE PO
1992	<i>Scorrendo</i>	Olivier Dejours	M. L.			Georges Peletier, François Haury	Dominique Clément, Sylvain Frydman, Carol Mundinger, Frédéric Mangeon, Christine Lagniel, Donatienne Michel-Dansac	Co-prod PO, FA7, Spédidam et Adami COMMANDE PO
1993	<i>1600/2000 archéologie du XX^e siècle</i>	Michel Musseau	M. L.	Claude Pley	Michel Ronvaux	Béatrice Cramoix, Marc Chauvelin	Edwige Daniel Bourdy, Soulier, Clément Ensemble Janequin	Co-prod PO, Ensemble Janequin, Espace Prévert à Aulhay-sous-Bois, Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand, Muse en Circuit COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1993	<i>Mahagonny</i>	Kurt Weill	M. L.	Michel Ronvaux et Marc Boisseau	Michel Ronvaux et Marc Boisseau	Érika Guiomar, François Haury, Claude Caroly, Daniel Michel	Françoise Martinaud, Véronique Azoulay, Inge Dreisig, Frank T'hézan, Frédéric Bang, Rouhet, Frédéric Gravez,	
1994	<i>Von Heute auf Morgen</i>	Arnold Schoenberg	M. L.	Claude Lemaire	Claude Lemaire	Max Blonda, France Penmetier, Jean-Claude Penmetier, Doris Reinhardt, Érika Guiomar, Paul	Ensemble Sophie Lionel, Sylvie Bertho, Éric Trémolières, Arthur Michel	Co-prod PO, Ensemble 2E2M, Goethe Institut, Festival d'Évreux Musicavoix, Festival Sons d'Hiver
1995	<i>Ô mon bel inconnu</i>	Reynaldo Hahn	M. L.	Jean-Pierre Larroche	Evelyne Guillin	Olivier Dejours, Anne-Marie Gros, Bertrand Couderc, Mari Laurila, Jean-Yves Delignère, Alain Patès, Valérie Dubus	Roger Mollien, Nicole Broissin, Edwige Bourdy, Anne Barbier, Frank T'hézan, Yves Coudray, Gilles Bugeaud, Lionel Peintre	Co-prod PO, Opéra-Théâtre de Besançon, Ensemble Régional de Basse-Normandie

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1995	<i>Sommaire soleil</i>	Claude Prey	M. L.	Michel Rohmer	Jean-Pierre Capeyron	Gigi Caciuleanu, Érika Guiomar, Claude Lavoix, Colette Marie	Anne Barbier, Gigi Caciuleanu, Érika Guiomar, Claude Lavoix, Véronique Roth, Pascal Delage	Co-prod PO, Maison de la Musique de Nanterre, Festival Sons d'hiver, Programme musical de France Culture COMMANDE ÉTAT
1995	<i>Comédies madrigalesques</i>	Roland Lassus, Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Alessandro Striggio, Giovanni Croce	M. L.	Jean-Pierre Larroche	Jean-Pierre Capeyron	Dominique Visse, Ana Yepes, Jean Grison, Gérard Fasoli, Wolfgang Affolter	Hélène Baldini, Éric Bellocq, Rafael Bianciotto, Bruno Boterf, Vincent Bouchot, Edwige Bourdy, Imke David, François Fauché, Mario Gonzalez, Véronique Lafaurie, Vincent de Lavenère, Mathieu Lusson, Agnès Mellon, Gloria Paris, Andrea Perugi, Lorenzo Silva Rodriguez, Dominique Visse, Ana Yepes	Co-prod PO, Ensemble Clément Janequin, Opéra-Théâtre de Massy Création PO
1995	<i>Les Docteurs Miracle</i>	Georges Bizet, Charles Lecocq	M. L.		Évelyne Guillin	Léon Battu, Ludovic Halevy	Edwige Bourdy, Yves Coudray, Christine Gerbaud, Lionel Peintre	Co-prod PO, Opéra-Comique, Musique Nouvelle en Liberté

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1996	<i>Pierrot Lunaire</i>	Arnold Schoenberg	Jerzy Klesyk		Galina Marina	Sophie Boulin, Paul Méfano, Pierre-Yves Artaud, Érika Guiomar, Jean-Luc Chanonat, Bertrand Couderc	Sophie Boulin, Ensemble 2E2M	Co-prod Rose PO, Sélavy, Ensemble 2E2M
1996	<i>La Folie Tristan</i>	Richard Wagner	Max Charruyer	Jonathon Brown	Jonathon Brown	Pierre Danais, Hans von Bulow, Nicolas D'Étienne d'Orves, Raymond Blot, Laurent Barry	Étienne Oumedjkane, Marcel Quillévéré, Cécile Perrin, Érika Guiomar, Yann Haym	Co-prod PO, Opéra Singulier
1997	<i>Le Vin herbé</i>	Franck Martin	M. L.			Jean-Claude Pennetier, Frank Martin	Anne Barbier, Corine Sertillange, Sophie Boulin, Catherine Hureau, Marie Kobayashi, Mireille Julian, Guy Fletcher, Martial Defontaine, Eric Trémolieres, Jacques Bona, Bruno Rostand, Florian Wespahl	Co-prod PO, France Fondation Télécom, Orchestre des Pays de Savoie, Opéra Bastille, Fondation Pro Helvetia, Théâtre de Caen

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1997	<i>Les Opéras Louffes : La S.A.D.M.P. et La Botte secrète</i>	Louis Beydts, Claude Terrasse	M. L.			Jean-Claude Pennetier, Vincent Leterme, France Pennetier	Edwige Bourdy, Vincent Vitzoz, Yves Coudray, Christophe Crapez, Jacques Bona, Vincent	Co-prod PO, IFOB, Théâtre d'Auxerre et SPEDIDAM
1998	<i>Cabaret contemporain</i>	Georges Aperghis, Bruno Gillet, Michel Musseau, Élisabeth Sikora, Ami Flammer, François Leroux, Antoine Duhamel, Emmanuel Bex, Stéphane Leach, Aboutker, Régis Campo, Jacques Rebotier, Henri Fourès, Claire Renard, Vincent Bouchot, Michel Decoust, Gérard Pesson, Charles Chaynes, Michel Portal, Philippe Capdenat, Claude Prey, Olivier Foy, Philippe Hersant, Georges Boëuf, Xavier Le Masne, Patrick Burgan, Marc Marder	M. L.	Jean-Pierre Capeyron	Jean-Pierre Capeyron	Jean-Claude Pennetier, Jean-Pierre Capeyron, Jean-Marc Stricker, Jean-Luc Chanonat, Claude Lavoix	Béatrice Cramoix, Anne Barbier, Lionel Peintre, Robert Expert, Sophie Boulin, Gérard Fasoli, Claude Lavoix, Vincent Leterme, Kristina Kuusisto, Pierre-Stéphane Meuge, Jean-Michel Goury, Patrick Saltel, Éric Chalan	Production PO COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1998	Salon Rossini	Gioachino Rossini	M. L.			Jean-Claude Pennerier, Yves Coudray, Christian Redondo, Vincent Leterme	Béatrice Cramoix, Claire Geoffroy-Dechaume, Yves Coudray, Lionel Peintre, Jean-Sébastien Bou, Christophe Crapez	Production PO
1998	<i>V'lan dans l'œil</i>	Florimond Ronger dit Hervé	M. L.			Alain Patès, Jean-Claude Pennerier, Roland Pidoux, Yves Coudray	Claire Geoffroy-Dechaume, Salomé Haller, Anne Barbier, Franck T'hézan, Edwige Bourdy, Yves Coudray, Lionel Peintre, Paul-Alexandre Dubois, Aurélie Leguay, Matthieu Lecroart, Anna Holroyd, Loïc Félix, Bernard Boucheix, Christine Gerbaud, Christophe Crapez, Vincent de Rooster	Co-prod PO, Cargo-Maison de la Culture de Grenoble, Carré Saint-Vincent, Scène Nationale d'Orléans
1999	<i>La Veuve et le grillon</i>		M. L.			Daniel Soulier, Béatrice Cramoix, Gérard Vendrely	Bernard Deletré, Béatrice Cramoix, Manuel De Grange, Laurent Stewart, Martine Chapuis, Sylvia Abramowicz	Co-prod PO, les Folles Françaises & Ville de Fontainebleau

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
1999	<i>Le Fusil de chasse</i>	Michèle Reverdy	M. L.	Claude Lemaire	Claude Lemaire	Michèle Reverdy, Ami Flamer, Claude Lavoix	Françoise Masset, Maja Pavlovska, Brigitte Desnoues, Lionel Peintre	Co-prod PO, Ensemble 2e2m, Cargo-Maison de la Culture de Grenoble, Scène Nationale de Reims, musique nouvelle en liberté, Fondation France Télécom, Adami COMMANDE PO
1999	<i>Le Jardin des délices</i>	Roland de Lassus, Clément Janequin, Pascal de L'Estochart, Étienne Moulinié, Jacques Mauduit, Michael Praetorius, Gilles Durant de la Bergerie, Michel Lambert, Antoine Boëssel, Guillaume Tessier, Gabriel Bataille, Pierre Guédron, Giulio Caccini et Sébastien Camus	M. L.	Claude Lemaire	Michel Ronvaux	Philippe Beussant, Denis Raising-Dadre, Béatrice Cramoix, Chen Mei-O	Isabelle Desrochers, Bernard Deletre, Stéphane Imboden, Marc Pontus, Ian Honeyman, Bégonia del Valle, Héliène Baldini, Denis Raising-Dadre, Pascale Boquet, Sylvia Abramowicz, Han Tang Yuefu, Ensemble de Taiwan	Co-prod PO, Ministère des Affaires Étrangères, Centre Culturel de Taïpèh à Paris, Institut français de Taïpèh, Conseil National des Affaires culturelles de Taïwan, Opéra en Ile-de-France

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2000	<i>La Belle lurette</i>	Vincent Bouchot	M. L.	Claude Lemaire	Claude Lemaire	Vincent Bouchot, Claude Lavoix, Anne-Marie Gros	Lionel Peintre, Christine Gerbaud, Edwige Bourdy, Vincent de Rooster, Anne-Marie Gros	Co-prod PO, Ville d'Ivry, Musique nouvelle en liberté, IFOB COMMANDE PO
2000	<i>Salon Bertioz</i>	Hector Berlioz	M. L.		Danièle Barraud	Yves Coudray, Jean-Pierre Arnaud, Hervé Barillet	Françoise Masset, Christophe Crapez, Yves Coudray, Lionel Peintre	Co-prod PO, Carpe Diem
2000	<i>Caf' Conc' Hervé</i>	Florimond Ronger dit Hervé	M. L.	Michel Ronvaux	Danièle Barraud et Michel Ronvaux	Alain Patès, Yves Coudray, Anne-Marie Gros, Claude Lavoix	Edwige Bourdy, Christine Gerbaud, Yves Coudray, Christophe Crapez, Vincent de Rooster, Lionel Peintre	Co-prod PO, La Clef des Chants – Association régionale de décentralisation lyrique région Nord-Pas-de-Calais
2001	<i>Le Fil d'Orphée</i>	Claudio Monteverdi et Régis Campo	M. L.	Claude Lemaire	Danièle Barraud	Béatrice Cramoix, Philippe Beussant, Alain Patès, Jean Grison, David Slaviero, Claude Lavoix, Jean-Yves Aizic	Emmanuelle Halimi, Élsa Vaquin, Robert Expert, Carl Ghazarossian, Jacques Bona	Co-prod PO, Musique nouvelle en liberté, Festival Octobre en Normandie COMMANDE PO
2001	<i>Faisons un opéra : Le Petit ramoneur</i>	Benjamin Britten	M. L.			Philippe Hui, Christophe Crapez, Alain Patès, Anne-Marie Gros, Véronique Lafaurie	Anne Barbier, Jean Teigen, Loïc Félix, Mary Saint-Palais, Sandrine Lebec	Co-prod PO, Maîtrise des Hauts de Seine, Opéra-Comique, Fondation France Télécom CRÉATION

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2002	<i>Zémire et Azor</i>	André Grétry	M. L.			Jean-Pierre Arnaud, Alain Patès, Marc Pracca, Claude Lavoix	Chantal Perraud, Christophe Crapez, Lionel Peintre, Claire Geoffroy-Dechaume, Isabelle Obadia	Co-prod PO, Carpe Diem, Ville de Fontainebleau, Opéra Royal de Wallonie RÉPERTOIRE
2002	<i>Ubu, opéra</i>	Vincent Bouchot	M. L.	Guy-Claude François	Danièle Barraud	Vincent Bouchot, Laurent Cuniot, Alain Patès, Anne Bothuon, Marc Pracca	Françoise Pollet, Jean-Philippe Courtis, Françoise Masset, Jacques Bona, Christophe Crapez, Lionel Peintre, Jean-Loup Pagesy, Loïc Félix, Chantal Perraud, Paul-Alexandre Dubois, Jean-Michel Serini, Pascal Sauzy	Co-prod PO, Carpe Diem, Opéra-Comique, Opéra de Montpellier COMMANDE PO
2003	<i>Comme des bêtes</i>	Dmitri Chostakovitch, Igor Stravinski, Sergueï Prokofiev, Alexandre Grandé	M. L.			Laurent Cuniot, Alain Patès, Philippe Quillet, Anne-Marie Gros, Claude Lavoix, Jean-Yves Aizic	Christophe Crapez, Yves Coudray, Loïc Félix, Lionel Peintre, Ronan Nedelec, François Lis	Co-prod PO, TM+, Théâtre de Fontainebleau, Théâtre du Luxembourg de Meaux, Opéra de Massy COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2003	<i>Un Messager a fait le printemps</i>	André Messager	M. L.	Nicolas Lajartre de	Danièle Barraud	Alain Paties, Benoît Duteurtre, Yves Coudray, Jean-Yves Aizic, Natalie Van Parys,	Yves Coudray, Jean-Michel Ankaoua, Jean-Marc Salzman, Sarah Vaysset, Élsa Vacquin, Claude Lavoix, David	Co-prod PO, Ville de Montluçon, Ville de Fontainebleau, TPM Opéra de Toulon, La Muse en Circuit
2004	<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Arthur Honegger	M. L.	Daniel Buren	Jean-Pierre Capeyron	Sébastien Rouland, Christophe Grapperon, Sylvie Laligne, Lionel Peintre, Francesca Bonato, Philippe Quillet	Lionel Peintre, Yves Coudray, Christophe Crapez, Marie-Thérèse Keller, Cassandre Berthon, Françoise Masset, Edwige Bourdy, Christine Gerbaud, Paul-Alexandre Dubois	Co-prod PO, Opéra-Comique, TPM Opéra de Toulon, Opéra de Nice REPERTOIRE
2004	<i>Eau péretes dont La Fiancée du Scaphandrier et Bataille navale</i>	Denis Chouillet et Claude Terrasse	Anne-Marie Gros	Samuel Guitton	Anne Bothuon	Gérard Vendrely	Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois, Didier Henry, Jeanne Mary-Lévy, Ingue Dreisig, Claude Lavoix, Vincent Leterme	Co-prod PO, TPM Opéra de Toulon, La Muse en circuit COMMANDE PO
2005	<i>Les Cantates de bistrot</i>	Vincent Bouchot	M. L.	Nicolas Lajartre de	Danièle Barraud	Jean-Marie Gourio, Francesca Bonato, Gérard Vendrely, Vincent Bouchot	Françoise Masset, Lionel Peintre, Chantal Galiana, Edwige Bourdy, Christophe Crapez, Vincent de Rooster, Paul-Alexandre Dubois, V. Leterme	Co-prod PO, Espace Jacques Prévert d'Auhay-sous-Bois COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MeS	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2006	<i>La Poule noire & Rayons des soieries, Ô Bonheur des dames</i>	Emmanuel Rosenthal	M. L.	Nicolas Lajarte de	Danièle Barraud	Lionel Peintre, Claude Lavoix, Francesca Bonato, Philippe Grosperin	Sarah Vayssset, Edwidge Bourdy, Yves Coudray, Marc Maullon, Lionel Peintre, Suren Shahi Djanyan, Jean-Jacques Doumène	Co-prod PO, Opéra d'Avignon, Opéra de Toulon TPM
2006	<i>Pas si bêtes</i>	Sergueï Prokofiev, Modeste Moussogorki, Igor Stravinsky, Alexandre Grandé, Dmitri Chostakovitch	M. L.	Nicolas Lajarte de	Nicolas de Lajarte et Danièle Barraud	Alexandre Grandé, Anne-Marie Gros, Jean-Pierre Arnaud, Marine Perez, Karina Cherez, Sylvie Laligne, Alain Patès, Gérard Vendrely, Olivier Cherez, Nicolas Ducloux	Françoise Masset, Christophe Crapez, Roman Nedelec, Anne-Marie Gros et l'Ensemble Carpe Diem, Jean-Pierre Arnaud, Marien Perez, Véronique Fèvre, Hervé Clignez, Catherine Montier, François-Marie Drieux, Delphine Anne, Marie Deremble, Igor Boronian, Marthe Moinet-Aude	Co-prod PO, Ensemble 2E2M
2006	<i>Le Livre du temps</i>	Alexandros Markéas				Damien Schoëvaërt, Clément Schoëvaërt, Marie Girardin	Ensemble 2E2M, Véronique Briel, Éric Crambes, Marie Charvet, David Simpson, Frédéric Baldassare	Co-prod PO, Ensemble 2E2M COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2006	<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Dmitri Chostakovitch	M. L.	Nicolas Lajartre de	Danièle Barraud	Fabrice Guibentif, Lionel Peintre, Alain Patès, Erik Margouet, Philippe Grosperin, Chantal Waegemans	Joanna Malewald, Ira Barsky, Cécile Galois, Yans Boukoff, Edwige Bourdy, Patrick Mallette, Bertrand Chuberre, Nicolas Courjal, François Casiel, Lionel Peintre, Jean-François Boras, Armand Minéo, Antonietta Malardenti, Frédéric Jean, Didier Saccardi	Co-prod PO, TPM Opéra de Toulon, Espace Jacques Prévert, Théâtre de Luxembourg de Meaux RÉPERTOIRE
2006	<i>Quoi de neuf Monsieur Mozart ?</i>	Wolfgang Amadeus Mozart	M. L. et Béatrice Cramoix	Nicolas Lajartre de	Danièle Barraud	Yves Coudray, Marine Perez, Alain Patès, Philippe Grosperin, Marie-Claude Arbaretaz	Ensemble Cape Diem, François Hariamendy, Joanna Malewski, Edwige Parrat, Mutzuko Oikawa, Stéphane Malbec Garcia, Christophe Gay, Adrian Arcaro, Suren Shahi Djanyan, Guerassim Diehliev	Co-prod PO, Théâtre National de l'Opéra-Comique, Ensemble Carpe Diem, Ville de Boulogne-Billancourt

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2007	<i>El Cimarron</i>	Hans Werner Henze	M. L.			Paul-Alexandre Dubois, Francesca Bonato, Jean-Michel Beau, Mathilde Michel, Gérard Vendrely, Emmanuel Peyre, Romain Richert, David Hiriart, Dorian Astor	Paul-Alexandre Dubois, Amélie Berson, Didier Aschour, Diana Montoya Lopez	Production PO
2007	<i>Promenon s-nous dans les bois</i>	Louis Aubert et Bruno Gillet	M. L.		Danièle Barraud	Claude Lavoix, Damien Schoëvaërt, Clément Schoëvaërt, Gérard Vendrely	Laurence Favier, Dorothée Lorthiois, Vanessa Le Charlès, Marie Gautrot, Adbellah Lasri, Suren Shahi-Djanyan	Production PO COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2008	<i>Variations autour de la viole</i>	Karl Friedrich Abel, Jean-Sébastien Bach, Giovanni Felice Sances, Sébastien Le Camus, Vincenzo Calestani, Riccardo Rognoni, Nicola Porpora, Georg Friedrich Haendel, Jean de Sainte-Colombe, Sigismondo D'India, Henry Purcell, Noriko Baba, Franck Gervais, Éric Fischer	M. L.		Les Vertugadins	Marianne Muller, Robert Expert, Nathalie Pernette, Regina Meier, Jean Grison	Robert Expert, Emily Audoin, Nima Ben David, Magali Duclos	Co-prod PO, JMF, Musique Nouvelle en Liberté, Spedidam COMMANDE PO
2008	<i>La Forêt bleue</i>	Louis Aubert	M. L.	Alexandre Heyraud	Danièle Barraud	Geoffroy Jourdain, Claude LAVOIX, Francesca Bonato, Alain Patès, Jean Grison, Jacques Chenevières	Anne Joubineaux, Stéphanie Menuz	Co-prod PO, Rayonnement du Jeune Chœur de Paris, co-prod Arcadi, Maison de la Musique de Nanterre, CNR de Paris, Fondation Orange, Fond d'action SACEM

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2008	<i>utsider</i>	Alexandros Markéas	M. L.	M. L.	Danièle Barraud	Alexandros Markéas, May Bounhada, Pierre Roullier, Claude Lavoix, Francesca	Marie Gautrot, Maja Pavlovska, Vincent Bouchot, Bernard Deletré	Co-prod PO, l'Ensemble 2e2m Commande d'État COMMANDE PO
2009	<i>Shadoks et compagnie ... en musique</i>	Erik Francis Poulenc, Denis Chouillet	M. L.		Michel Ronvaux	Anne-Marie Gros	Edwige Bourdy, Christophe Maynard, Marie Girardin, Damien Schœvaert	Co-prod PO COMMANDE PO
2009	<i>Aller-Retour / Le Long dîner de Noël</i>	Paul Hindemith	M. L.	Alexandre Heyraud	Danièle Barraud	Lionel Peintre, Dorian Astor, Francesca Bonato, Michel Therail, Morgane Fauchois, Tito Gonzalca	Nicolas Gambotti, Blandine Folio-Peres, Nathalie Gaudetfroy, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois, Mathieu Lecroart, Francesca Bonato, Bénédicte Tauran, Marie Gautrot, Henry	Co-prod PO, Opéra de Metz, Orchestre Imaginaire, Arcadi, Fondation France Télécom, Ville de Fontainebleau, Conseil général de Seine-et-Marne

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2010	<i>La Colombe</i>	Charles Gounod	M. L.	Alexandre Heyraud	Danièle Barraud	Claude Lavoix, Christophe Manien, Laurence Dubreuil, Dorian Astor, Sarah Oppenheim	Dorothee Lorthiois, Vanessa Charles, Pierre Espiaut, Johann Leroux	Co-prod PO, Théâtre de Fontainebleau, Arcadi
2010	<i>Des Shadoks à Dada</i>	Denis Chouillet	Anne-Marie Gros		Michel Ronvaux, Sandrine Bernadou	Arnaud Destrée, Gérard Vendrely	Edwige Bourdy, Denis Chouillet	Co-prod PO COMMANDE PO
2010	<i>Mare Nostrum</i>	Maurizio Kagel	M. L. et Francesca Bonato	M. L.		Pierre Roullier, Roland Roure, Lionel Spyscher	Dominique Visse, Vincent Bouchot	Co-prod PO, Ensemble 2e2m
2010	<i>Rita, ou le Mari battu</i>	Gaetano Donizetti	M. L.		Valentine Solé	Donizetti, Gustave Vaëz, Christophe Crapez, Takenori Nemoto, Mathieu Courtaillier	Amira Selim, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois, Caroline Dubost	Co-prod PO & Conseil général de Seine et Marne, Ville de Fontainebleau

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MES	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2010	<i>La Veuve et le grillon</i> (reprise)	Antoine Boëssert, François Couperin, Michel Lambert, Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier, André Camppra, Gabriel Bataille, Philippe Leroux, Gustave Lefèvre, Bertrand de Bacilly, Marin Marais, Louis-Nicolas Clérambault	M. L.	Alexandre Heyraud	Danièle Barraud	Daniel Soulier	Blandine Folio-Pérès, Bernard Deletré, Nathalie Van Parys	Co-prod PO, les Folies Françaises, de Ville Fontainebleau Nouvelle production
2010	<i>Le Retour des Shadoks en musique et compagnie</i>	Albert Marcoeur, Sergeï Prokofiev, Claude Debussy	M. L.		Michel Ronvaux	Rouxel, Christophe Crapez, Colas Reydellet, Ivan Paulik	Christophe Crapez, Christophe Maynard, Yannick Lopez, Tristan Mauguin, Damien Schoëvaert, Isabelle Irène	Co-prod PO, Conseil général Seine-et-Marne & Ville de Fontainebleau COMMANDE PO

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
10/11	<i>Les Cris du cri</i>	Patrick Burgan, Vincent Bouchot, Régis Campo, Aurélien Dumont, Franck Gervais, Alexandros Markéas, Sébastien Rivas	M. L.			Dominique Visse, Darnien Schoëvaert, Gérard Chevalier, Dorian Astor, Solange Noblecourt, Djenebou Bathili, Virginie Laslier, David Salero, Tito Gonzalez	Ensemble Janequin, Clément Dominique Visse, Hugues Primard, Vincent Bouchot, François Fauché, Renaud Delaigues, Élisabeth Geiger, Christophe Manien	COMMANDE PO
2011	<i>Rita, elle est pas belle la vie ? : Rita ou le Mari battu suivi de Elle est pas belle la vie ? (reprise)</i>	Gaetano Donizetti, Vincent Bouchot	M. L. et Alain Patès	Thibaut Sinay	Valentine Solé et Gabrielle Tromelin	Vincent Bouchot, Caroline Dubost, Alexandre Piquion, Francesca Bonato	Amira Christophe Paul-Alexandre Dubois Selim, Crapez, Fontainebleau COMMANDE PO	Co-prod PO & Ville de Fontainebleau COMMANDE PO
2011	<i>L'Ivrogne corrigé</i>	Christoph Willibald Glück	Alain Patès	Laure Satgé	Gabrielle Tromelin	Christoph Willibald Glück, Louis Anseume, Frédérique Chauvet, Megumi Taruno, Antoine Planchais, Thibaut Sinay	Estelle Gersende Edwige Marie-Paule Bonnemason, Artavazd Sargsyan, Paul-Alexandre Dubois, Guillaume Andrieux Béréau, Florens, Bourdy, Fontainebleau	Co-prod PO & Ville de Fontainebleau

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production	
2012	À Corps et à cris	Giovanni Rota dit Nino, Vincent Scotto, Les Frères Jacques, Raymond Jouve, Jean-Georges Kastner, Édouard Déransard, Alexandros Markéas, Alfred Roland, Régis Campo				Michel Costiou, Dannien Schoëvaërt, Alain Dubois, Gérard Chevalier, Luis de Miranda, Solange Noblecourt, Françoise Lebrun, Hervé Delorme	Ensemble Janequin, Visse, Primard, Bouchot, Fauché, Delaigues, Geiger, Briel	Clément Dominique Hugues Vincent François Renaud Élisabeth Véronique	COMMANDE PO
2013	Des mets à la bouche, des maux à la bouche	Nicolas Ducloux, Léonard Bernstein, Mériadec Rufet, Serge Gainsbourg, Vincent Bouchot, Roland Topor				Christophe Crapez	Aurélia Christophe Paul-Alexandre Dubois, le quatuor Panam'Trombone, Nicolas Ducloux	Legay, Crapez, Alexandre	
2013	Bavards et boulimiques	Georges Aperghis, Vincent Bouchot, Jacques Offenbach, Luciano Berio, John Cage, Aleksandros Markéas				Paul-Alexandre Dubois	Valérie Christophe Vincent Paul-Alexandre Dubois, Deremble	Philippin, Crapez, Bouchot, Marie	

Date	Titre du spectacle	Compositeur	MES	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2013	<i>Les Plaisirs du palais</i>	Claire-Mélanie Sinnhuber	M. L.			Dominique Visse, Damien Shoëvaërt, Dorian Astor	Ensemble Janequin Clément	
2013	<i>Wozzeck</i>	Alban Berg	M. L.	Jean-Pierre Larroche	Danièle Barraud	Pierre Roullier, Dorian Astor, Alain Patès, Jean-Yves Courcoux	Andréas Scheibner, Barbara Ducret, Gilles Ragon, Philippe Do, Yves Saelens, Éric Martin-Bonnet, Raphaël Bremond, Alain Hériau, Florent Mbida, Aurore Ugolin	Co-prod PO, l'ensemble 2e2m, Opéras d'Avignon, de Reims, de Limoges et de Rouen RÉPERTOIRE
2013	<i>Les Maîtres de la Chapelle</i>	Domenico Cimarosa, Ferdinando Paër	Alain Patès			Gérard Vendrely	Estelle Béréau, Artavazd Sargsyan, Paul-Alexandre Dubois, Caroline Dubost, Éric Allard-Jacquin	
2013	<i>Hänsel et Gretel</i>	Engelbert Humperdinck	M. L.	Dominique Pichou	Anne Lezervant	Takéori Nemoto, Adelheid Wette, Sébastien Joly, Gérard Vendrely, Francesca Bonato	Jennifer Whennen, Éléonore Pancrazi, Yolanda Fresedo, Charlotte Plasse, Vikrant Subramanian, Paul-Alexandre Dubois, Anne Rodier, Artavazd Sargsyan, Christophe Crapez, Claire Lairy	Co-prod PO & Ville de Fontainebleau RÉPERTOIRE

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2014	<i>Offenbach, l'Intégrale des opérettes en un acte</i>	Jacques Offenbach	M. L.				Jeanne Mary-Lévy, Christophe Crapez, Maxime Cohen, François Harismendy, Lionel Muzin, Frédérique Mazzota, Géraldine Casey, Frack T'Hézan, Xavier Mauconduit, Isabelle Philippe, Jean-François Novelli, Jean-Christophe Grégoire, Dominique Desmons, Louise Pingot, Fanny Crouet, Bernard Imbert, Yannis Benabdallah, Sabine Vatin, Nathalie Steinberg	
2014	<i>Les Dits du fou</i>	Alexandros Markéas, Peter Maxwell Davies	M. L.			Nicolas Krüger, Paul-Alexandre Dubois, Laura Minguenza	Ensemble Les Noces, Paul-Alexandre Dubois	
2014	<i>Folie et Musique</i>	Adriano Banchieri, Misato Mochizuki	M. L.			Dominique Visse	Ensemble Clément Janequin	

Date	Titre du spectacle	Compositeur	Mes	Scénographie	Costumes	Équipe Artistique	Interprètes	Production
2014	<i>L'Île des fous</i>	Egidio Duni	M. L.			Jérôme Corréas	Ensemble Les Paladins	
2014	<i>Kammermusik</i>	Hans Werner Henze	Christophe Crapez				Christophe Crapez, Jean-Marc Zvellenreuther	
2014	<i>La Folle nuit de la folie</i>		M. L.					
2014	<i>Chantier Woyzeck</i>	Aurélien Dumont	M. L.	Thibaut Fack	Camille Pénager	Georg Büchner, Dorian Astor, Aurélien Dumont	Virgile Ancely, Estelle Béréau, Vincent Bouchot, Caroline Chassany, Christophe Crapez, Hélène Fauchère, Rodrigo Ferreira, Guilhem Terrail	Co-prod PO & Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine COMMANDE PO CRÉATION
2015	<i>100 miniatures</i>	Bruno Gillet	M. L.	Thibaut Fack		Bruno Gillet, Philippe Myriana, Arthur Michel	Edwige Bourdy, Éléonore Pancrazy, Paul-Alexandre Dubois, Christophe Crapez	Co-prod PO & Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine COMMANDE D'ÉTAT

Annexe 2b – Les spectacles de la Péniche Opéra - 2/2 : lieux et résidences

Vous trouverez ci-dessous un tableau. Il répertorie les lieux de représentation ainsi que les partenariats et/ou résidences au moment de la production de chaque spectacle de la Péniche Opéra.

Les informations ont été trouvées au sein des archives de la Péniche Opéra, d'une part dans le répertoire réalisé par Mireille Larroche des spectacles montés à la Péniche Opéra, et d'autre part, lorsque certaines informations venaient à manquer, dans les archives administratives de la Péniche Opéra et notamment grâce aux documents originaux de communication (programmes de saison, « bible du spectateur » etc.).

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
1980	<i>Utopopolis</i>	-Péniche Théâtre -Festival d'Avignon	
1982	<i>Actualité</i>	-Péniche Opéra -Conservatoire régional de Bordeaux	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1982	<i>Histoire du soldat</i>	-Péniche Opéra -Orsay -Ivry -Quimper	France Culture
1982	<i>Trois soirées Erik Satie</i>	-Péniche Opéra	
1983	<i>Rêves d'Écluses ou Folies d'opérettes</i>	-Péniche Opéra -Palais des Glaces -Tournée	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1983	<i>Opéra Louffes</i>	-Péniche Opéra -Musée d'Art Moderne -Palais des Glaces -Avignon -Festival de Romans -Maison de la Culture du Havre -Tournée (Paris, Auxerre, Villefranche-de-Rouergue, Neuilly, Franconville)	Résidence à Aulnay-sous-Bois Partenariat Palais des Glaces Partenariat Musique en Théâtre
1984	<i>La Barca de Venitia per Padova et O comme Eau</i>	-Péniche Opéra -Opéra de la Fenice à Venise -Festival d'Utrecht	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1985	<i>Les Chambres de cristal</i>	-Studio 104 Maison de la Radio -Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois	Résidence à Aulnay-sous-Bois Centre chorégraphique de Rennes Radio France
1985	<i>Cabaret contemporain</i>	-Péniche Opéra	Information non trouvée

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
1987	<i>Les Plaisirs du palais ou Oh ! Ils chantent la bouche pleine</i>	-Péniche Opéra -Festival de Musique Ancienne de Beaune -Tournée	Résidence à Aulnay-sous-Bois Ensemble Janequin
1988	<i>Moderato Cantabile</i>	-Péniche Opéra -Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1988	<i>Le Mariage forcé</i>	-Péniche Opéra	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1988	<i>Vingt-Mille Lieues sous les mers</i>	-Péniche Opéra	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1989	<i>Le Rouge et le noir</i>	-Festival d'Aix-en-Provence -Opéra de Tours -Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois -Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1989	<i>Nina et les comédiens ambulants</i>	-Péniche Opéra -Festival de Musique Baroque -Tournée (Naples)	Résidence à Aulnay-sous-Bois
1990	<i>Rêves de Cantates</i>	-Festival d'Utrecht -Tournée (Bonneuil)	
1991	<i>Les Portraits</i>		
1991	<i>Rêves et dérives</i>	-Péniche Opéra -Tournée (Aulnay-sous-Bois, Vandoeuvre-les-Nancy)	Aulnay-sous-Bois Musique Action 91
1991	<i>Les Nuits enchantées de Mozart</i>	-Festival d'Évian	
1992	<i>Le Toréador</i>	-Péniche Opéra -Tournée	Aulnay-sous-Bois Ministère de la Culture Ville de Paris
1992	<i>Les Portraits</i>	-Studio de l'Opéra Bastille	Ministère de la Culture, direction de la Musique SACD/SACEM Ville de Paris Opéra Bastille Musique en Circuit
1992	<i>Scorrendo</i>	-Péniche Opéra	
1993	<i>1600/2000, archéologie du XX^e siècle</i>	-Péniche Opéra -Théâtre du Lierre, Paris -Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois -Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand	
1993	<i>Mahagonny</i>	-Péniche Opéra -Conservatoire National Supérieur de Musique	

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
1994	<i>Von Heute auf Morgen</i>	-Péniche Opéra -Tournée (Japon)	
1995	<i>Ô mon bel inconnu</i>	-Opéra-Théâtre de Besançon -Théâtre de Dole -Théâtre d'Ifs -Théâtre de Cherbourg -Théâtre de Lisieux -Théâtre de Vienne	
1995	<i>Sommaire soleil</i>	-Péniche Opéra -Tournée	Maison de la Musique de Nanterre France Culture
1995	<i>Comédies Madrigalesques</i>	-Opéra Théâtre de Massy -Théâtre de Verdun -Opéra Bastille -Théâtre Montansier à Versailles -Opéra Comédie de Montpellier -Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois -Festival de Tokyo -Tournée (Innsbruck, Montreux, Grenoble, Paris Opéra-Comique)	Centre Musique Baroque de Versailles
1995	<i>Les Docteurs miracles</i>	-Péniche Opéra -Tournée (Marly-le-Roi, Villefranche de Rouergue, Lisieux, Ifs, Villepail, Laigne, Joue-en-Charnie, Bergerac, Auxerre, Le Pont de Claix, Laon, Issoudun, Grenoble, Coye-la-Forêt, Ancenis, Deauville, Bonneuil, Sarcelles)	Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble
1996	<i>Pierrot lunaire</i>	-Péniche Opéra	
1996	<i>La Folie Tristan</i>	-Péniche Opéra	
1997	<i>Le Vin herbé</i>	-Opéra Bastille -Cargo-Maison de la Culture de Grenoble -Tournée	Résidence à l'Opéra-Comique Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble
1997	<i>Comédie Madrigalesque</i>	Reprise à l'Opéra-Comique	Résidence à l'Opéra-Comique
1997	<i>Les Opéras Louffes : La S.A.D.M.P.</i>	-Péniche Opéra	Résidence à l'Opéra-Comique
1998	<i>Cabaret contemporain</i>	-Péniche Opéra -Péniche Adélaïde	Résidence à l'Opéra-Comique
1998	<i>Salon Rossini</i>	-Opéra-Comique	
1998	<i>VI'an dans l'œil</i>	-Opéra-Comique -Tournée à Fontainebleau, Grenoble, Orléans -Tours	Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
1999	<i>La Veuve et le grillon</i>	-Opéra-Comique -Péniche Adélaïde	Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble Résidence à l'Opéra-Comique
1999	<i>Le Fusil de chasse</i>	-Péniche Opéra -Cargo-Maison de la Culture de Grenoble	Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble Résidence à l'Opéra-Comique
1999	<i>Le Jardin des délices</i>	-Festival de Sablé -Festival d'Utrecht -Festival d'Ile-de-France -Opéra-Comique -Tournée en France et à Taiwan	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2000	<i>La Belle lurette</i>	-Péniche Opéra	Partenariat Cargo-Maison de la Culture de Grenoble Résidence à l'Opéra-Comique
2000	<i>Salon Berlioz</i>	-Opéra-Comique -Péniche Opéra	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2000	<i>Caf'Conc' Hervé !</i>	-Péniche Opéra	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2001	<i>Le Fil d'Orphée</i>	-Péniche Opéra	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2001	<i>Faisons un opéra : Le Petit ramoneur</i>	-Opéra-Comique	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2002	<i>Zémire et Azor</i>	-Château de Fontainebleau -Péniche Opéra	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2002	<i>Ubu, opéra</i>	-Opéra-Comique -Opéra de Montpellier	Partenariat Ville de Paris Résidence à l'Opéra-Comique
2003	<i>Comme des bêtes</i>	-Théâtre de Fontainebleau -Opéra de Massy -Opéra-Comique -Théâtre Luxembourg de Meaux -Opéra d'Avignon -TPM Opéra de Toulon	Résidence à l'Opéra-Comique

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
2003	<i>Un Messager a fait le printemps</i>	-Théâtre de Montluçon -Péniche Opéra -Montrouge -La Garde -Revest -Six-Fours-les-plages -Vichy -Quimper -Brive-la-Gaillarde -Fontainebleau	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2004	<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	-Opéra-Comique -Opéra de Toulon -Opéra de Nice	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2004	<i>Eau'pérettes dont La Fiancée du Scaphandrier et Bataille navale</i>	-Péniche Opéra -Opéra-Comique -Opéra de Toulon -La Seyne-sur-mer -Sainte-Maxime -Pignan	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2005	<i>Les Cantates de bistrot</i>	-Péniche Opéra	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2006	<i>La Poule noire & Rayons des soieries, Ô bonheur des dames</i>	-Péniche Opéra -Péniche Adélaïde -Aulnay-sous-Bois	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2006	<i>Pas si bêtes</i>	-Théâtre des Champs-Élysées	
2006	<i>Le Livre du temps</i>	-Péniche Adélaïde -Aulnay-sous-Bois -Ivry-sur-Seine	
2006	<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	-TPM Opéra de Toulon	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2006	<i>Quoi de neuf Monsieur Mozart ?</i>	-Opéra-Comique -Théâtre de Longjumeau	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2007	<i>El Cimaron</i>	-Péniche Opéra	Artiste associé à l'Opéra de Toulon Résidence à l'Opéra-Comique
2007	<i>Promenons-nous dans les bois</i>	-Péniche Opéra	

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
2008	<i>Variations autour de la viole</i>	-Péniche Opéra -St Fargeau-Ponthierry -Tournée en France	
2008	<i>La Forêt bleue</i>	-Maison de la Musique de Nanterre -Les 3 Pierrots à Saint Cloud -Théâtre de Fontainebleau -Auditorium Marcel Landowski -Centre Culturel de Levallois -Théâtre Sylvia Montfort	Partenariat théâtre Silvia Monfort
2008	<i>Outsider</i>	-Péniche Opéra -Péniche Adélaïde	
2009	<i>Shadoks et compagnie...en musique</i>	-Péniche Opéra -Saint-Céré -Oullins -Béthune -Théâtre de Charleville Mézières -Théâtre de Compiègne -Grand Théâtre de Reims -Salle du Pré Fleuri, Lambersart -Pôle Culturel du Mont-de-Marsan -Tournée en Seine-et-Marne	Soutien de Musique nouvelle en Liberté
2009	<i>Aller-Retour / Le Long dîner de Noël</i>	-Cité de la Musique -Opéra de Metz -Théâtre municipal de Fontainebleau -Péniche Opéra	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Soutien de la Fondation Orange
2010	<i>La Colombe</i>	-Péniche Opéra -Théâtre municipal de Fontainebleau -Théâtre de Chelles -Théâtre de Manosque -Tournée en Seine-et-Marne	
2010	<i>Des Shadoks à Dada</i>	-Péniche Adélaïde -Mont-de-Marsan	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau Soutien de Musique nouvelle en Liberté
2010	<i>Mare Nostrum</i>	-Péniche Opéra -Cité de la Musique de Paris	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
2010	<i>Rita, ou le Mari battu</i>	-Opéra-Comique -Fontainebleau -Saint-Omer -Issoudun -Beaumont du lac -Le Mont doré -Chillac -Pradelles -Ispagnac -Saint Laurent de la Salanque -Verzeille -La Bastide sur l'Hers -Tournée en Sud-Seine-et-Marne -Béthune -Sceaux -Péniche Opéra	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau
2010	<i>La Veuve et le Grillon (reprise)</i>	-Théâtre municipal de Fontainebleau -Péniche Adélaïde (Melun) -Sénart	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau
2010	<i>Le Retour des Shadoks en musique et compagnie</i>	-Péniche Opéra -Théâtre municipal de Fontainebleau -Blandy-les-Tours -Tournée -Festival du Périgord noir, Montignac	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau Fonds de création lyrique
10/11	<i>Les Cris du cri</i>	-Péniche Opéra -Château de Blandy-les-Tours	
2011	<i>Rita, elle est pas belle la vie ? : Rita ou le Mari battu suivi de Elle est pas belle la vie ?</i>	-Péniche Opéra -Pin-Galant, Mérignac	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau
2011	<i>L'Ivrogne corrigé</i>	-Péniche Opéra -Théâtre municipal de Fontainebleau -Tournée en Bretagne -Opéra Bastille -Tournée aux Pays-Bas -La Ballue -Dinart -Esquibien	Artiste associé au théâtre municipal de Fontainebleau Résidence à Fontainebleau
2012	<i>À Corps et à cris</i>	-Péniche Opéra	
2013	<i>Des mets à la bouche, Des maux à la bouche</i>	-Péniche Opéra -Chantilly	
2013	<i>Bavards et boulimiques</i>	-Péniche Opéra	
2013	<i>Les Plaisirs du palais</i>	-Péniche Opéra	

Date	Titre du spectacle	Lieu(x) de production	Résidences et partenariats
2013	<i>Wozzeck</i>	-Opéra d'Avignon -Grand Théâtre de Reims -Opéra de Limoges -Opéra de Rouen	Résidence à Fontainebleau Résidence au théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine
2014	<i>Kammermusik</i>	-Péniche Opéra	
2014	<i>La Folle nuit de la folie</i>	-Péniche Opéra	
2014	<i>Chantier Woyzeck</i>	-Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine -Grand Théâtre de Calais	Résidence au théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine
2015	<i>100 Miniatures</i>	-Vingtième Théâtre -Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine	Résidence au théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine

Annexe 3a – Tableau récapitulatif des genres lyriques des spectacles étudiés de la Péniche Opéra

	Opéra	Opérette	Opéra bouffe	Comédie musicale	Forme composite / Théâtre musical
<i>Utopopolis</i>	X				
<i>Actualité</i>					X
<i>Shoot Again</i>					X
<i>Le Rouge et le noir</i>	X				
<i>Von heute auf morgen</i>		X			
<i>Le Jardin des délices</i>					X
<i>La Belle lurette</i>		X			
<i>Ubu, opéra</i>			X		
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>		X			
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>		X		X	
<i>Outsider</i>	X				
<i>Wozzeck</i>	X				
<i>Chantier Woyzeck</i>	X				

Annexe 3b – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra, descriptif des formes

Spectacles classés par ordre chronologique	Répertoire	Adaptation d'œuvres littéraires	Reprise / Recréation d'œuvres lyriques ¹	Création pour la Péniche Opéra	Forme composite			
<i>Utopopolis</i>				X		1		Fr
<i>Actualité</i>				X	X	9		Fr
<i>Shoot Again</i>				X	X	4		Fr
<i>Le Rouge et le noir</i>		X		X		1		Fr
<i>Von heute auf morgen</i>			X			1	X	Fr / All
<i>Le Jardin des délices</i>				X	X	9		Fr / Chi
<i>La Belle lurette</i>		X		X		1		Fr
<i>Ubu, opéra</i>		X		X		1		Fr
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>			X			1		Fr
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>			X			1	X	Fr
<i>Outsider</i>				X		1		Fr / Ang / Grec
<i>Wozzeck</i>	X					1	X	All
<i>Chantier Woyzeck</i>				X		1		Fr
						C	R	L

C : Compositeurs

R : Réorchestration

L : Langue

¹ La notion de « récréation » prend ici la définition suivante : « faire revivre ce qui a disparu » à travers la redécouverte d'une œuvre oubliée du public et des maisons d'opéra.

Annexe 3c – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra et leurs lieux de représentation

Titre du spectacle	Compositeur	Librettiste	Mes¹	Scéno. / Cost.	Interprètes	Lieux de représentation
<i>Utopopolis</i>	Claude Prey	Claude Prey	M.L.	Jean-Pierre Larroche, Jean-François Blum	Olivier Granier, Christian Rauth, Ivan Matiakh	Péniche Théâtre Péniche Théâtre au Festival d'Avignon
<i>Actualité</i>	Pascal Dusapin, Détlef Kieffer, Nicolas Frize, Monic Ceconi, Antoine Duhamel, Renaud Gagneux, Patrice Maestral, Claude Prey et Yves Prin	Bernard Brocca, M.L., Jean-Pierre Lemesle	M.L.	Christian Narcy	Béatrice Cramoix, Pierre Danais, Ivan Matiakh, Jackie Ragot	Péniche Opéra Conservatoire régional de Bordeaux
<i>Shoot Again</i>	Jean-Charles François, Tomas Gubitsch, David Jisse et Michel Musseau	Jean-Pierre Lemesle	M.L.	Marc Boisseau	Hervé Hennequin, Paul GÉRIMONT, Sylvie Sivann, Jean-François Kopf, La Velle	Péniche Opéra Péniche Opéra à Aulnay-sous-Bois
<i>Le Rouge et le noir</i>	Claude Prey	Claude Prey	M.L.	Marc Boisseau assisté de Michel Ronvaux	Géraldine Ross, Liliane Mazon, Béatrice Cramoix, Jean-Jacques David, Jacques Bona, Dominique Visse, Antoine Sicot, Paul GÉRIMONT, Yves Coudray, Jean-Louis Tant, Hervé Hennequin, James Cowings	Festival d'Aix-en-Provence Opéra de Tours Espace Jacques Prévert à Aulnay-sous-Bois Espace Michel Simon à Noisy-le-Grand
<i>Von heute auf morgen</i>	Arnold Schoenberg, transcription Jean-Claude et France Pennetier	Gertrud Schoenberg dit Max Blonda, trad. Doris Reinhardt	M.L.	Claude Lemaire	Ensemble 2E2M, Sophie Boulin, Lionel Peintre, Sylvie Bertho, Éric Trémoilières, Arthur Michel	Péniche Opéra Tokyo Summer Festival

¹ Mes = metteur en scène.

Nom du spectacle	Compositeur	Librettiste	Mes	Scéno. / Cost.	Interprètes	Lieux de représentation
<i>Le Jardin des délices</i>	Roland de Lassus, Clément Janequin, Pascal de L'Estochart, Étienne Moulinié, Jacques Mauduit, Michael Praetorius, Gilles Durant de la Bergerie, Michel Lambert, Antoine Boësset, Guillaume Tessier, Gabriel Bataille, Pierre Guédron, Giulio Caccini et Sébastien Le Camus	Philippe Beaussant	M.L.	Claude Lemaire / Michel Ronvaux	Isabelle Desrochers, Bernard Deletré, Stéphane Imboden, Marc Pontus, Ian Honeyman, Bégonia del Valle, Hélène Baldini, Denis Raisin-Dadre, Pascale Boquet, Sylvia Abramowicz, Han Tang Yuefu, Ensemble de Taiwan	Festival de Sablé, Festival d'Utrecht, Festival d'Ile-de-France, Opéra-Comique, Tournée en France et à Taïwan
<i>La Belle lurette</i>	Vincent Bouchot	Vincent Bouchot	M.L.	Claude Lemaire / Michel Ronvaux	Lionel Peintre, Christine Gerbaud, Edwige Bourdy, Vincent de Rooster, Anne-Marie Gros	Péniche Opéra
<i>Ubu, opéra</i>	Vincent Bouchot	Vincent Bouchot	M.L.	Guy-Claude François / Danièle Barraud	Françoise Pollet, Jean-Philippe Courtis, Françoise Masset, Jacques Bona, Christophe Crapez, Lionel Peintre, Jean-Loup Pagesy, Loïc Félix, Chantal Perraud, Paul-Alexandre Dubois, Jean-Michel Serini, Pascal Sauzy	Opéra-Comique Opéra de Montpellier
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Arthur Honegger	Albert Willemetz	M.L.	Daniel Buren / Jean-Pierre Capeyron	Lionel Peintre, Yves Coudray, Christophe Crapez, Marie-Thérèse Keller, Cassandre Berthon, Françoise Masset, Edwige Bourdy, Christine Gerbaud, Paul-Alexandre Dubois	Opéra-Comique Opéra de Toulon Opéra de Nice

Nom du spectacle	Compositeur	Librettiste	Mes	Scéno. / Cost.	Interprètes	Lieux de représentation
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Dmitri Chostakovitch, transcription Gérard McBurney	Vladimir Mass et Mikhaïl Tchervinsky, trad. Fabrice Guibentif	M.L.	Nicolas de Lajartre / Danièle Barraud	Joanna Malewald, Ira Barsky, Cécile Galois, Yans Boukoff, Edwige Bourdy, Patrick Mallette, Bertrand Chuberre, Nicolas Courjal, François Casiel, Lionel Peintre, Jean-François Boras, Armand Minéo, Antonietta Malardenti, Frédéric Jean, Didier Saccardi	Opéra de Toulon
<i>Outsider</i>	Alexandros Markéas	May Bouhada	M.L.	M.L. / Danièle Barraud	Marie Gautrot, Maja Pavlovska, Vincent Bouchot, Bernard Deletré	Péniche Opéra / Péniche Adélaïde
<i>Wozzeck</i>	Alban Berg, transcription John Réa	Georg Büchner	M.L.	Jean-Pierre Larroche / Danièle Barraud	Andréas Scheibner, Barbara Ducret, Gilles Ragon, Philippe Do, Yves Saelens, Éric Martin-Bonnet, Raphaël Bremard, Alain Herriau, Florent Mbia, Aurore Ugolin	Opéra d'Avignon Grand Théâtre de Reims Opéra de Limoges Opéra de Rouen
<i>Chantier Woyzeck</i>	Aurélien Dumont	Dorian Astor	M.L.	Thibaut Fack / Camille Pénager	Virgile Ancely, Estelle Béréau, Vincent Bouchot, Caroline Chassany, Christophe Crapez, Hélène Fauchère, Rodrigo Ferreira, Guilhem Terrail	Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine Grand Théâtre de Calais

Annexe 4 – Les compositeurs contemporains, collaborateurs de la Péniche Opéra de 1981-2015, classés par ordre alphabétique

Isabelle Aboulker ;	Amy Flammer ;	Marc Marder ;
Georges Aperghis ;	Henri Fourès ;	Alexandros Markéas ;
Noriko Baba ;	Olivier Foy ;	Jean Christophe Marti ;
Françoise Barrière ;	Jean Français ;	Paul Méfano ;
Emmanuel Bex ;	Jean-Charles François ;	Patrice Mestral ;
George Bœuf ;	Renaud Gagneux ;	Misato Mochizuki ;
François Bou ;	Gérard Garcin ;	Piotr Moss ;
Vincent Bouchot ;	Franck Gervais ;	Michel Musseau ;
Fabrice Boulanger ;	Bruno Gilet ;	Brice Pauset ;
Patrick Burgan ;	Anthony Girard ;	Thierry Pecou ;
Édith Canat de Chizy ;	Suzanne Giraud ;	Jean-Claude Pennetier ;
Régis Campo ;	Alexandre Grandé ;	Gérard Pesson ;
Philippe Capdenat ;	Lucien Guérinel ;	Michel Portal ;
Jacques Cassart ;	Tomas Gubitsch ;	Claude Prey ;
Bernard Cavanna ;	Philippe Hersant ;	Yves Prin ;
Monique Cecconi ;	Paul Hindemith ;	Jacques Rebotier ;
Amaury du Closel ;	Félix Ibarrondo ;	Claire Renard ;
Charles Chaynes ;	Tom Johnson ;	Guy Reibel ;
Denis Chouillet ;	Betsy Jolas ;	Michèle Reverdy ;
Gérard Condé ;	Olivier Kaspar ;	Sébastien Rivas ;
Pascale Criton ;	Detreff Kieffer ;	Françoise Sarhan ;
Michel Decoust ;	Janos Komives ;	Christian Sébille ;
Olivier Dejours ;	Noël Lee ;	André Serre Milan ;
Richard Dubelsky ;	Stéphane Leach ;	Élisabeth Sikora ;
Richard Dubugnon ;	Xavier Le Masne ;	Claire-Mélanie Sinnhuber ;
Bruno Ducol ;	Philippe Leroux ;	Valérie Stéphan ;
Nicolas Ducloux ;	Alain Louvier ;	Horia Surianu ;
Antoine Duhamel ;	Bernard Mache ;	Pierre Thilloz ;
Aurélien Dumont ;	Thierry Machuel ;	Dick Turner ;
Philippe Fénelon ;	Katori Makino ;	Fabrice Villard ;
Luc Ferrari ;	Bruno Mantovani ;	Pascal Zavaco ;
Graciane Finzi ;	Albert Marcoeur ;	Jean-François Zygel.
Éric Fischer ;	Caroline Marçot ;	

Annexe 5a – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre alphabétique

Karl Friedrich Abel ;	Philippe Courbois ;	Arthur Honegger ;	Giovanni Battista
Adolphe Adam ;	Giovanni Croce ;	Engelbert	Pergolèse ;
Émile Agnel ;	Jean-Henri D’Anglebert ;	Humperdinck ;	John Playford ;
Louis Aubert ;	Sigismondo D’India ;	Charles Ives ;	Nicola Porpora ;
Jean-Sébastien Bach ;	Nicolas Dalayrac ;	Les Frères Jacques ;	Francis Poulenc ;
Bertrand de Bacilly ;	Peter Maxwell Davies ;	Clément Janequin ;	Sergueï Prokofiev ;
Adriano Banchieri ;	Claude Debussy ;	Raymond Jouve ;	Henry Purcell ;
Gabriel Bataille ;	Édouard Deransart ;	Maurizio Kagel ;	Jean-Philippe
Cathy Berberian ;	Michel de La Barre ;	Jean-Georges Kastner ;	Rameau ;
Alban Berg ;	Benjamin de La Fuente ;	György Kurtag ;	Maurice Ravel ;
Luciano Berio ;	Pierre de La Garde ;	Michel Lambert ;	Riccardo Rognoni ;
Hector Berlioz ;	Roland de Lassus ;	Sébastien Le Camus ;	Luigi Rossi ;
Nicolas Bernier ;	Paschal de l’Estocart ;	Charles Lecocq ;	Gioachino Rossini ;
Leonard Bernstein ;	Gaetano Donizetti ;	Gustave Lefèvre ;	Mériadec Rufet ;
Louis Beydts ;	John Dowland ;	Guillaume Lekeu ;	Jean de Sainte-
Georges Bizet ;	Egidio Duni ;	Franz Liszt ;	Colombe ;
Antoine Boësset ;	Gilles Durant ;	Jean-Baptiste Lully ;	Giovanni Felice
Gérard Bourgeois ;	Gabriel Fauré ;	Paolo Lorenzani ;	Sances ;
Benjamin Britten ;	Serge Gainsbourg ;	Marin Marais ;	Erik Satie ;
Giulio Caccini ;	Christoph Willibald	Louis Marchand ;	Arnold Schönberg ;
John Cage ;	Glück ;	Frank Martin ;	Franz Schubert ;
Vincenzo Calesani ;	Charles Gounod ;	Jules Massenet ;	Vincent Scotto ;
André Campra ;	Nicolas Racot de	Jacques Mauduit ;	Claudin de Sermisy ;
Maurice Carême ;	Grandval ;	André Messager ;	Robert Simpson ;
Domenico Cimarosa ;	André Grétry ;	Claudio Monteverdi ;	Igor Stravinsky ;
Emmanuel Chabrier ;	Georg Friedrich	Étienne Moulinié ;	Alessandro Striggio ;
Marc-Antoine	Haendel ;	Jean-Joseph Mouret ;	Paul Struck ;
Charpentier ;	Reynaldo Hahn ;	Modeste Moussorgski ;	Claude Terrasse ;
Ernest Chausson ;	Joseph Haydn ;	Wolfgang Amadeus	Roland Topor ;
Dmitri	Hans Werner Henze ;	Mozart ;	Georges van Parys ;
Chostakovitch ;	Louis-Auguste-Florimond	Giovanni Rota dit Nino ;	Orazio Vecchi ;
Louis-Nicolas	Ronger dit Hervé ;	Jacques Offenbach ;	Giuseppe Verdi ;
Clérambault ;	Paul Hindemith ;	Ferdinando Paër ;	Richard Wagner ;
François Couperin ;		Giovanni Paisiello ;	Anton Webern.

Annexe 5b – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par siècles

Siècles	Compositeurs
XVI^e siècle	Giulio Caccini ; Vincenzo Caestani ; Giovanni Croce ; Gilles Durant de la Bergerie ; Clément Janequin ; Roland de Lassus ; Paschal de l’Estocart ; Claudin de Sermisy ; Alessandro Striggio ; Orazio Vecchi.
XVII^e siècle	Bertrand de Bacilly ; Adriano Banchieri ; Gabriel Bataille ; Antoine Boësset ; François Couperin ; Jean-Henri d’Anglebert ; Sigismondo d’India ; John Dowland ; Michel Lambert ; Sébastien Le Camus ; Jean-Baptiste Lully ; Paolo Lorenzani ; Jacques Mauduit ; Claudio Monteverdi ; Étienne Moulinié ; John Playford ; Henry Purcell ; Riccardo Rognoni ; Luigi Rossi ; Jean de Sainte-Colombe ; Giovanni Felice Sances.
XVIII^e siècle	Karl Friedrich Abel ; Jean-Sébastien Bach ; Nicolas Bernier ; André Campra ; Marc-Antoine Charpentier ; Domenico Cimarosa ; Louis-Nicolas Clérambault ; Philippe Courbois ; Nicolas Dalayrac ; Egidio Duni ; Michel de La Barre ; Pierre de La Garde ; Christoph Willibald Glück ; Nicolas Racot de Grandval ; Georg Friedrich Haendel ; Joseph Haydn ; Marin Marais ; Louis Marchand ; Jean-Joseph Mouret ; Wolfgang Amadeus Mozart ; Ferdinando Paër ; Giovanni Battista Pergolèse ; Nicola Porpora ; Jean-Philippe Rameau.
XIX^e siècle	Adolphe Adam ; Émile Agnel ; Hector Berlioz ; Georges Bizet ; Benjamin Britten ; Emmanuel Chabrier ; Ernest Chausson ; Édouard Deransart ; Gaetano Donizetti ; Charles Gounod ; André Grétry ; Louis-Auguste-Florimond Ronger dit Hervé ; Engelbert Humperdinck ; Jean-Georges Kastner ; Charles Lecocq ; Gustave Lefèvre ; Guillaume Lekeu ; Franz Liszt ; Modeste Moussorgski ; Jacques Offenbach ; Giovanni Paisiello ; Sergueï Prokofiev ; Gioachino Rossini ; Franz Schubert ; Paul Struck ; Giuseppe Verdi ; Richard Wagner.
XX^e siècle	Louis Aubert ; Cathy Berberian ; Alban Berg ; Luciano Berio ; Léonard Bernstein ; Louis Beydts ; Maurice Carême ; Dmitri Chostakovitch ; Peter Maxwell Davies ; Claude Debussy ; Gabriel Fauré ; Serge Gainsbourg ; Reynaldo Hahn ; Hans Werner Henze ; Paul Hindemith ; Arthur Honegger ; Charles Ives ; Les Frères Jacques ; Raymond Jouve ; György Kurtag ; Frank Martin ; Jules Massenet ; André Messager ; Giovanni Rota dit Nino ; Francis Poulenc ; Maurice Ravel ; Mériadec Rufet ; Erik Satie ; Arnold Schönberg ; Vincent Scotto ; Robert Simpson ; Igor Stravinsky ; Claude Terrasse ; Roland Topor ; Georges van Parys ; Anton Webern.
XXI^e siècle	Gérard Bourgeois ; John Cage ; Benjamin de la Fuente.

Annexe 6 – Tableau récapitulatif des principaux organismes de subventions sollicités par la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre décroissant

Organismes	Spectacles	Dates
Ministère de la Culture (direction de la Musique)	<i>Actualité</i> <i>Histoire du soldat</i> <i>Soirées Satie</i> <i>Rêves d'Écluses</i> <i>Opéra Louffes</i> <i>Barca di Venetia per Padova</i> <i>O comme Eau</i> <i>Les Chambres de cristal</i> <i>Cabaret contemporain</i> <i>Shoot Again</i> <i>Les Plaisirs du palais</i> <i>Moderato cantabile</i> <i>20 000 lieues sous les mers</i> <i>Le Mariage forcé</i> <i>Nina et les comédiens ambulants</i> <i>Le Rouge et le noir</i> <i>Rêves de cantates</i> <i>Rêves et dérives</i>	1982-1991
Musique en Liberté	<i>Le Toréador</i>	1991-1992
	<i>Les Docteurs Miracle</i> <i>La Veuve et le grillon</i> <i>Le Fusil de chasse</i> <i>La Belle lurette</i> <i>Le Fil d'Orphée</i> <i>Comme des bêtes</i> <i>Le Printemps de la mélodie</i> <i>La Boîte à joujoux</i> <i>Le Printemps de la mélodie</i> <i>Eau pérettes</i> <i>Le Printemps de la mélodie</i>	1997-2005
	<i>Variations autour de la viole</i> <i>Shadoks et compagnie...en musique</i> <i>Des Shadoks à Dada</i> <i>Le Retour des Shadoks en musique et compagnie</i>	2008-2011
Direction Régional des Affaires Culturelles (DRAC)	<i>Actualité</i> <i>Histoire du soldat</i> <i>Soirées Satie</i> <i>Rêves d'écluses</i> <i>Opéra Louffes</i> <i>Barca di Venetia per Padova</i> <i>O comme Eau</i>	1982-1984

	<i>Les Plaisirs du palais</i> <i>Moderato cantabile</i> <i>20 000 lieues sous les mers</i> <i>Le Mariage forcé</i> <i>Nina et les comédiens ambulants</i> <i>Le Rouge et le noir</i> <i>Rêves de cantates</i> <i>Rêves et dérives</i>	1987-1991
Ministère de la Culture (direction du Théâtre)	<i>Actualité</i> <i>Histoire du soldat</i> <i>Soirées Satie</i> <i>Rêves d'écluses</i> <i>Opéra Louffes</i> <i>Barca di Venetia per Padova</i> <i>O comme Eau</i> <i>Les Chambres de cristal</i> <i>Cabaret contemporain</i> <i>Shoot Again</i>	1982-1986
France Culture	<i>Utopopolis</i> <i>Actualité</i> <i>Histoire du soldat</i> <i>Rêves d'écluses</i> <i>La Barca di Venetia per Padova</i> <i>O comme Eau</i> <i>Les Chambres de cristal</i> <i>Shoot Again</i>	1980-1986
	<i>Sommaire soleil</i>	1994-1995
Villes de province	<i>La Barca de Venetia per Padova / O comme Eau</i> <i>Les Chambres de cristal</i>	1984-1985 Aulnay-sous-Bois
	<i>Les Plaisirs du palais</i> <i>Moderato cantabile</i> <i>20 000 lieues sous les mers</i>	1987-1988 Aulnay-sous-Bois
	<i>Rêves de cantates</i> <i>Les Nuits enchantées de Mozart</i>	1990-1992 Aulnay-sous-Bois
	<i>Le Toréador</i>	1998-1999 Fontainebleau
	<i>La Belle lurette</i>	2000 Ivry
	<i>Aller-Retour / Le Long dîner de Noël</i> <i>La Veuve et le grillon</i> <i>Rita, ou le Mari battu</i> <i>Le Retour des Shadoks en musique et compagnie</i> <i>Rita, elle est pas belle la vie ?</i> <i>L'Ivrogne corrigé</i> <i>Hänsel et Gretel</i>	2008-2013 Fontainebleau
La Muse en Circuit	<i>Shoot Again</i>	1986
	<i>Archéologie du XX^e siècle</i> <i>Les Portraits</i>	1991-1992

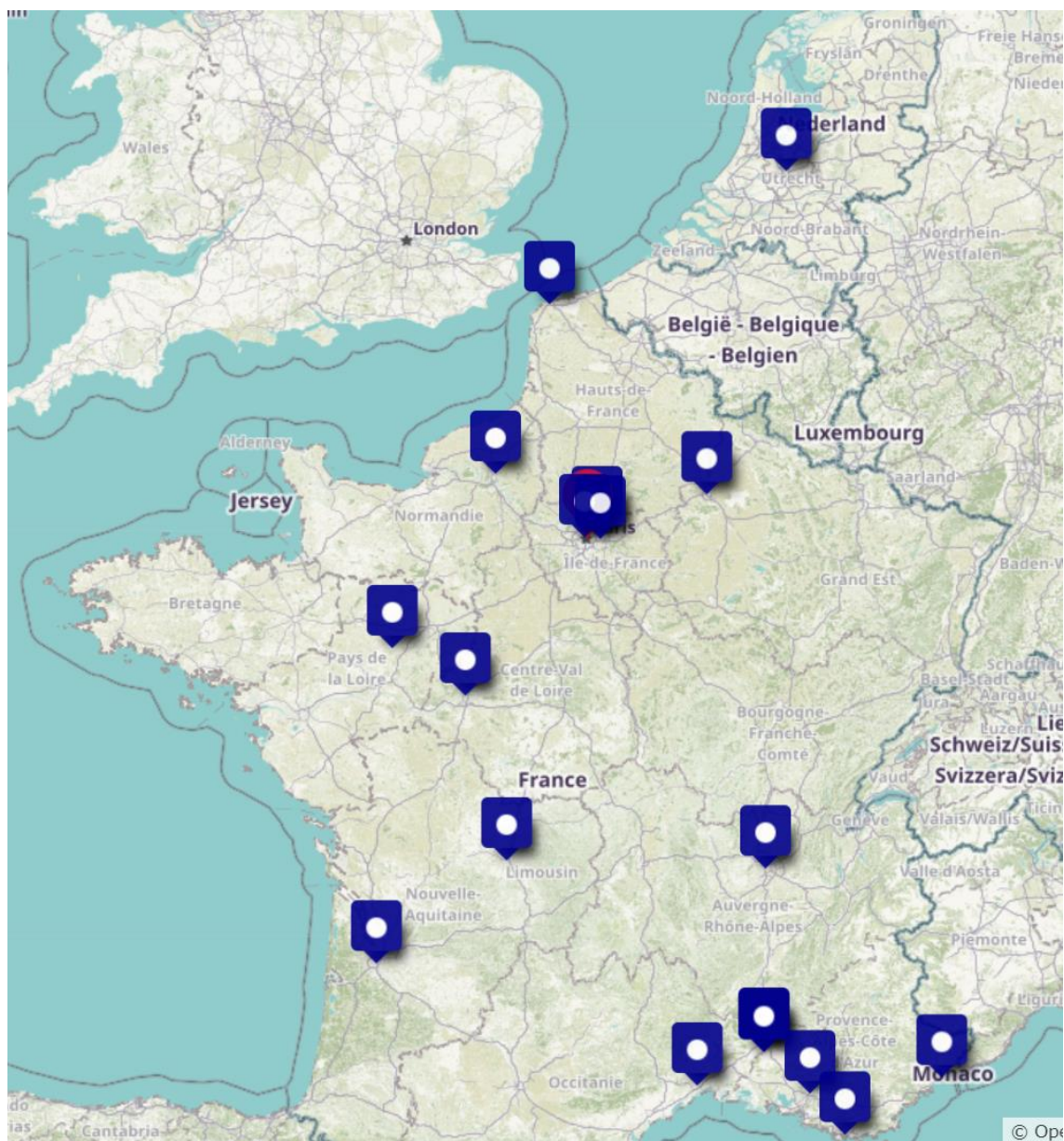
	<i>Un Messager a fait le printemps</i> <i>Eau pérettes</i>	2003-2004
SPEDIDAM	<i>Le Rouge et le noir</i>	1989
	<i>Opéra Louffes</i>	1997-1998
	<i>La Boîte à joujoux</i> <i>Eau pérettes</i>	2003-2005
	<i>Variations autour de la viole</i>	2008
ADAMI (subventions indirectes)	<i>Scorrendo</i>	1992
	<i>Le Fusil de chasse</i>	1998-1999
	<i>La Boîte à joujoux</i> <i>Les Cantates de bistrot</i>	2003-2005
ARCADI	<i>La Forêt bleue</i> <i>La Colombe</i> <i>Aller-Retour / Le Long dîner de Noël</i> <i>L'Ivrogne corrigé</i>	2008-2011
Ville de Paris	<i>Le Toréador</i>	1991-1992
	<i>Rêves de cantates</i> <i>Rêves et dérives</i>	1989-1991
	<i>Le Jardin des Délices</i>	1999-2000
	<i>La Boîte à joujoux</i>	2003-2004
Fonds de création lyrique	<i>Eau pérettes</i> <i>Des Shadoks à Dada</i>	2004-2005
	<i>Le Retour des Shadoks en musique et compagnie</i>	2010-2011
SACD	<i>Les Portraits</i>	1991-1992
	<i>Le Fusil de chasse</i>	1998-1999
	<i>Les Cantates de bistrot</i>	2004-2005
SACEM	<i>Les Portraits</i>	1991-1992
	<i>Le Printemps de la mélodie</i>	2004-2005
	<i>La Forêt bleue</i>	2008

Annexe 7 – Les comités de conseils artistiques à la Péniche Opéra de 1982 à 2015

Saisons artistiques	Membres du conseil artistique
1982-1983	Mireille Larroche, Béatrice Cramoix, Pierre Danais, Xavier Depraz, Brigitte Massin, Philippe Olivier, Claude Prey.
1983-1989	Mireille Larroche, Béatrice Cramoix, Pierre Danais.
1989-1990	Mireille Larroche, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Lionel Peintre.
1990-1991	Mireille Larroche, Pierre Danais.
1991-1992	Mireille Larroche, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Lionel Peintre.
1993-1994	Mireille Larroche, Yves Coudray, Béatrice Cramoix.
1994-1997	Mireille Larroche, Sophie Boulin, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Lionel Peintre.
1998-1999	Mireille Larroche, Sophie Boulin, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Lionel Peintre, Vincent Vittoz.
1999-2006	Mireille Larroche, Yves Coudray, Béatrice Cramoix, Christophe Crapez, Claude Lavoix, Lionel Peintre, (Yves Prin de 2000 à 2002).
2006-2010	Mireille Larroche.
2010-2011	Mireille Larroche, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois.
2011-2013	Mireille Larroche, Dorian Astor, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois, Alexandros Markéas, Damien Schoëvaërt.
2013-2015	Mireille Larroche, Dorian Astor, Christophe Crapez, Paul-Alexandre Dubois, Damien Schoëvaërt, (Alain Patiès en 2014-2015).

Annexe 8 – Les spectacles de la Péniche Opéra : la tournée des maisons d’opéra et des théâtres municipaux

Dans cette représentation cartographique, il manque la mention de la ville de Tokyo, lieu de programmation du spectacle *Von Heute auf Morgen* en 1996. La mention de cette ville sur la carte ci-dessous empêche une lisibilité nette, nous avons donc choisi de ne pas la faire figurer.



Carte de France réalisée à l'aide du logiciel Framacarte, tous droits réservés.

Annexe 9 – Structure et modifications de la Péniche Opéra



La Péniche Opéra, amarrée au quai de Loire, Paris 19^e, photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés.



La Péniche Opéra, première sur-élévation pour le spectacle *Rêves d'Écluses*, 1984, photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés.

La Péniche Opéra,
deuxième sur-élévation
pour le spectacle *Plaisirs
de cantates*, fin des
années 1980, photographie,
propriété de Mireille Larroche,
tous droits réservés.



La Péniche Opéra,
troisième sur-élévation
pour le spectacle *Cabaret
contemporain*, 2000,
photographie, propriété de
Mireille Larroche, tous droits
réservés.



Annexe 10 – Les lieux de représentation des spectacles de la Péniche Opéra

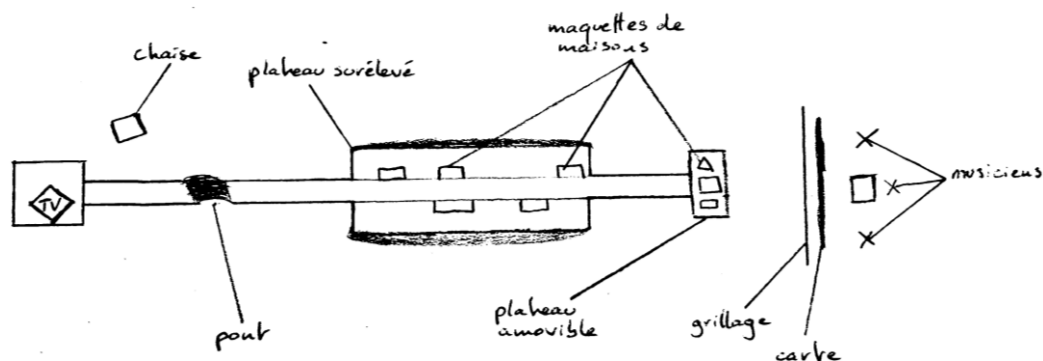
Nom du spectacle	Péniche Opéra	Péniche Adélaïde	Maisons d'opéra	Théâtres municipaux	Festivals
<i>Utopopolis</i>	Péniche Théâtre				Festival d'Avignon Festival de Lyon
<i>Actualité</i>	X			Conservatoire régional de Bordeaux	
<i>Shoot Again</i>	X				
<i>Le Rouge et le noir</i>			Opéra de Tours	Espace Jacques Prévert, Aulnay-sous-Bois Espace Michel Simon, Noisy-le-Grand	Festival d'Aix-en-Provence
<i>Von heute auf morgen</i>	X				Tokyo Summer Festival
<i>Le Jardin des délices</i>			Opéra-Comique		Festival d'Utrecht Festival de Sablé Festival d'Île-de-France
<i>La Belle lurette</i>	X				
<i>Ubu, opéra</i>			Opéra-Comique Opéra de Montpellier		
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>			Opéra-Comique Opéra de Toulon Opéra de Nice		
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>			Opéra de Toulon		
<i>Outsider</i>	X	X			
<i>Wozzeck</i>			Opéra d'Avignon Opéra de Limoges Opéra de Rouen Grand Théâtre Opéra de Reims		
<i>Chantier Woyzeck</i>			Grand Théâtre, Calais	Théâtre Jean Vilar, Vitry-sur-Seine	

Annexe 11 – Espaces et scénographies : les spectacles montés dans les Péniches – Théâtre, Opéra, Adélaïde
Utopopolis, Péniche Théâtre, 1980

L'espace scénique du spectacle *Utopopolis*, 1980, avec Olivier Granier et Christian Grauth – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 364, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 201.



Reconstitution schématique de l'espace scénique du spectacle *Utopopolis* (1980) vue du dessus, Clara Roupie, 2017.



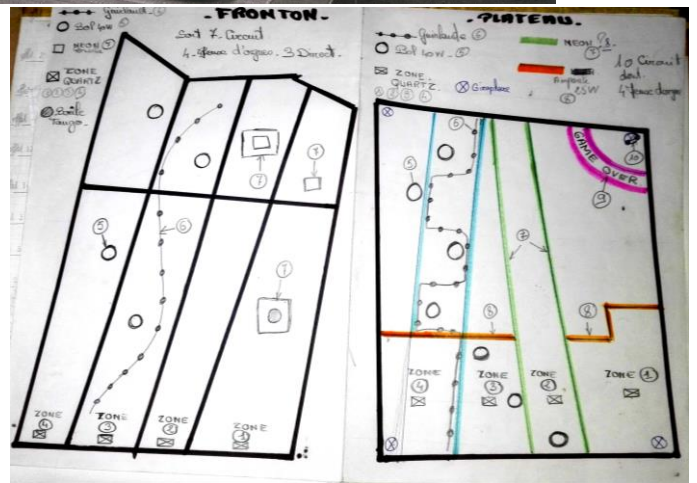
Actualité, Péniche Opéra, 1982

Scénographie du spectacle *Actualité*, 1982 – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, E16, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 283.



Shoot Again, Péniche Opéra, 1986

À droite : Croquis scénographique original de Marc Boisseau pour *Shoot Again*, 1986 – propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 378A, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 219.



À droite : L'espace scénique de *Shoot Again*, 1986, avec Hervé Hennequin (Billy-la-queue), Sylvie Sivann (Mouche), La Velle (Jane Tonic) et Paul Géricmont (Big Bull) – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 426, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 203.



Von heute auf morgen, Péniche Opéra, 1994



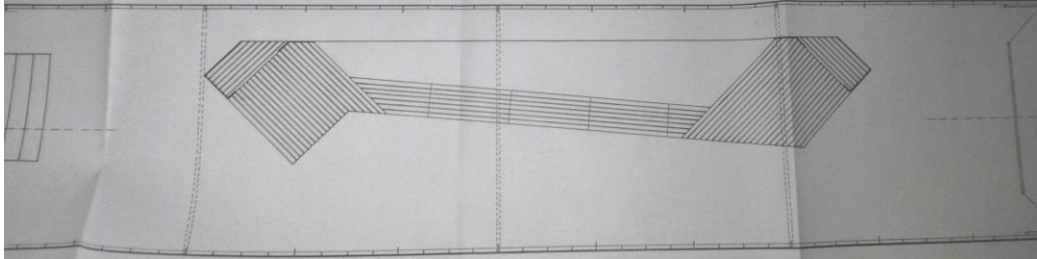
Un salon bourgeois des années 1930, *Von heute auf morgen*, 1994, avec Lionel Peintre, Sophie Boulin, Éric Trémolières et Sylvie Bertho – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 361, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra*.

Inventaire, Op. cit., p. 201.



La Belle lurette, Péniche Opéra, 2000

Photocopie du croquis scénographique de Claude Lemaire du spectacle *La Belle lurette*, 2000 – propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 232, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 92.

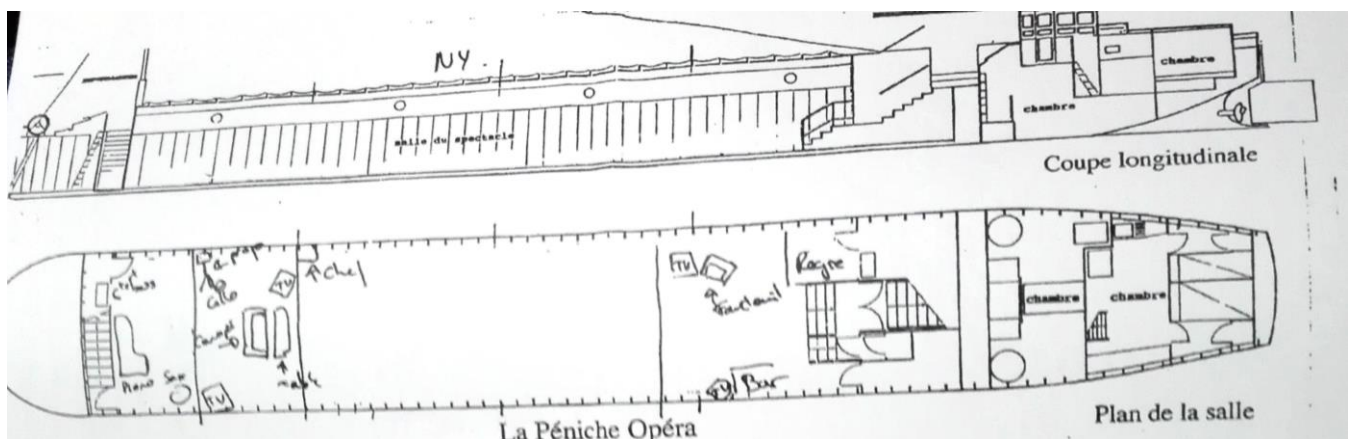


Photographies de l'espace scénique de *La Belle lurette*, 2000, avec Lionel Peintre et Christine Gerbaud – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 359, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 200.

Outsider, Péniche Opéra et Péniche Adélaïde, 2008

« New-York » à la Péniche Opéra

Scénographie schématique d'*Outsider*, New-York, Péniche Opéra, 2008 – photocopie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 274, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 147.

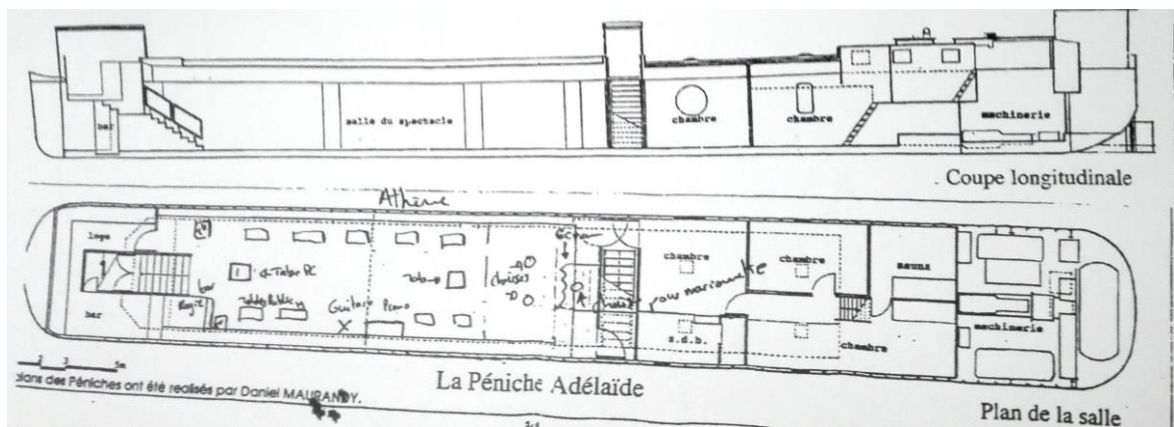


Photographie de la scénographie du côté gauche de la Péniche Opéra – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 274, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 147.



« Athènes » à la Péniche Adélaïde

Scénographie schématique d'*Outsider*, Athènes, Péniche Adélaïde, 2008 – photocopie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 274, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 147.



Photographies de la scénographie « Athènes » d'*Outsider*, Péniche Adélaïde, 2008 – photographies, Dossier 274, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 147.

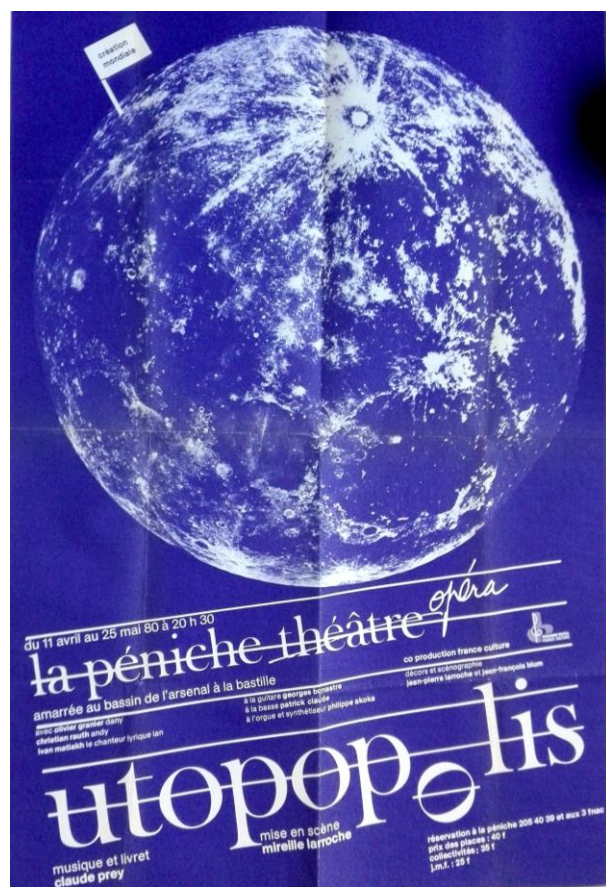
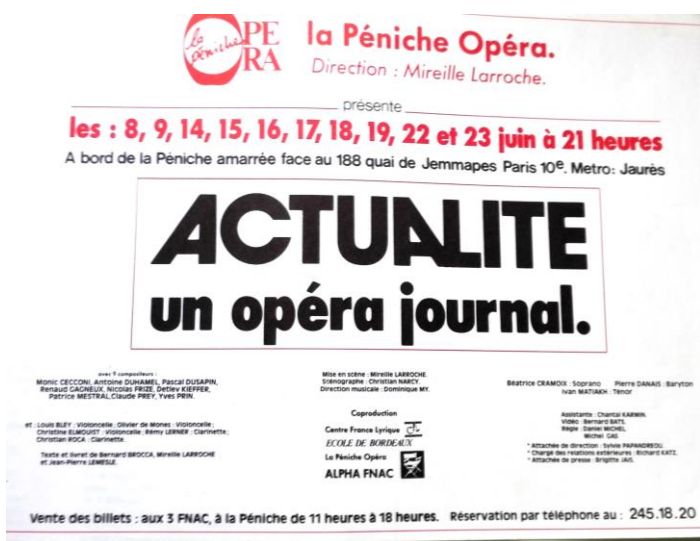
À droite : vue de l'entrée.



Annexe 12 – Outils de communication de la Péniche Opéra : les affiches des spectacles

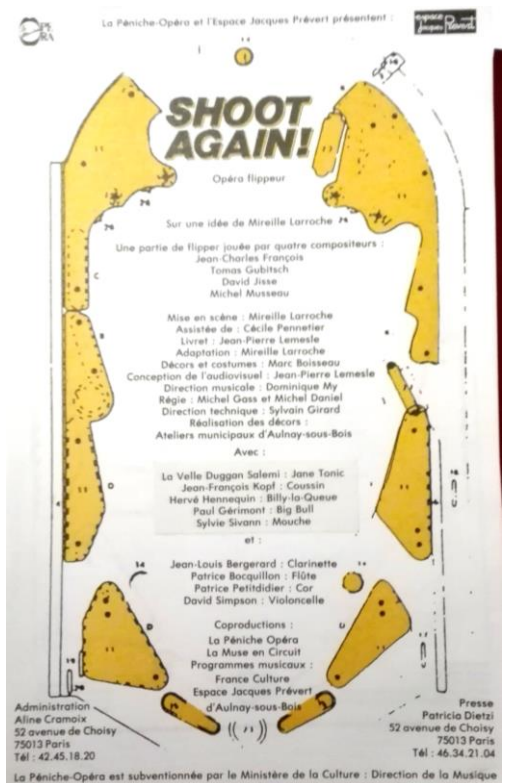
Utopopolis, 1980. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 334, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 194.

Actualité, 1982. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 336, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 194.



Shoot Again, 1986. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 34, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 29.

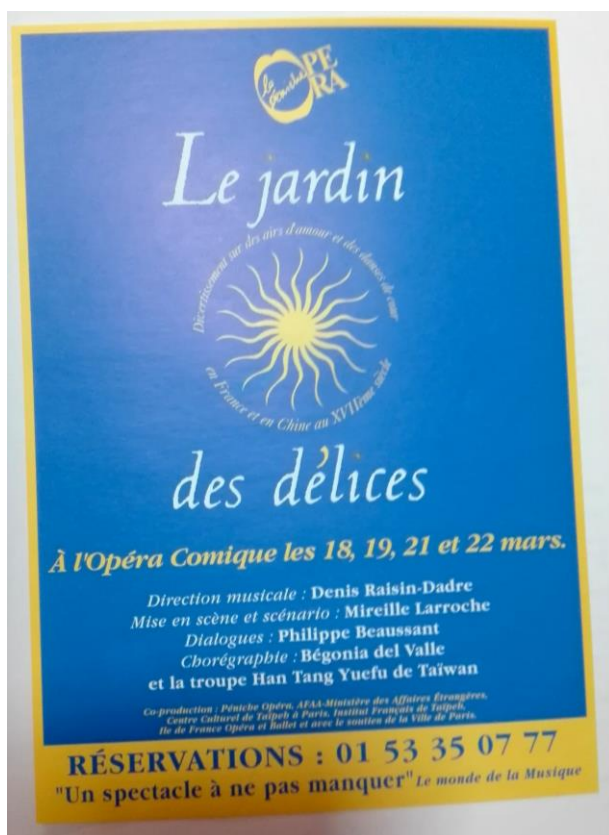
Le Rouge et le noir, 1989. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 386, *Ibid.*, p. 231.



Von Heute auf Morgen, 1994. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 404, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 254.



Le Jardin des délices, 1999. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 38, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 32.



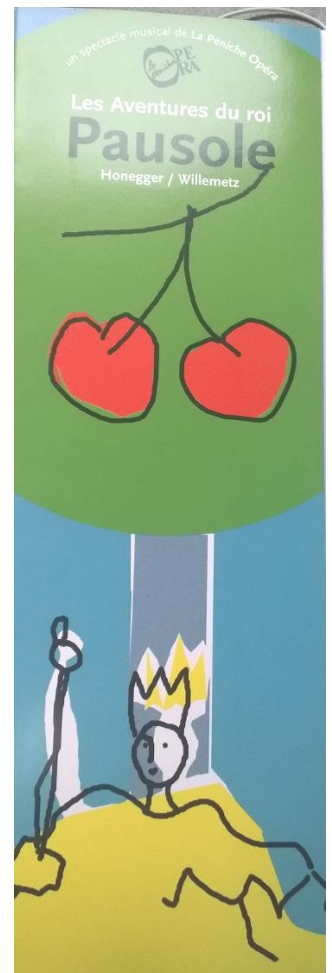
La Belle lurette, 2000. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 296, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 177.



Ubu, opéra, 2002. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 106.



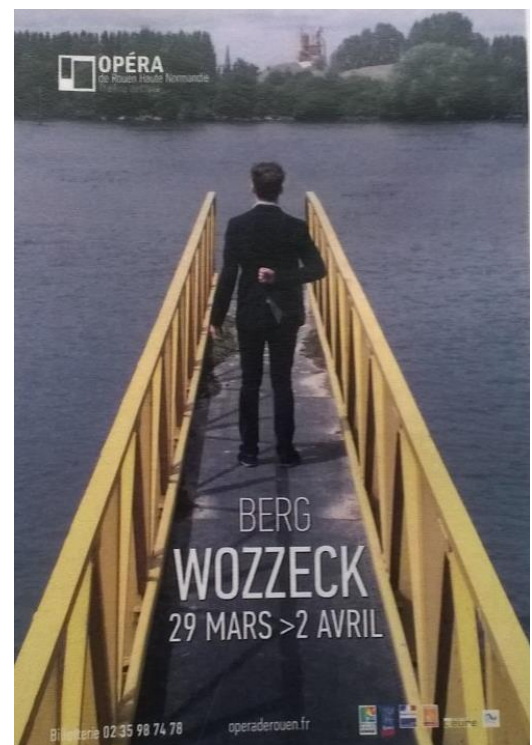
Les Aventures du roi Pausole, 2004. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 251, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 120.



Outsider, 2008. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 257, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 126.



Wozzeck, 2013. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163.



Chantier Woyzeck, 2014. Affiche du spectacle, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

Annexe 13 – Les interprètes récurrents de la Péniche Opéra et leurs tessitures vocales

Interprètes¹	Tessiture	Spectacles	Rôles
Estelle Béréau	Soprano	<i>Chantier Woyzeck</i>	Marie
Vincent Bouchot	Ténor-baryton	<i>Outsider</i> <i>Chantier Woyzeck</i>	Anatoli Le Capitaine
Sophie Boulin	Soprano	<i>Von heute auf morgen</i>	La Femme
Edwige Bourdy	Soprano	<i>La Belle lurette</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i> <i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Les « Grosses dames » Thierrette La Grosse dame
Yves Coudray	Ténor	<i>Le Rouge et le noir</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Un notable, un séminariste Giglio
Béatrice Cramoix	Mezzo-soprano	<i>Actualité</i> <i>Le Rouge et le noir</i>	Plusieurs rôles Élisa
Christophe Crapez	Ténor	<i>Ubu, opéra</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i> <i>Chantier Woyzeck</i>	Bougrelas Taxis Le Docteur
Bernard Deletré	Baryton-basse	<i>Le Jardin des délices</i> <i>Outsider</i>	Maître Guillet Jules Dassin
Paul-Alexandre Dubois	Baryton	<i>Ubu, opéra</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Trio blanc Le Métayer
Christine Gerbaud	Mezzo-soprano	<i>La Belle lurette</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i>	Sophie Dame Perchuque
Paul Gérumont	Basse	<i>Shoot Again</i> <i>Le Rouge et le noir</i>	Big Bull Un notable, un séminariste, L'homme en noir
Hervé Hennequin	Baryton-basse	<i>Shoot Again</i> <i>Le Rouge et le noir</i>	Billy-la-queue Un notable, un séminariste
Ivan Matiakh	Ténor	<i>Utopopolis</i> <i>Actualité</i>	Ian, le chanteur lyrique Plusieurs rôles
Lionel Peintre	Baryton	<i>Von heute auf morgen</i> <i>La Belle lurette</i> <i>Ubu, opéra</i> <i>Les Aventures du roi Pausole</i> <i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	Le Mari Le Narrateur Capitaine Bordure Le roi Pausole Babourov

¹ Nous ne prenons en compte dans cette liste que les interprètes récurrents présents dans les spectacles de notre corpus. Bien que les sopranes Estelle Béréau et Sophie Boulin n'apparaissent qu'une seule fois, elles sont considérées comme des artistes récurrentes de la compagnie – Cf. Annexe 2a.

Annexe 14 – Scénographies : critères et éléments de classification

Spectacles	Df	Dbf	U/F	M/É	É	Ch	Réalisme	Imaginaire
<i>Utopopolis</i>		X	X		X			X
<i>Actualité</i>	X			X	X			X
<i>Shoot Again</i>	X		X			X		X
<i>Le Rouge et le noir</i>	X			X		X	X	
<i>Von heute auf morgen</i>	X		X		X		X	
<i>Le Jardin des délices</i>	X			X		X		X
<i>La Belle lurette</i>	X		X		X			X
<i>Ubu, opéra</i>	X			X		X		X
<i>Les Aventures du roi Pausole</i>	X			X		X		X
<i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i>	X			X		X	X	X
<i>Outsider</i>		X	X		X		X	
<i>Wozzeck</i>	X			X		X	X	
<i>Chantier Woyzeck</i>	X		X			X		X

Df : Dispositif frontal

M/É : Multiple/Évolutif

Dbf : Dispositif bi-frontal

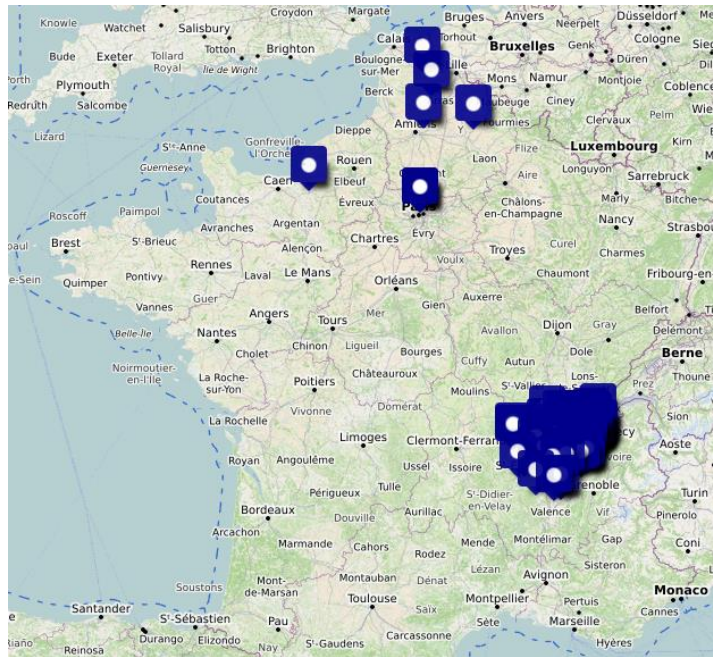
É : Épuré

U/F : Unique/Fixe

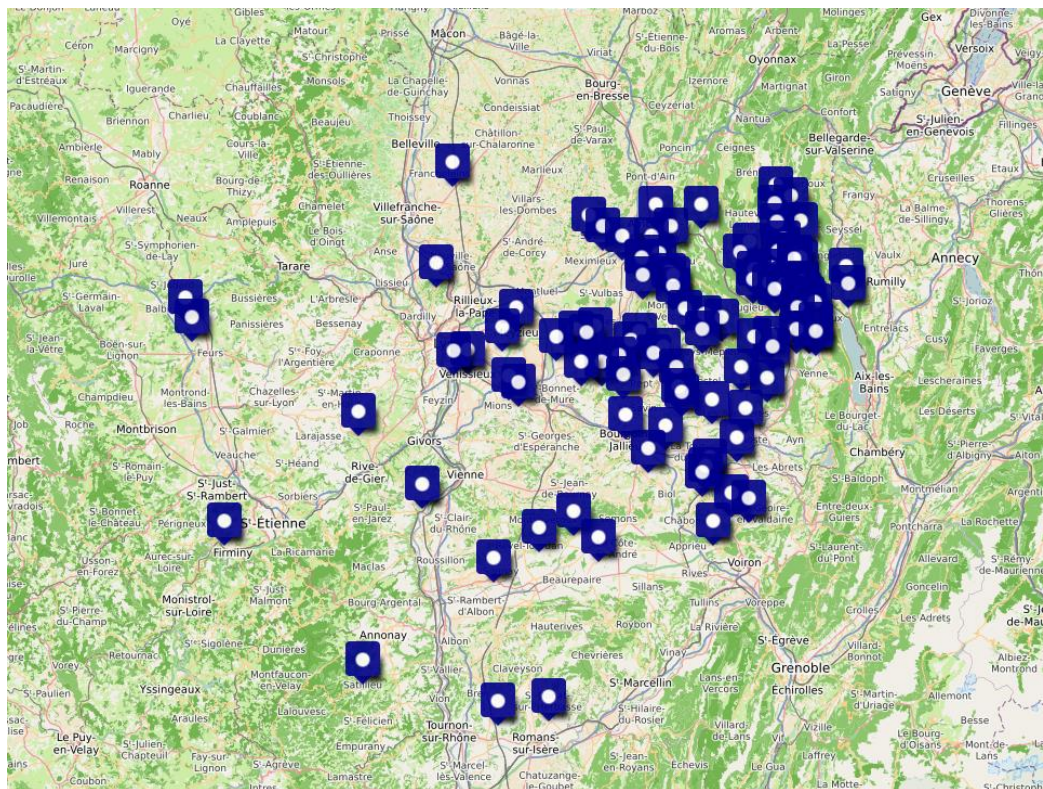
Ch : Chargé

Annexe 15 – Toponymie en –ieu dans Utopopolis et leurs correspondances géographiques

Amberieu	Chindrieu	Jarcieu	Morgnieu	Saugnieu
Amblagnieu	Clerieux	Joyeu(x)	Oncieu	Sermérieu
Amblérieu	Cleyrieu	Lagnieu	Parissieu	Siccieu
Amezyieu	Condrieu	Lassignieu	Passieu	Songieu
Apprieu	Conzier	Leyzieu	Permillieu	Succieu
Arbignieu	Crémieu	Lezieu(x)	Peyzieu	Talissieu
Aubigny en Artois	Cressieu	Lisieu(x) (Normandie)	Pisieu	Thezillieu
Avrissieu	Creys-et-Pusignieu	Lochieu	Poleymieu	Tignieu-Jamezyieu
Bilieu	Crizieu	Lompnieu	Polliu	Tirieu
Bossieu	Crucillieu(x)	Magnieu	Porcieu-Amblagnieu	Torcieu
Bourgoin-Jallieu	Cuzieu	Marcherieu	Proulieu	Toussieu
Bouvesse-Quirieu	Dizimieu	Marignieu	Pugieu	Unieux
Cerveyrieu	Dolomieu	Marlieu	Pusign(i)eu	Venerieu
Cessieu	Égieu	Massieu	Querrieu (Hauts-de-France)	Venissieux
Cézeyrieu	Évieu	Massignieu-de-Rives	Rignieu-le-Désert	Vertrieu
Chamagnieu	Fitignieu	Meyzieu	Rignieux-le-Franc	Veyssilieu
Charvieu-Chavagneux	Fitilieu	Migieu	Ruffieu	Vieu
Chassieu	Flaxieu	Millieu	Ruffieux	Vignieu
Chavillieu	Flevieu	Mizérieux	Saint Pierre de Chandieu	Villieu
Cheignieu	Genissieu	Montagnieu	Sam(m)issieu	Virieu-le-Grand
Chelieu	Granieu	Montalieu-Vercieu	Sardieu	Virieu-sur-Bourbre
	Izieu		Satillieu	Vitrieu(x)
	Jallieu			



Carte de France réalisée à l'aide du logiciel Framacarte, tous droits réservés.



Agrandissement de la carte à la région Rhône-Alpes, carte réalisée à l'aide du logiciel Framacarte, tous droits réservés.

Annexe 16 - Traduire *Von Heute auf Morgen* : la version de Doris Reinhardt pour la Péniche Opéra

Le texte suivant est la retranscription originale de la traduction littérale de l'œuvre de Gertrud Schoenberg par Doris Reinhardt. Cette version de *Von Heute auf Morgen* est conservée dans les archives de la Péniche Opéra, il manque cependant la première page. Nous avons conservé les éventuelles erreurs de syntaxe et de grammaire qui apparaîtront sous la forme « [sic] ». Le document est référencé dans l'inventaire des archives dans le dossier 404, page 253.

Le Mari : C'était très beau ; mais va te coucher maintenant tu sais, j'aime bien repenser aux événements de la journée.

La Femme : Je ne suis pas du tout fatiguée ; il faudrait aussi que j'aie vu si l'enfant fort.

Homme : Oui, c'était une femme charmante et si vivante. Elle ne me sort pas de la tête... Ces yeux, cette bouche, ces dents magnifiques, cette silhouette souple... Ah ! si je n'étais pas marié. Ouais, ça pouvait devenir dangereux.

Femme : Tu rêves encore, ou bien es-tu fatigué, mon pauvre. Viens donc dormir. J'ai fini de préparer le petit déjeuner, et de faire les lits... Et demain tu as tout à faire.

Homme (avec humeur) : Ah ! laisse moi. On a vraiment si peu d'occasion de rêver sur cette terre. Toujours la maison, le travail, les cris d'enfants. Tous les ours la même chose. S'il n'y avait pas de temps en temps quelque chose d'autre, qq [sic] chose de nouveau on serait étouffé par le quotidien et l'ennui.

Femme : Toujours après une soirée charmante il faut que tu sois mal luné. Et puis, je ne savais pas que ta vie était si terrible. Jusqu'à présent je croyais que nous étions très heureux, qu'est-ce que tu veux de plus ? Tu as un joli foyer, un amour d'enfant et une femme qui t'aime. Alors arrête de ronchonner et viens. Tu étais si gai tte [sic] la soirée.

Homme : Oui je me suis bien amusé ce soir. Mais c'était aussi ton amie... Elle a de la fantaisie, de l'esprit, elle est intelligente [sic], elle a de l'humour, du charme, et elle est très jolie.

Femme (avec dépit) : Allons viens donc.

Homme : Mais cesse donc ces éternelles pressions. Je ne veux pas... Ton amie, eh bien qu'en penses-tu vraiment ?

Femme : Quand je l'ai revue aujourd'hui après tant d'année, je l'ai à peine reconnue. Elle a beaucoup changé.

Homme : Elle est ravissante.

Femme : D'une petite personne insignifiante elle est devenue une femme séduisante.

Homme : Une femme moderne.

Femme : Oui, elle n'a pas du avoir beaucoup de soucis (n'a pas du s'embêter ?) de mari, d'enfants, de cuisine et de maison. Alors elle a le front lisse, els yeux brillants et un sourire qui n'a jamais connu la souffrance, ça rafraichit, ça enthousiasme, et des seins que seules des lèvres d'homme ont touché...

Homme : Je donnerais volontiers une étreinte conjugale pour un baiser coupable sur ces lèvres.

Femme : Est-ce qu'elle m'a trouvée aussi changée ?

Homme : Non car elle m'a dit : votre femme est toujours la jeune fille que j'ai connue qd [sic] j'étais à l'école.

Femme : Oui, c'est elle qui inventait des coups insensés et c'est moi qui me faisait [sic] punir. Est-ce qu'elle t'a raconté ça aussi ?

Homme : Des punitions ? non Dieu merci. Mais toutes ces bêtises, c'était très drôle, comment toi tu étais toujours lourdaude, comment tu tombais tjours [sic] dans le panneau, tout cela elle me l'a raconté avec beaucoup de charme.

Femme : Vous vous êtes bien divertis sur mon dos.

Homme : Qu'est-ce que tu es susceptible ! Mais console-toi. Ce type ennuyeux, le chanteur nous a interrompu [sic] avec son chant. Je ne sais pas quel plaisir on peut trouver avec cette musique qui n'arrête pas.

Femme : Quelle belle voix !

Homme : Je me demande comment un homme comme ça peut intéresser une femme connue juste avec sa voix ; une femme qui peut choisir entre tous les hommes qu'il veut.

Femme : Ça peut te surprendre mais je n'ai pas été... ? (« passée ») lassée ? Parce que quand tu m'as laissée seule dans mon coin, j'ai écouté le chant de cet homme jusqu'à ce qu'il s'arrête. Et alors le grand homme est venu s'asseoir près de moi. Ça vous fait remonter dans votre propre estime qd [sic] vous sentez encore une fois des regards enflammés, des yeux brillants dirigés vers vous et qd [sic] vous savez qu'un baise main signifie pour lui beaucoup plus, et vs [sic] donne une sensation + [sic] jouissive que bien des étreintes de votre mari.

Homme : Ce chanteur avec sa rengaine éternelle nous a cassé l'ambiance. Une bonne chose qu'il ait tenté sa chance ailleurs, surtout que cette femme si intelligente finissait par l'écouter.

Femme : Charmant qd [sic] il m'a dit très sérieusement « j'ai décidé de devenir basse, depuis que j'ai plongé ds [sic] la profondeur de votre regard je trouver que mes aigus sont trop solitaire [sic]... » C'est vraiment absurde.

Homme : Pourquoi ris-tu ?

Femme : Je pense au chanteur.

Homme : Oui, il est vraiment ridicule.

Femme : Ce n'est pas ce que je voulais dire. Il m'a fait la cour de façon si amusante.

Homme : Toi ?

Femme : Ça t'étonne ? Écoute il faut que je te le dise, tu vas rire.

Homme : S'il te plait non ! Je ne suis pas curieux.

Femme : Mais tu me l'as demandé ! Je te dérange dans tes pensées ?

Homme : Qu'est-ce que tu sais de mes pensées ?

Femme : Crois-tu que je ne sais pas autour de quoi elles tournent ? C'est mon amie ?

Homme : Pourquoi le nier ? oui.

Femme : Alors, tu la préfères à moi ?

Homme : Est-ce que j'ai le droit de la préférer ?

Femme : Je te le demande parce que je sais que ce qui t'attire chez cette femme c'est la curiosité, et que tu souhaites trouver sous le masque brillant une merveille fantastique. À chaque nouvelle apparition d'une image à la mode, tu es épaté. Mais quand le charme de la nouveauté est passé, tu regardes tristement dans le vide. Un peu trop tu la compares [sic] avec moi.

Homme : Je ne compare pas. Ce serait ridicule. C'est une femme du monde. Et toi tu es une femme au foyer comme il faut.

Femme : Chaque femme a 2 [sic] visages.

Homme : Non. Il y en a qui troublent tous les hommes. Les autres doivent se résigner.

Femme : Tu te trompes. Elles ne doivent pas se résigner. Je vais te le prouver.

Homme : Vas-y.

Femme : Ma patience est à bout. Attends, je vais te montrer que je suis démoralisée par toi, sous-estimée, enchaînée à la maison par les habitudes, dépréciée, etc.

Homme : Attends, je vais te montrer que moi je suis aussi démoralisé etc... Je vais te prouver que je peux vivre autrement.

Femme : Je vais te prouver que je peux vivre autrement et tu verras combien j'aurai de succès.

Homme : Et tu verras tout ce à quoi j'ai renoncé pour toi.

Femme/Homme : Et mettre fin à tout ce découragement, ce manque d'estime pour soi, cette vie d'entraves, d'humiliation, ds [sic] laquelle nous vivons et suffoquons, plus jamais ça.

Femme : Maintenant je vais aussi me teindre les cheveux et me maquiller et m'habiller chez les + gds [sic] couturiers, j'aurais des hommes autour de moi par douzaines et des amants connus pour être juste « des bons copains ». Avec le 1^{er} [sic], ça va commencer dès aujourd'hui, pour son successeur il n'y a pas de problème, mais s'il hésite trop, il y en a plein qui attendent. On va tout de mê [sic] enfin vivre sa propre vie. Et toi tu seras malheureux. Tu viendras vers moi et tu me baiseras passionnément les mains, comme tu l'as fait ce soir à cette femme.

Homme : Est-ce que tu crois me faire peur avec ces images de l'avenir, juste parce que ça ne te ressemble pas ? Crois-tu réellement que tu te rends intéressante parce que tu essaies de me heurter avec des tels mots, des tels mots ? À quoi ça sert si tu bloques mes oreilles avec eux. Je m'enfuis avec mes autres sens vers celle qui l'emporte sur toutes les autres... Qu'est-ce qu'il y a ? Quelle allure tu as. Comment peut-on changer ainsi ? Est-ce que cette élégante créature est bien ma femme ? Dois-je en croire mes yeux. Qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que j'entends. Comment un homme peut-il changer si vite ?

Femme : Est-ce que ce partenaire est bien mon mari. Dois-je en croire mes oreilles ?

Homme : As-tu déjà entendu autre chose de ma bouche. N'était-ce pas moi qui t'ai toujours été fidèle ?

Femme : Malheureusement je t'ai mal compris. J'ai pensé que tu trouvais que je n'étais pas digne de ton amour.

Homme : Quand est-ce que j'ai pu dire cela ?

Femme : À moins que ce soit ma mémoire qui défaille.

Homme : Est-ce qu'une jolie femme a besoin de sa mémoire ?

Femme : Oh, oh ! Est-ce que mon époux jouerait soudain à l'amant, ça ne te va pas du tout mon cher. Je te préfère en brave mari, ça te satisfait. Tu te rends ridicule quand tu joues un autre rôle.

Homme : Tu te trompes. Tu ne m'as jamais encore vu dans le bon éclairage. Mais maintenant, enflammé par toi, embrasé par ton amour, enivré par ton sourire, aveuglé par l'éclat de tes yeux ensorcelé par ton corps, excité par ton esprit, je te montrerai ce que je suis et ce que je peux, et mon amour immense te prouvera que je suis l'homme à ta mesure, qu'aucun autre ne peut t'aimer si chaleureusement, t'admirer autant, t'adorer, te désirer, ma chère femme.

Femme : Crois-tu vraiment que tu peux me réchauffer avec les intonations qui te servent à déclamer ? Crois-tu vraiment que tu te rends intéressant à mes yeux quand tu me submerges de phrases, des phrases, tant de phrases ! Ça me laisse froide quand mon mari me dit avec flamme. J'entends seulement la voix étrangère qui m'appelle sans merci et me ravit tous mes sens.

Homme : Quoi ? Ravir ? oho ! Qui veut te ravir à moi ?

Femme : Le chanteur, le célèbre ténor.

Homme : Quoi, ce comédien sans cervelle qui ne pense qu'en citations d'opéra et qui parle n'importe comment du chant ? « Ô chère madame j'aime », pardon, « j'aime la profondeur de votre regard ». Ah ! Mais je sais que tu ne dis pas cela sérieusement. Viens laisse moi t'embrasser chérie. Dis-moi que tu m'appartiens à moi seul.

Femme : Non Monsieur, là vous vous trompez. Je ne reste fidèle à personne. Mais parfois je me perds complètement qd [sic] je fais ce que me dicte mon humeur et ce qui me donne du plaisir.

Homme : Tout cela te rend encore plus désirable et me fait t'aimer avec + [sic] d'ardeur. Tes plaisirs sont aussi les miens. Tu me connais.

Femme : Comment ? Moi je vous connaisrais ? ça ne serait pas très avantageux pour vous. Ce qui est connu n'est pas du tout intéressant. Je cherche du nouveau.

Homme : Est-ce que je ne le suis pas ? Je suis 1 [sic] nouvel homme maintenant que tu m'as changé.

Femme : Un peu rafraîchi. Mais tout ça disparaît vite... un peu étranger c'est mon point de vue, et plutôt ennuyeux en mê [sic] temps. J'ai besoin d'une vie nouvelle, une vie nouvelle, un changement. Voilà pourquoi il va falloir que je prenne un agenda, et j'y écrirai ceux dont c'est le tour, comme ça je saurai ceux qui sont mes amis depuis trop longtemps, ceux qu'il faut que j'oublie. J'y accueillerai ce que le hasard m'apportera qu'ils soient vieux mais riches ou bien jeunes mais pauvres, minable ou sportif [sic], mais élégants ou bien philosophes et intellectuels mais mal habillés, l'un après l'autre ou bien 2 [sic], rien de systématique ce que ma fantaisie commande et que le temps me permette. Ainsi je vis enfin ma propre vie et toi mon cher tu auras peut-être ton tour jusqu'à ce que je t'aie oublié, jusqu'à ce que tu aies eu tant de successeyrs que je finisse par t'effacer alors seulement pourras-tu commencer à espérer. Je crains seulement d'avoir du mal à oublier le premier.

Homme : Tu vas m'oublier ?

Femme : Il le faudra.

Homme : Tu ne m'aimeras plus ?

Femme : Si je t'aime ce sera dans le futur.

Homme : Je ne te comprends pas.

Femme : Mais ça devrait pourtant te plaire. Mais vraiment, si tu me comprenais tu saurais que maintenant je vais danser. Attends...d'abord qq [sic] chose à boire pour me mettre en forme.

Homme : Tu as qq [sic] chose, ici ?

Femme : Tu le demandes ? Au lieu de courir... Maintenant Seigneur Dieu verse moi la Fantaisie. Il faut qu'il s'écroule déjà et soit jaloux. Mais il peut encore être martyrisé. Alors encore un peu d'hystérie et de phrases. Là-dessus, on a lu assez de choses aujourd'hui.

Homme : Par bonheur j'ai trouvé ça (une bouteille)

Femme : Quoi ? De la bière ? Tu me prends pour un cul terreuse ?

Homme : Je t'en prie tu vas réveiller le petit.

Femme : Allez on danse ensemble. Peut-être pour la dernière fois. Mets la radio.

Homme : C'est trop tard. Tu ne peux plus à cette heure-ci.

Femme : Bon, alors je vais chanter. Ah aaah etc.

L'enfant : Maman qu'est-ce que tu fais là.

Homme : Voilà, tu l'as réveillé.

Femme : Je ne peux jamais avoir la paix.

L'enfant : Maman est méchante avec toi papa ?

Femme : Laisse moi tranquille et va dormir.

L'enfant : D'abord un bisou.

Homme : Tu ne veux pas embrasser le petit ?

Femme : Je ne suis pas d'humeur à ça.

Homme : Viens va dormir encore un peu.

Enfant : Maman est méchante.

Femme : Mais prends le donc avec toi, donne lui son petit déjeuner qu'il soit un peu tranquille.

Homme : Ah ! le lait vient de brûler. Tu ne veux pas venir voir ?

Femme : Tu es fou mon chéri. Ça ne m'intéresse pas. Termine ça et arrive.

Homme : J'arrive, j'arrive.

Femme : Je vais te montrer, je vais t'apprendre.

Homme : On sonne.

Femme : On sonne ? va ouvrir.

Homme : Chérie, le type du gaz est dehors. Il vient en pleine nuit maintenant ?

Femme : Regarde comment cette robe me va bien. Est-ce qu'il faut que je porte un châle par-dessus ?

Homme : Chérie l'homme du gaz.

Femme : Est-ce que ça te plaît mieux comme ça ou bien si je...

Homme : Chérie tu m'écoutes ? Le type du gaz.

Femme : Oui eh bien alors. Je me montre à toi dans des vêtements que je pourrais porter à côté d'une reine et j'essaie de t'expliquer comment je... je laisse tout cela pas simplement à la phantasie [sic]... sans elle... et toi tu es tellement amoureux que tu restes là comme un crétin et tu n'arrêtes pas de jacasser, le type du gaz, le type du gaz, comme un coucou, qu'est-ce qu'il y a avec lui.

Homme : Il est là [sic] avec la facture, je t'ai déjà donné l'argent.

Femme : Oui je sais mais mon cher, tu ne penses tt [sic] de mê [sic] pas que j'ai encore l'argent. Je vais te montrer les jolies choses que je me suis acheté [sic] avec. Uniquement pour te plaire. Toi seul. Tu as entendu ce que je te dis ?

Homme : Mais qu'est-ce qu'il faut que je lui dise.

Femme : Ah oui, l'homme du gaz. Qu'est-ce que j'en ai à faire.

Homme : Mais s'il coupe le gaz ? Alors.

Femme : Alors on déménage à l'hotel [sic].

Homme : Ça coûte trop cher.

Femme : Eh bien on vivra a [sic] crédit comme le font tous les gens bien aujourd'hui. De toute façon le ménage me rend malade. Alors vite aide moi à faire les valises.

(Le téléphone sonne)

Femme/Homme : Qu'est-ce que c'est ?

Chanteur (voix off) : Allo [sic].

Femme : Allo [sic].

Chanteur : Vous, chère madame au téléphone ?

Femme : Le célèbre ténor.

Chanteur : Ah ! vous m'avez reconnu à ma voix.

Femme : Votre voix ! Quand on l'a entendue une fois on ne peut plus l'oublier. Mais vous appelez bien tard.

Chanteur : Je pensais « trop tôt », hi hi hi. Mais j'espère que ce n'est pas trop tard surtout à cause de notre pari. Votre amie et moi on passait sous vos fenêtres et on a vu de la lumière par les volets.

Femme : Ah ! bon ! pst !

Chanteur : Moi j'affirmais que la lumière venait de votre rayonnant... Vous êtes toujours la [sic] ?

Femme : Oui.

Chanteur : ... de votre rayonnant regard.

Homme : Regarde l'or du Rhin.

Chanteur : Mais votre amie qui est très prosaïque disait que la lumière venait de l'électricité.

Femme : Oui.

Chanteur : C'est maintenant à vous chère madame de nous dire qui a raison.

Femme : C'est quoi l'enjeu (le gage).

Chanteur : Si votre amie perd et si je gagne vous et votre mari vous joindrez à nous au bar du coin.

Femme : Et si vous perdez ?

Chanteur : Ce sera à moi de vous inviter vous et bien sûr votre mari ce soir au bar.

Femme : Dans tous les cas on gagne. Alors il faut que je rende un jugement à la Salomon. Alors voilà ma sincère amie invite mon mari et vous, vous m'invitez au bar.

Chanteur : Je suis ravi.

Femme : Par le témoin impartial ?

Chanteur : Avez-vous été objective et impartiale ?

Femme : Oui ! Voulez-vous dire : contre mon amie.

Chanteur : J'ai osé espérer autre chose.

Homme : Cet homme est insolent.

Femme : S'il vous [sic] plaît ne nous interrompt pas. Il ne peut tout de mê [sic] pas savoir que tu écoutes. Avez-vous renoncé à tous vos espoirs ?

Chanteur : Oui.

Femme : ... D'où je viens ? Ce qui est tt [sic] de mê [sic] un accomplissement.

Chanteur : Le + [sic] heureux des accomplissements.

Homme : Il est encore en train de chanter.

Femme : Alors allons y. Ds 10 mn [sic]. Au revoir.

Chanteur : Quelle récompense extraordinaire.

Homme : Ridicule.

Chanteur : Au revoir.

Homme : Assez ! tu attendras.

Femme : Viens vite prépare toi.

Homme : Maintenant ? qd [sic] on a fait les valises ?

Femme : Les valises ? quoi donc ? pourquoi ?

Homme : Mais, tu voulais déménager à l'hôtel.

Femme : Oui, très bien. Mais maintenant on va au bar.

(Rupture musicale)

Femme : Voilà ! Je suis belle ?

Homme : Toi tu es merveilleusement belle. Mais, chérie s'il te plaît ne sors pas comme ça.

Femme : Pourquoi.

Homme : Cette robe (ta tenue).

Femme : Elle ne me va pas bien ?

Homme : Si. Je ne t'ai jamais vue si jolie. Mais je ne veux pas que cet homme te voie ainsi.

Femme : Qui ? le chanteur ?

Homme : Oui, je suis jaloux.

Femme : Jaloux ? ... Ridicule ... Tu n'es qu'un sentimental démodé. On va chacun de son côté. Il me plaît le célèbre ténor, et toi elle te plaît mon amie, la ravissante femme.

Homme : Le diable emporte cette personne. Elle est la cause de notre malheur.

Femme : De notre malheur ?

Homme : De mon malheur.

(Elle change sans que son mari le remarque. Elle se remet en femme au foyer etc...)

Femme : Tu es malheureux ?

Homme : Maintenant je vois que je suis malheureux, tu étais mon bonheur telle que tu étais auparavant, mon bonheur c'était mon amour, petite femme que je chérissais étroitement, parce que tu m'étais fidèle, toi que j'ai bafouée parce que tu aimais ton intérieur, toi que j'attendrissais par ce [sic] que j'étais tout pour elle. Je veux retrouver ma femme. Où es-tu ? où es-tu ? Est-ce que je t'ai perdue ?

Femme : Est-ce que je peux être moi à nouveau ?

Homme : Oui. Je ne souhaite que ça : toi comme tu as toujours été. Je te prends pour la femme d'hier. Ensuite tu as joué la femme d'aujourd'hui. Je l'aimais mieux que toi. Maintenant je le sais, tu es la femme de ma vie.

Femme : D'accord, ta femme pour la vie même si la mode du temps commande d'être fou, je ne suis pas prête à abandonner mon homme et mon enfant.

Homme : Alors tu n'as fait que jouer ?

Femme : Un jeu dangereux.

Homme : J'avais peur de le perdre.

Femme : Encore pire, j'avais peur de le gagner car ce rôle que je jouais ne me disait rien.

Homme : Tu aimais vraiment ce chanteur ?

Femme : Il me faisait penser à toi.

Homme : Tu m'humilies. J'ai une autre allure.

Femme : Non, pas quand tu dévores des yeux une ravissante créature.

Homme : Mais ce n'était pas sérieux.

Femme : Il y a toujours qq [sic] chose de sérieux.

Homme : Qu'est-ce que ça veut dire ? Alors avec le chanteur... ?

Femme : Il fait jour et nous n'avons pas dormi. Je vais faire du café.

Homme : Elle ne m'a pas répondu. Elle ne me dispute plus. Est-ce que ce chanteur... Qu'est-ce que c'est que ça ? La facture du gaz ? S'il te plaît explique moi et d'où viennent ces habits ?

Femme (à l'enfant qui est entré) : Bébé, lis ce qui est écrit sur cette boîte [sic].

L'enfant : À mademoiselle... Lisl... Maman c'est tante Lisl ?

Homme : Ma sœur.

Femme : Ta sœur, elle danse ici demain et je lui souhaite autant de succès avec ce costume que moi j'en ai eu.

Homme : Es-tu fâchée ? Pardonne moi encore.

Femme : Est-ce que je dois être moi à nouveau ?

Homme : Toujours toi. Toujours toi jamais une autre.

Femme : Et toi veux tu rester celui pour qui cela vaudra la peine de rester celle que j'étais ?

Homme : Toujours toi seulement toi. Tu le verras bien.

Femme : Je l'espère.

Homme : Que dois je promettre.

Femme : Peu, pour tenir plus.

Homme : Mets moi à l'épreuve. Rien ne m'est + [sic] indifférent que les autres femmes.

Femme : Mê qd [sic] elles sont ravissantes et si vivantes.

(Entrée du Chanteur et de l'Amie)

Amie/Chanteur : Oh oh, que vois je la [sic] ? Ils sont assis là tous les 2 [sic]. Ne détruisons pas une idylle, une scène d'amour.

Femme/Homme : Exemple recommandé.

Amie/Chanteur : C'est pour moi ?

Femme/Homme : Non je voulais dire pour mon amie/pour Mr [sic] le chanteur.

Amie/Chanteur : Vous plaisantez ? Êtes vous fâchés [sic] vous qui me faites donc attendre en vain.

Homme/Femme : Bon Dieu, que dire, nous avons complètement oublié, nous vous croyions en bonne compagnie.

Amie/Chanteur : Nous ne nous sommes pas ennuyés, finalement qd [sic] on est 2 [sic] on est tjours [sic] un couple.

Femme : Mon amie est tellement spirituelle.

Homme : Le célèbre ténor vous a certainement fait la conversation.

Chanteur : Nous avons cherché à oublier dans le vin, la danse et la musique. Mais je dois avouer que tout cela n'était qu'un pâle ersatz.

Femme/Homme : Quel dommage ! quel dommage. Voulez-vous boire une tasse de café avec nous.

Amie/Chanteur : Du café ? du café.

Amie : Voulez vous ranimer mon ressentiment car un bon cognac m'a engourdi [sic].

Chanteur : O [sic] douce Hébe servie par vous – ou bien comme je le chante dans le rôle de Siegmund « D'abord goûte le pour moi » alors un café au lait peut avoir le goût d'un gin.

Femme : Si spirituel et cepdt [sic] poétique.

Homme : Comme vous dites cela de façon romantique.

Femme : Mais votre café va refroidir.

Amie : Il n'y a que l'amour qui réchauffe, le cognac endort les ressentiments.

Chanteur : Un café au lait a le mê [sic] gout [sic] que le gin qd [sic] l'amour seul peut vous réchauffer.

Femme : Si spirituel et si poétique et cepdt [sic] si romantique. Mais le café va être froid.

Homme : Si spirituel etc...

Amie (à l'Homme) : Quel dommage cher ami que vous ne... avec moi... tous les deux... seuls... ensemble... si délicieux.

Chanteur (à la Femme) : Quel dommage etc...

Homme/Femme : Très aimable, très flatteur, malheureusement cepdt [sic] je ne suis pas libre... de façon imprévisible.

Femme : Mais peut être ma spirituelle amie...

Homme : Mais peut être le célèbre ténor.

Amie/Chanteur : Je pensais que vous étiez un homme/une femme. Je supposais que votre couple était moderne, je présumai [sic] que vous ne vouliez pas d’embarras sur votre route. Est-ce vrai que vous êtes content(e) avec cet être ennuyeux, vous qui pourriez faire le bonheur de tant d’homme/femmes, vous pouvez vous contenter d’un(e) seul(e) – ce qui aujourd’hui ne satisfait personne. Délivrez vous de ces liens, ou bien soyez libres à l’intérieur de ceux-ci. Avez-vous le courage enfin – enfin – de vivre votre propre vie ?

Femme/Homme : Si chacun de nous vit sa vie avec l’autre alors aucun de nous ne vivra une autre vie que la sienne.

Chanteur/Amie : Ah ! quel charme ds [sic] ce que vous dites, quel mysticisme, quelle énigme !

Femme/Homme : Ne voyez vous pas cher maestro/chère amie qu’il n’y a plus rien à faire ici. Nous sommes démodés, rien à tirer de nous, nous sommes out, nous vivons dans un vieil idéal.

Amie/Chanteur : Il n’y a rien à faire, rien à en tirer car ils sont démodés, ils vivent dans des valeurs passées, etc... Nous savons le prix de ces choses.

Femme/Homme : Ainsi vous avancez à peu de frais.

Amie/Chanteur : Nos actes sont les nôtres.

Femme/Homme : Souhaitez nous de les faire nôtres.

Amie/Chanteur : On nous donne ce que nous attendions.

Femme/Homme : Peut être ma spirituelle amie/mon célèbre ténor.

Amie/Chanteur : Nous vivons notre propre vie.

Femme : Je connais ça déjà.

Homme : Ça c’est des choses d’hier.

Amie/Chanteur : Mais vous, vous êtes des personnages de théâtre défraîchis.

(Ils sortent)

Femme : Nous sommes peut être défraîchis, et eux encore brillants de couleur comme des figures de théâtre mais il y a une différence. Leur pièce c'est la mode qui la produit, mais la nôtre... je peux le dire maintenant qu'ils sont sortis, c'est l'amour.

Homme : Et vraiment je ne les trouve pas tant que ça modernes.

Femme : Ça peut changer d'aujourd'hui à demain.

L'enfant : Maman c'est quoi des gens modernes ?

Annexe 17 – L’adaptation du livret de *Von Heute auf Morgen* pour la Péniche Opéra

Cette seconde version est issue du livret de *Von Heute auf Morgen*, utilisé par les membres de la Péniche Opéra. Cette version se base sur la traduction de Doris Reinhardt et a ensuite été adaptée par France et Jean-Claude Pennetier pour la Péniche Opéra. Nous avons conservé les éventuelles erreurs qui apparaîtront sous la forme « [sic] ». Le livret est conservé dans les archives de la Péniche Opéra ; il est référencé dans l’inventaire des archives dans le dossier 404, page 253.

L’Homme : Quelle belle soirée ! Ma chéri [sic], va vite dormir ! N’attends pas. Je voudrais réfléchir tranquillement et me détendre.

La Femme : Je suis en pleine forme et puis j’aimerais [sic] voir si l’enfant dort.

Homme : Oui, c’était une adorable femme et si charmante. Je ne peux pas l’oublier. Quels yeux. Quelle bouche. Quelles superbes dent [sic], ce corps agile et svelte ! Oh ! si je n’étais pas marié, ah, elle pourrait devenir dangereuse !

Femme : Est-ce que tu rêves ? Ou bien es-tu laas [sic]. Mon pauvre viens te reposer. Le petit déjeuner sur la table et le lit est préparé demain, tu as beaucoup de travail !

Homme : Mais laisse moi, donc ! Sur cette terre nous n’avons hélas que des devoirs. Tant de peine, de travail, de cris d’enfant jour après jour. Qu’elle [sic] fatigue ! Ah, si l’on n’avait pas parfois quelque chose d’autre, du nouveau, on en mourrait jour après jour, terrassé par l’ennui.

Femme : Toujours après une aimable soirée, tu es si mal luné ?! Mais j’ignorais que notre vie est si terrible. Ne sommes-nous pas heureux ensemble ? Que veux tu de plus ? Tu as un beau foyer, un amour d’enfant et une femme qui t’adore. Allons cesse de grogner et viens ! Tu étais charmant tout à l’heure.

Homme : Oui, oui, ce soir je me suis bien amusé ! Il y avait ton amie. Quel entrain, quel esprit, quel humour, quel charme ! et, elle est si joli [sic].

Femme : Tais toi et viens.

Homme : Mais cesses donc d'insister de la sorte. Je n'veux pas. Ton amie... Tiens, et bien dis moi qu'en penses-tu ?

Femme : Quand je l'ai revue après tant d'années, oui je dois dire elle a beaucoup changé je ne l'ai pas reconnue.

Homme : Et elle est ravissante !

Femme : De l'enfant fade, insignifiante et pâle est née une femme séduisante et belle.

Homme : Oui, une femme moderne !

Femme : Oui elle ne connaît pas les soucis : l'enfant, le mari, la cuisine, la maison aussi son front est lisse, ses yeux rayonnent, sa bouche au doux sourire épargné par les larmes est fraîche enivrante et ses seins caressés par des lèvres d'hommes seulement...

Homme : Je donnerais une étreinte conjugale...

Femme : C'est vrai, ne tombent pas.

Homme : ...pour un baiser sulfureux de ces lèvres.

Femme : Je voudrais savoir si elle me trouve autant changée ?

Homme : Non, car elle m'a confié : « votre femme est toujours la jeune fille que j'ai connu quand j'étais à l'école ».

Femme : Oui, elle inventais [sic] alors les meilleures farces et moi j'en étais seule punie. A-t-elle parlé de cela aussi ?

Homme : ...des punition [sic] Dieu merci, non ! mais des farces ; elles étaient très drôles. Tu tombais chaque fois, bêtement, dans ses pièges tendus. C'est bien cela qu'elle m'a raconté de manière délicieuse.

Femme : Vous avez donc bien ri de moi, ensemble, à mon insu !

Homme : Comme tu es susceptible ! Mais rassure-toi, car ensuite, cet assomant chanteur...

Femme : Le chanteur !

Homme : ...nous a dérangé par son chant débile. Quel plaisir peut-on prendre ainsi...

Femme : Quelle voix superbe !

Homme : ...il chante chante rechante sans cesse. Comment se fait-il qu'un homme puisse impressionner une femme par sa voix seule. Une femme qui pourrait en choisir un parmi les meilleurs.

Femme : Je réalise enfin que je peux plaire encore car à près [sic] que tu m'aies abandonnée seule, moi dans un coin, je savourais la voix du chanteur et le grand homme s'est mis à côté de moi. L'estime que l'on a de soi-même remonte quand on sent des regards de braise et des yeux brillants posés sur soi...

Homme : Ce chanteur et ses galéjades fad(es) et rificules, nous a gâché le plaisir.

Femme : On on sait qu'un baiser sur la main a plus de prix, pour lui, c'est une béatitude bien plus forte que celle du mari lors d'une étreinte.

Homme : Ms [sic] Dieu merci il est parti tenter sa chance ailleurs, même cette femme...

Femme : Exquis quand il m'a dit avec sérieux :

Homme : ...si spirituelle finissait par l'écouter.

Femme : « Voilà, j'ai décidé de chanter les basses depuis que j'ai plongé dans les profondeurs de vos yeux, là-haut ds [sic] l'aigu... au sommet dans l'aigue je suis seul... ». Complètement fou ce type.

Homme : De qui ris-tu ?

Femme : Mais du chanteur.

Homme : Oui, il est vraiment ridicule !

Femme : Je n'ai pas dis cela. Il m'a courisée de façon charmante et divertissante.

Homme : Toi ?

Femme : Tu me sembles perplexe ? Laisse-moi décrire la scène ; tu vas rire.

Homme : Non merci ! Je ne suis pas curieux.

Femme : Ne veux tu pas savoir ?! Est-ce que cela trouble tes pensées ?

Homme : Tu n'en sais rien du tout !

Femme : Mais crois-tu que j'ignore le sujet qui les préoccupe ? Il s'agit de mon amie.

Homme : Je ne nie pas ! Oui !

Femme : Veux-tu dire que tu l'aimes plus que moi ?!

Homme : Serait-il permis que je la préfère ?

Femme : Je sais très bien quel intérêt [sic] tu accordes à ces femmes singulières étranges, que derrière le masque qui brille tu attends un miracle phantastique. À chaque apparition qui proclame une mode tu es aveuglé. Dès que l'attrait du nouveau disparaît tu es déçu c'est le vide. Il est un peu tard pour me comparer à elle.

Homme : Je ne compare pas. Ce serait ridicule : elle, une femme du monde et toi une ménagère.

Femme : Chaque femme est double.

Homme : Non ! Il y a celles qui enflamment tous les hommes les autres doivent y renoncer.

Femme : Erreur ! Pas du tout ! Je t'en donne la preuve !

Homme : Vas y donc.

Femme : Ma patience est à bout !

Femme/Homme : Et bien, je vais te montrer. Combien je suis découragé [sic] par toi, sous-estimé(e) lié(e) à la maison par l'habitude, par l'habitude, par l'habitude, par l'habitude, par l'habitude, par l'habitude, par l'habitude si dégradé [sic]. Je sais comment vivre autrement.

Femme : Et, tu verras le succès merveilleux que j'aurais.

Homme : Tu comprendras quelles [sic] sacrifices j'ai dû faire pour toi.

Femme/Homme : Et donc fini la fem'/l'homme trop souvent affligé(e) sous estimé(e) dévalué(e) et enchaîné(e) humilié(e), maltraité(e) et asphyxié(e). Plus jamais ça.

Femme : C'est décidé, mes cheveux seront teintés et mon visage sera maquillé mes vêtements seront signés par un grand couturier [sic] et j'aurai des amants par dizaine [sic] des amoureux baptisés « camarades ». Le premier amants [sic] viendra dès aujourd'hui et puis un autre sera vite trouvé ! mais s'il hésite trop longtemps, je choisirai quelqu'un d'autre. Parce que je veux, finalement, vivre ma propre vie ! Et toi plein de regrets tu viendras à moi, prenant ma main avec ferveur en la couvrant de baisers comme tu l'a [sic] fait à cette femme ce soir.

(Pendant ce chant, elle s'est entièrement transformée et arrangée d'une manière raffinée et vêtue d'un déshabillé magnifique, elle se présente devant lui)

Homme : Crois-tu vraiment pouvoir changer par ces folles prophéties qui sonnent étrangement dans ta bouche ? Crois-tu vraiment pouvoir te rendre intéressante en m'accablant de tels discours des mots toujours des mots ? Mais à quoi bon d'essayer de me casser les oreilles ? Je vole avec mes sens, en alerte vers celle qui, seule, pourra les vaincre tous. Je rêve ! Mais qu'est-ce que c'est ? Comment peut-on changer de la sorte ? Cette dame élégante, est-elle vraiment ma femme ? Dois-je en croire mes yeux ? Qu'est-ce que c'est ? Je rêve.

Femme : Comment peut-on changer de la sorte. Cet adorateur enflammé est-il mon époux ? Dois-je en croire mes oreilles ?

Homme : As-tu jamais entendu autre chose de moi ? N'étais-je pas toujours celui qui fidèlement t'a adorée ?

Femme : Malheureusement, j'ai dû mal comprendre. Je croyais que tu m'avais jugée indigne de ton amour.

Homme : Quand aurais-je dit une chose pareille ?

Femme : Est-ce ma mémoire qui défaille ?

Homme : Une joli [sic] fem' en a-t-elle besoin ?

Femme : Oh, oh ! Mon mari, veut il joué [sic] à l'homme amoureux ? ça, mon cher, ne te va pas du tout ! Comme brave époux tu es pour moi parfait. Tu dois t'en contenter, tu deviens ridicule quand tu essaies [sic] d'être un autre que toi.

Homme : Erreur ! Tu ne m'as pas encore vu sous mon vrai jour, mais maintenant que tu m'as enflammé par ton amour, enivré par ton sourire, aveuglé par le feu de tes yeux, émerveillé par ton corps, stimulé par ton esprit, je vais te montrer ma valeur réelle, et tous mes sentiments d'amour débordant te prouveront, ... que je suis le seul et unique homme pour toi. Que personne d'autre ne t'aime autant, ne t'admire autant et ne t'adore autant, ma déesse, ma joie, ma femme !

Femme : Crois-tu vraiment pouvoir m'attendrir par les accents de ta voix en déclamant ces discours ? Crois-tu vraiment pouvoir être intéressant en m'abreuvant de ces phrases

vides, des phrases que des phrases ! Je reste de glace même si tu es tout feu tout flam' !
J'écoute cette autre voix si étrange, charmante et qui sans merci m'enlève ma raison !

Homme : Quoi ? Qui ? Enlever ? Oh là ! Oh là ! Qui veut t'enlevée [sic] ?

Femme : L'artiste, le célèbre ténor !

Homme : Quoi ? Cette [sic] espèce de rhapsode idiot ? Ce livret d'opéra ambulante ? Ce spécimen qui ne sait parler qu'en chantant sans cesse « Oh bien chère Madame ! Oui, j'aime... » Pardon, « la profondeur... l'abysse de vos yeux ». Mais tu ne le penses pas sérieusement. Viens, laisse toi faire chéri [sic] ! Dis-moi que, toujours, tu seras à moi.

Femme : Non, Monsieur, vous vous trompez. Je n'appartiendrai à personne, il se peut aussi que je disparaisse... car je fais ce que l'envie m'ordonne enfin ce qui me fait [sic] plaisir.

Homme : Mais tout cela te rend encore plus désirable et mon amour en sera plus fort. Tes plaisirs sont les miens, tu me connais.

Femme : Tiens ! Je vous connais ? Ça ne serait pas bien « connaître » n'est pas intéressant ! Je cherche la nouveauté.

Homme : Ne le suis-je pas ? Je suis un nouvel homme depuis que tu m'as changé !

Femme : ...Quelque peu restauré, mais tout cela ne durera pas. Vous me semblez un peu étranger, ou plutôt, différent et assez ennuyeux. Je veux du neuf, du neuf autre chose ! Par conséquent je créerai un agenda, j'y noterai bien à qui est le tour, il montrera les amants à rayer et qui je dois oublier. Le hasard les amène, je prends ce qui vient : ils peuvent être vieux mais riches, ou jeunes et pauvres, un grand sportif avare mais élégant ou un philosophe spirituel et mal habillé. L'un après l'autre ou même à deux pas de convention ! Ce que mon goût prescrit et si j'en ai le temps. Ainsi je vais finalement vivre ma propre vie. Et toi mon cher, ton tour viendra peut-être oui, car je veux t'oublier en te donnant tant de successeurs pour que ton image soit bien effacée. Alors là, tu pourras espérer. Cependant le premier est dur à oublier.

Homme : Tu vas m'oublier ?

Femme : Je devrai.

Homme : Ne plus m'aimer ?

Femme : Si je veux t'aimer encore un jour.

Homme : Mais pourquoi ? Je n'veux pas !

Femme : Cela pourtant devrait te plaire. Mais déjà, si tu me comprends bien, tu sais qu'à présent je vais danser. Stop ! Avant, je voudrais boire pour m'égayer !

Homme : Avons-nous quelque chose ?

Femme : Mais cours ! Ne demande pas ! Mon Dieu mon Dieu donnez moi la fantaisie ! Il faudra qu'il succombe ! Il est amoureux et très jaloux. Mais il veut être, en plus, torturé alors un peu d'hystérie et des phrases. On en trouve suffisamment [sic] dans nos journaux !

Homme : J'ai trouvé quelque chose.

Femme : Quoi ? D'la bière ? Je suis pas cul terreuse.

Homme : Je t'en supplie, tu réveilles l'petit.

Femme : Danse avec moi... pour l'ultime fois peut-être. Allume la radio !

Homme : Trop tard ! Ce n'est plus possible !

Femme : Je chanterai donc moi-même !

Enfant : Maman, qu'est-ce que tu fais ?

Homme : Tiens, tu l'as réveillé !

Femme : On ne peut jamais être tranquille.

Enfant : Es-tu fâchée avec Papa ?

Femme : Fiche moi la paix et va dormir !

Enfant : Un baiser !

Homme : Tu ne veux pas l'embrasser ?

Femme : Je ne suis pas d'humeur à ça.

Homme : Viens, dors encore un peu.

Enfant : Maman est méchante.

Femme : Mais enfin sors le donc ! Donne-lui à boire pour qu'il se calme.

(L'Homme sort avec l'enfant. Dès qu'il a quitté la pièce, elle se lève, ramasse le chapeau et le manteau de l'Homme et range la bouteille et les verres. Quand elle entend qu'il revient, elle se jette d'un bond sur le coussin)

Homme : Ah, je crois que le lait bien de brûler. Pourrais-tu voir ?

Femme : Mais tu dérailles, mon cher ! en quoi cela me concerne ? Débrouille-toi et reviens vite !

Homme : J'arrive ! J'arrive !

Femme : Je vais te montrer ! Oui, je vais t'apprendre !

(L'Homme revient. Il s'est brûlé [sic] les doigts. Il les lèche et agite sa main pour rafraîchir la brûlure [sic])

Homme : On sonne !

Femme : On sonne ! Mais ouvre donc !

(L'Homme sort à contrecœur. La Femme prend une écharpe ou une autre robe. L'Homme revient ; il est visiblement irrité.)

Homme : Chéri [sic], l'employer [sic] du gaz. Il débarque en pleine nuit, maintenant.

Femme : Vois combien cette robe me va bien. Comment pourrais-je draper l'écharpe ?

Homme : Chéri [sic] le gaz.

Femme : Préfères tu ainsi ou bien alors...

Homme : Chéri [sic], tu m'écoutes un peu. Le gaz.

Femme : Mais quoi, qu'est-ce que c'est ? Je me présente à toi dans des robes qui sont dignes d'être comparées à celles que portent les reines et j'essaie de t'expliquer comment je... je ne m'en remets pas juste à ta fantaisie, ou sans elle... et toi... tellement « amoureux », que tu restes là comme un crétin qui jacasse sans cesse le gaz le gaz. Et puis zut qu'est-ce qu'il veut ce type ?

Homme : C'est pour la facture. Je t'ai déjà donné l'argent !

Femme : Oui, je sais, oh mais mon chéri tu ne penses pas quand même que j'ai encore l'argent ! Viens, je vais te montrer les jolies choses qu'avec cet argent j'ai acheté [sic]. Seulement pour te plaire ! À toi seul ! Entends-tu ce que je dis ?

Homme : Et que dire maintenant à cet homme ?

Femme : Qu'est-ce que j'en ai à faire !

Homme : Mais s'il nous coupe le gaz ? Que faire ?

Femme : Rien ! Nous irons à l'hôtel.

Homme : C'est bien trop coûteux !

Femme : Nous allons vivre à crédit. C'est ce que font les gens à la mode aujourd'hui. Je n'en peux plus des affres du ménage. Allez, vite. Aides [sic] moi donc.

(La Femme saute sur ces [sic] pieds, prend une valise et commence à la remplir. L'Homme l'aide contre son gré. Le téléphone sonne. L'Homme y va ; la Femme lui arrache le combiné)

Femme/Homme : Qu'est-ce que c'est ?

(L'Homme sort)

Chanteur : Allô.

Femme : Allô !

Chanteur : Voux, oh chère Madame au téléphone !

Femme : Le célèbre ténor !

Chanteur : Ah ! Vous m'avez reconnu à ma voix.

Femme : Votre voix ! Quand on l'a entendue une fois, on ne l'oublie plus ! Mais il est tard pour téléphoner.

Chanteur : Plutôt : un peu tôt. Hé hé hé hé hé ! Pas trop tard j'espère. C'est à cause de notre pari. Votr' amie et moi-même en passant sous vos fenêtres nous avons vu de la lumière et...

(L'Homme jette bruyamment un objet dans la valise. La Femme lui fait signe « Chut » de rester silencieux)

Femme : Ah bon ! « Chut ».

Chanteur : ... moi, j'ai prétendu que cette lumière provenait de vos yeux... Êtes-vous toujours là ?

Femme : Oui !

Chanteur : ...provenait de vos yeux rayonnants.

Homme : « L'Or du Rhin » ! Tiens !

Chanteur : Oui mais votr' amie qui est très prosaïque...

Femme : Oui !

Chanteur : ... prétend que c'était seulement de la lumière électrique.

Femme : Oui !

Chanteur : Décidez alors, très chère Madame qui a raison.

Femme : Et quel est donc l'enjeu ?

Chanteur : Votr' amie doit, si elle a tort, donc si c'est moi qui gagne, vous convaincre, vous et votre mari naturellement, de nous rejoindre au bar à côté.

Femme : Et si vous, vous perdez ?

Chanteur : Ça sera à moi de persuader Monsieur l'époux, et bien sûr aussi son épouse de nous rejoindre au bar cette nuit.

Femme : Nous gagnerons donc ainsi tous les quatre finalement. Alors mon verdict sera digne de Salomon. Mon amie intègre va donc inviter mon époux et vous vous m'invitez dans ce bar.

Chanteur : Je suis ravi !

Femme : Du verdict impartial peut-être ?

Chanteur : N'était-il pas...

Femme : Oui !

Chanteur : ...dicté par un quelconque parti pris ?

Femme : Vous pensez contre mon amie ?

Chanteur : J'avais osé espérer quelque chose d'autre.

Homme : Cet homme est insolent !

Femme : Tu te tais s'il te plaît ! Il ne peut pas savoir que tu écoutes. Mais avez-vous donc...

Chanteur : Oui !

Femme : ...perdu tout espoir puisque je viens au bar ? N'est-ce pas un accomplissement !

Chanteur : Accomplissement suprême !

Homme : C'est ça ! Voilà qu'il chante !

Chanteur : Sublime récompense !

Femme : Nous allons partir !

Homme : Ridicule !

Femme : Alors dans dix minutes ! Au revoir Monsieur !

Homme : Mais ça suffit !

Chanteur : Au revoir Madame !

Homme : Qu'il attende !

(La Femme repose le combiné et met une robe de soirée)

Femme : Viens vite ! Es-tu prêt ?

Homme : Mais les valises ?

Femme : Comment ? Les valises ? Pourquoi ?

Homme : Ms [sic] c'est toi qui voulais aller à l'hôtel !

Femme : Ah oui ! Très bien ! Mais maintenant nous allons au bar ! Bien ! Suis-je belle ?

Homme : Oh, tu es magnifique ! Mais chéri [sic] surtout ne sort [sic] ainsi !

Femme : Pourquoi ?

Homme : Cette robe...

Femme : Elle ne me va pas ?

Homme : Si ! Je ne t'ai jamais vue si belle ! Mais je ne veux pas que cette homme te vois ainsi !

Femme : Qui ? Le chanteur ?

Homme : Oui, je suis très jaloux.

Femme : Jaloux ? Ridicule ! Quelle sentimentalité démodée [sic] ! Chacun de nous suivra son propre chemin. Il me plaît [sic] ce célèbre ténor. Mon amie te plaît, cette femme adorabl' et si charmante !

Homme : Au diable avec cette femme ! Elle est cause de notre maheur !

Femme : Notre malheur ?

Homme : De mon malheur !

Femme : Es-tu malheureux ?

(Sans que l'Homme s'en aperçoive, la Femme échange précipitamment sa toilette élégante contre une simple robe d'intérieure [sic], aussi la coiffure et tout le reste comme au début)

Homme : Maintenant je sais que je suis malheureux mon bonheur, c'étais [sic] toi telle que tu étais avant. Mon bonheur, c'était ma chère petite femme que j'aimais, que j'ai méprisée parce qu'elle est fidèle, dont je me suis moqué parce qu'elle aimait sa maison que j'alienais [sic] car pour elle j'étais tout. Je veux ma femme ! Dis moi où es-tu ? Où es-tu ? Est-ce que je t'ai perdue ?

Femme : Est-ce que je peux être moi à nouveau.

Homme : Oui ! Je ne désire que toi, comme tu es depuis toujours ! Je te croyais une femme d'hier. Alors tu as joué la femme moderne. J'ai cru te la préférer. Mais maintenant je sais, tu es la femme de ma vie !

Femme : Oui, ta femme pour la vie ! Jamais mê [sic] si la mode l'exige, je ne serai tentée d'abandonner Mari et l'enfant à ces caprices.

Homme : Ce n'était donc qu'un jeu ?

Femme : Un jeu très dangereux !

Homme : J'ai eu bien peur de le perdre.

Femme : Bien pire : j'ai bien eu peur de le gagner, car le rôle que j'ai joué m'a conquise.

Homme : Veux-tu dire que ce barde te plaît vraiment ?

Femme : Il m'a rappelé mon époux.

Homme : Tu me vexes ! J'ai une tout autre allure !

Femme : Oh, pas quand tu lances aux femmes séduisantes tes regards enflammés.

Homme : Mais c'n'est pas sérieux.

Femme : Il y a toujours un fond de sérieux.

Homme : Mais que veux-tu dire ? Penses-tu encore au chanteur ?

Femme : Il fait jour et nous n'avons pas dormi. Je vais préparer du café.

Homme : Elle ne répond pas ! Elle ne me dispute pas ! Ce chanteur aurait-il... ?

(La Femme revient avec le café, elle tient à la main la facture du gaz)

Homme : Qu'est-ce que c'est ? La quittance du gaz s'il te plaît expliquez [sic] moi donc ! Et d'où viennent ces robes ?

(Entretemps la Femme sert le café et s'assoit ; plus tard l'Enfant prend place et après lui, l'Homme)

Femme (à l'Enfant qui vient d'entrer) : Bébé, dis-nous, sur cette boîte, que peut-on lire ?

Enfant : L...i...z...i... Maman, tante Lizi ?

Homme : Ma sœur !

Femme : Ta sœur dansera demain ici, je voudrais qu'elle ait autant de succès que moi aujourd'hui grâce à ces belles robes.

Homme : Es-tu fâchée ? Pardonne-moi encore une fois !

Femme : Veux-tu que je sois moi à nouveau ?

Homme : Toujours toi ! seulement toi pour toujours, jamais une autre !

Femme : Et veux-tu rester celui, pour qui il vaut la peine de rester celle que je suis ?

Homme : Toujours toi, toujours toi ! Oui, tu vas voir !

Femme : J'espère !

Homme : Que dois-je promettre ?

Femme : Peu ! Mais tiens tes promesses.

Homme : Oui, mets-moi à l'épreuve ! Rien ne m'indiffère plus que les autres femmes !

Femme : Même si elles sont adorables et si charmantes !

Homme : Rien ne m'indiffère plus que les autres femmes !

Amie/Chanteur : Tiens, tiens, mais dites-moi : qu'est-ce que je vois ? Ils sont assis... là... tous les deux ! Dérangeons-nous une tendre idylle, une scène d'amour ?

Femme/Homme : Imitiez nous c'est un conseil.

Amie (à l'Homme)/Chanteur (à la Femme) : Avec moi ?

Femme (au Chanteur)/Homme (à l'Amie) : Non, je pensais à elle/lui, mon amie/Monsieur le chanteur.

Amie (à l'Homme)/Chanteur (à la Femme) : Vous plaisantez ou êtes-vous fâché(e) ? Vous qui m'avez fait, je pense, attendre en vain.

Homme/Femme : Mon Dieu, que vous dire ? C'est un oubli.

Chanteur/Amie : Nous ne nous sommes pas ennuyés. Bien sûr, quand on est deux, on forme un couple.

Femme/Homme : Excusez-nous. Nous vous savions en bonne compagnie.

Femme (au Chanteur) : L'esprit de mon amie subjugué.

Homme (à l'Amie) : Le célèbre ténor vous a sûrement divertie.

Amie/Chanteur : Nous avons cherché l'oubli dans le vin, la danse, la musique, le vin, la dans [sic] et la musique. Je dois vous avouer que tout ça n'était qu'un paliatif déplorable.

Femme/Homme : Dommage !

Homme : C'est dommage !

Femme/Homme : C'est bien dommage ! Voulez-vous du café ? Il est chaud.

Amie/Chanteur : Du café ! Du café !

Amie : Voulez-vous réveiller ma sombre colère qu'avez un bon cognac j'avais endormi [sic] !

Chanteur : Oh exquise Hébé, par vos mains servies... ou comme je chante quand je suis Siegmounds [sic] « Bois d'abord, c'est l'usage ! »... alors un café au lait peut avoir le goût d'un gin !

Femme : C'est très drôle et poétique.

Homme : Oui ça sonne comme une romance.

Femme : Le café refroidit. Venez !

Amie : Seul l'amour peut nous rechauffer et le cognac endort ma rancœur, endort ma rancœur.

Chanteur : Le café au lait a le goût du gin. Quand l'amour nous réchauffe...

Homme/Femme : Si spirituel et si poétique si romantique quand vous parlez.

Homme : C'est drôle.

Amie : Un cognac endort ma colère ma colère et ma rancœur.

Chanteur : ...un café au lait a même le goût de gin.

Femme/Homme : Mais le fameux café refroidi.

Amie/Chanteur : Quel dommage, pourquoi pas moi et vous, vous et moi... ensembles [sic]... et seuls ensemble ... Quel bonheur !

Homme/Femme : C'est bien aimable et très flatteur ! Dommage ! Je n'suis pas libre pour un bon moment, je crois. Mais peut-être le célèbre ténor/ma spirituelle amie ?

Amie : Je vous croyais un homme moderne

Chanteur : Je croyais que vous étiez une femme moderne.

Amie/Chanteur : Je pensais votre couple très moderne, j'avais présumé que vous n'acceptiez aucun désagrément dans votre vie. Êtes-vous satisfaite [sic] avec cette pauvre femme/ce pauvre homme ennuyé(se)x ? Vous qui pourriez faire, de tant de femmes/hommes le bonheur, le bonheur ! Vous pourriez vous contenter d'un(e) seul(e) ? Mais personne aujourd'hui ne vit plus comme ça ! Libérez-vous de cette aliénation ou bien devenez libre en elle ! Ayez donc/enfin ayez enfin enfin le courage de vivre votre propre vie votre propre vie, de vivre seulement votre vie et libre !

Femme/Homme : Eh bien, quand nous vivons ensemble alors chacun vit sa propre vie.

Amie/Chanteur : Ah ! Quel charme dans vos paroles.

Femme/Homme : Ainsi chacun vivra sa propre vie.

Amie/Chanteur : Quel mysticisme. Quel mystère dans vos paroles. Quel charme dans vos paroles !

Femme/Homme : Voyez-vous cher Maestro/chère amie, il n'y a rien à faire !

Amie/Chanteur : Partons d'ici cher Maestro/chère amie ! Il n'y a rien à faire. Il n'y a rien à faire.

Femme/Homme : Il n'y a rien à faire ! Nous sommes bien démodés. Il n'y a rien à faire !

Amie/Chanteur : Les voici démodés.

Femme/Homme : Nous sommes bien démodés car nous vivons avec des idéaux archaïques, des désirs, des idéaux démodés.

Amie/Chanteur : Car ils vivent avec des idéaux totalement vieillots, des idéaux démodés. Nous savons le prix de ces choses.

Femme/Homme : Vous vivez à peu de frais.

Amie/Chanteur : Nos actes seuls nous appartiennent.

Femme/Homme : Vous voulez qu'on les fasse notre [sic] !

Amie/Chanteur : On mérite ce que l'on veut !

Femme (au Chanteur) : Peut-être mon amie spirituelle ?

Homme (à l'Amie) : Peut-être le célèbre ténor ?

Amie/Chanteur : Nous vivons notre propre vie !

Femme : Ça m'interpelle [sic] quelque chose oui.

Amie/Chanteur : Nous vivons notre propre vie !

Homme : Mais c'est du passé, ça !

Amie/Chanteur : Nous vivons notre propre vie ! Vous n'êtes rien qu'un couple bien ternes [sic] de théâtre !

(Les deux sortent rapidement. Pendant la scène suivante, l'Homme, la Femme et l'Enfant se mettent à table et prennent le petit déjeuner)

Femme : Nous, peut-être bien ternes et... eux, encore hauts en couleurs ; mais tous, nous sommes des personnages de théâtre. Il y a... bien une différence : ils ont un metteur en scène, la mode, mais nous avons... sont-ils partis ? Alors j'ose le dire : l'amour.

Homme : Et pourtant en les regardant bien, je ne les trouve pas si modernes.

Femme : Oui, tout change si vite d'aujourd'hui à demain.

Enfant : Maman, c'est quoi des gens modernes ?

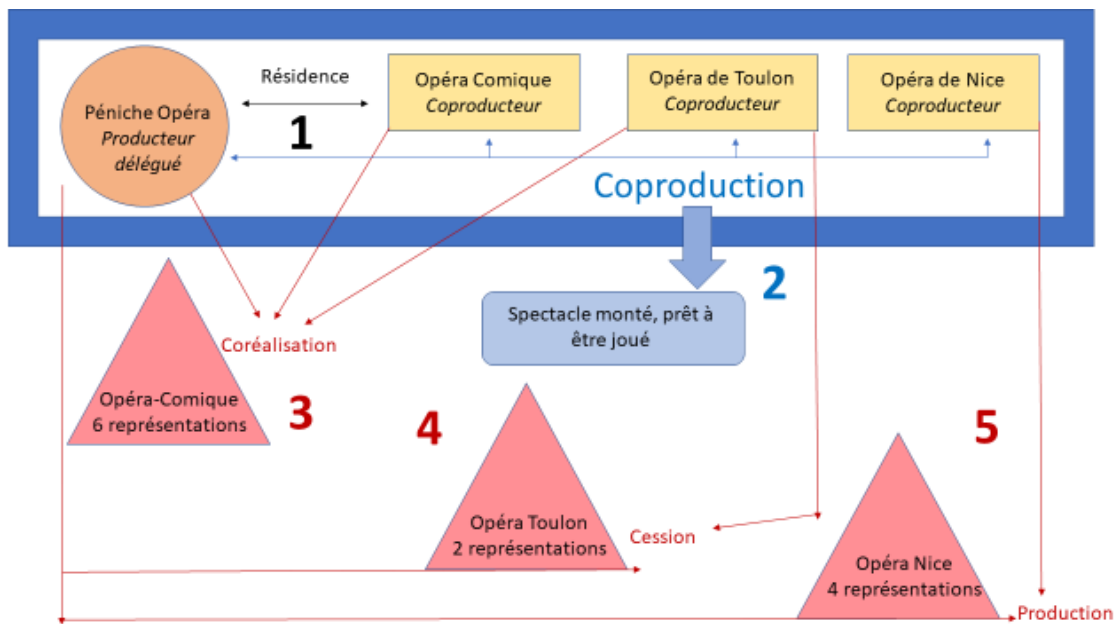
(Rideau se baisse lentement)

Annexe 18 – *Les Aventures du roi Pausole* : la redistribution à l’Opéra de Nice

	Distribution originale – Opéra-Comique et Opéra de Toulon	Redistribution – Opéra de Nice
Le roi Pausole	Lionel Peintre	Marc Barrard
Diane à la Houppe	Marie-Thérèse Keller	Annie Vavrille
Taxis	Christophe Crapez	Thomas Morris
Dame Perchuque	Christine Gerbaud	Adrienne Mille
La Blanche Aline	Cassandra Berthon	Gisèle Blanchard
Giglio	Yves Coudray	Leonardo de Lisi
Mirabelle	Françoise Masset	Élodie Méchain
Thiérette	Edwige Bourdy	Corinne Parenti
Le Métayer	Paul-Alexandre Dubois	Richard Rittelmann
Membres du chœur	Opéra de Toulon	Opéra de Nice
Danseurs de ballet	Opéra de Toulon	Opéra de Nice
Direction musicale	Sébastien Rouland	Attilio Tomasello
Orchestre	Opéra de Toulon	Opéra de Nice

Annexe 19 – Les Aventures du roi Pausole, représentation schématique des coulisses d’une « super-production »

Contrat	Péniche-Opéra (Producteur délégué)	Opéra-Comique	Opéra de Toulon	Opéra de Nice
Coproduction	Droits d’auteur metteur en scène + chorégraphe+ direction artistique 25 915 €	Achat de matériaux pour décor et costumes 76 220 €	Achat de matériaux pour décor et costumes 30 488 €	Frais de personnel pour fabrication décors et costumes 44 497 €
Coréalisation Spectacles Opéra Comique	Apport: Réalisation artistique Rémunération: 55% de la billetterie	Lieu en ordre de marche Rémunération: 40% de la billetterie	Orchestre, chœur et ballet de Toulon Rémunération: 5% de la billetterie	
Cession Spectacle Toulon	Réalisation artistique		Lieu en ordre de marche Orchestre, chœur et ballet de Toulon Cachet artistes	
Production Spectacle Nice				Lieu en ordre de marche Orchestre, chœur et ballet de Nice+ distribution Cachet Mireille



Source : NIEL Thomas, « La création du *Roi Pausole* : l’outil de la résidence au service de la création », communication à la Journée d’étude « Création, recréation dans la programmation de la Péniche Opéra », Université de Poitiers, 8 mars 2018.

Annexe 20 – *Les Aventures du roi Pausole*, version pour la Péniche Opéra, 2004

Source : la version des *Aventures du roi Pausole* qui va suivre a été reconstituée à partir des archives numériques de la Péniche Opéra et des captations du spectacle conservées à la Péniche Adélaïde. Cf. *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, dossier 252, p. 119.

OUVERTURE

PROLOGUE : Le pays de Tryphème quelque part sur la Méditerranée, tout près du Roussillon français.

Sur un tulle ou un écran une carte dessinée, une boîte avec ses appartements. Sur le mur de la boîte s'inscrit : le royaume de Tryphème

Dame Perchuque

Non ! Non ! C'est indécent ! C'est indu ! C'est indigne !

Ça devrait être défendu !

Monter une opérette aussi leste est un signe

Que le niveau morale a bien, a bien descendu...

Je crois qu'il est de mon devoir

De vous faire savoir

Ce que vous allez voir.

Écoutez-moi bien je m'explique :

Vous allez être transportés

Dans un pays de libertés

Et de folie ou la pudeur est abolie.

Là quand une femme est jolie

Le nu

Total est devenu

Presque un costume national

Mais quoi vous souriez... oui, je comprends... je vois,

On me l'avait bien dit : tout le monde est nudiste :

Le Roi

Pausole

A fait école,

Allons, je sens bien – c'est dommage-

Que je ne suis plus à la page !

On veut du nu, de l'hyper nu !

Tant pis, vous voilà prévenus,

Dans ma dignité, je me drape,

Et puisqu'on frappe les trois coups,

Restez, partez, débrouillez-vous,

Moi, je m'en fous !

Petite reprise orchestrale permettant l'entrée de la boîte à reines et son ouverture par de charmantes soubrettes.

ACTE 1

Le harem du roi Pausole, dans son Palais d'été, près de Tryphème. Des sofas, des hamacs, des tapis, des fleurs, des vélums. Un jet d'eau retombe dans une vasque de marbre blanc. Au fond, une immense baie par laquelle on aperçoit la capitale tryphémoise qui se détache, toute blanche, sur le ciel bleu. C'est l'heure de la sieste, par une belle fin d'après-midi.

Scène I

Chœur de la sieste : les reines en déshabillé musical rejointes par les danseuses qui les éventent. C'est un harem très sportif, avec exercice de gymnastique sportive pour les unes, aérobic pour les autres, et massage ou loukoum pour les dernières.

Sous le frais rideau

Do, do l'enfant do,

Sur les sofas

Do, do, do, fa

Sur les tapis

Fa, fa, mi, mi

Allongées sur le sol

La, do, ré, do, do, sol

Qu'il fait bon à son aise
La, sol, fa, mi, fa, dièse
De s'assoupir,
Quart de soupir
Les yeux au ciel
Do naturel
Sur les tapis
Fa, fa mi, mi
Sur les sofas
Do, do, do fa
Ah ! Etc.

Diane

Ah ! Laissez-moi dormir !
Vous me rasez

Gisèle

Te raser, Diane ! Dieu m'en garde !
Et ça serait pourtant une nécessité !

Diane

Hein ! Quoi ?

Françoise

N'es-tu pas la seule à porter,
Outre ta chevelure assez avantageuse,
Certains signes... comment dirais-je ... duvetés ?....
Qui font de ta beauté
Une beauté plutôt ombreuse !

Gisèle

Ce qui t'as fait, dans notre groupe,
Surnommer « Diane à la Houppe »

Diane

Si mes frises vous défrisent,

Ça m'est totalement égal !
À mes yeux le principal
C'est que Pausole, lui, les prise.
Et puis, zut, laissez-moi dormir !

Fanette

Ah ! Oui... c'est vrai,
Tu as, ce soir
Des devoirs à remplir !

Alberte

Aujourd'hui, c'est ton tour
D'amour.

Diane

Hélas, il est bien rare,
Puisqu'il ne revient, ce tour,
Que tous les trois cent soixante-cinq jours !

Fanette

Je reconnais que c'est barbare !

Françoise

Mais Taxis l'a décrété :
Le Roi, pour ses voluptés,
A trois cent soixante-cinq reines.

Alberte

Une par jour.... Sept par semaine ?

Diane

C'est ainsi qu'aujourd'hui je suis
Sa petite femme du jour !

Gisèle

Dis plutôt celle de la nuit !

Diane

Oui je veux être heureuse

Et malgré vous je le serai....

Nous n'avons qu'une nuit et j'en profiterai !

Scène II

Entrée de Taxis, un tapis rouge le précède, entrée sur un petit chariot téléguidé, une petite boîte téléguidée, à grande vitesse peut être assis sur une chaise KNOLL, se renseigner aussi sur les fauteuils d'handicapé.

Taxis, apparaissant comme la statue du Commandeur

Eh bien, c'est du joli !

On mange, on boit, on fume, on joue, on brode, on lit...

(Il baisse le pied de Françoise qui a les jambes en l'air)

(S'adressant aux autres)

Alors il suffit que je parte

Et que je tourne les talons....

(Nouvel accès de gaieté)

Pourquoi ricanez-vous ?

Gisèle

Mon Dieu nous rigolons !

De ce mot.... Car monsieur le Grand Eunuque, il semble

Que l'étalon et vous, ça ne va guère ensemble !

Taxis

(À Maud)

Vous, vous serez privé de dessert pendant un mois

(À Fanette)

Vous de chevaux de bois!...

(À Alberte)

Vous de feux d'artifice !

Françoise

Je vous hais !

Alberte

Je vous hais !

Maud

Je vous hais !

Fannette

Je vous hais !

Taxis

Et vous de billard japonais !

Vous de poudre de riz, et vous de sucre d'orge !

Vous, vous serez privée de soutien-gorge !

Gisèle

(Elle lui jette son soutien-gorge à la figure et laisse voir une poitrine impeccable)

Vous croyez me punir, eh bien je vous préviens

Que même sans soutien,

Tout ça se tient très bien !

Monsieur peut voir !

Taxis, blanc de rage mais malgré tout excité par ce spectacle

Eh bien pour vous apprendre à narguer mon pouvoir

Vous copierez cent fois le verbe : j'ai fait voir

Mes seins qui sont fort beaux – ce qui est très très laid –

Au grand Maréchal du Palais

Au présent, à l'indicatif,

Et à l'imparfait du subjonctif !

Gisèle, qui le provoque de l'œil et de la poitrine

Mes seins étant tous deux infiniment parfaits,

Je n'entends pas monsieur les mettre à l'imparfait !

Taxis

Je vous défends, de narguer mon pouvoir,

Je vous défends, je le répète,

D'oser ainsi me tenir tête !

Et de me manquer de respect !

Diane

Quand donc enfin, monsieur, nous foutrez-vous la paix ?

Taxis

Et maintenant, allons au bain.

Chœur des Sept Reines de la semaine n°2

Se changent en naïades pour aller au bain, sous leur déshabillé musical apparaissent en maillot de bain des plus farfelus, parles et maillots de bain. Ballet aquatique que nous retrouverons à la fin dans la piscine. Sur des socles à des hauteurs différentes, elles s'entraînent aux gestes de natation.

Il faut se rendre à la baignade

(Article deux du règlement)

Pour nager comme des naïades

Toutes nues mais très décentement

Du hammam, prenons le chemin,

On nous envoie au bain !

Scène III

Entrée de Dame Perchuque sur sa boîte téléguidée

Taxis, *s'éventant avec son mouchoir*

C'est vraiment un métier qui vous use et vous mine,

De rester continent parmi ces concubines !

Dame Perchuque

Bonjour, mon cher Taxis.

Taxis

Bonjour, dame Perchuque ;

Ah! Le ciel vous envoie à point pour refroidir

Ma fièvre et pour calmer l'ardeur de mon désir.

(Il la regarde désespérée par son allure)

Dame Perchuque

Qu'entendez-vous par là, cher et doux Grand Eunuque ?

Taxis

Que chaque fois
Où je vous vois
Vous avez le don d'effacer
En moi tous les pensers
Grivois
Votre physionomie si pure,
Votre corsage, vos guipures
Votre façon de vous moucher....
Oui, tout en vous, m'empêche de pêcher !

Dame Perchuque

Oh ! Vous péchez si peu ! Vous êtes un apôtre !

Taxis

Non, non, je suis comme les autres...
J'ai du mal à me corriger
Des instincts très vilains que j'ai,
Car, je le dis, la tête haute,
Quand je ne pêche pas, ce n'est pas par ma faute...
Mais c'est uniquement par peur d'être pincé :
Ah! Vous ne pouvez pas savoir tout mon passé :

Air de Taxis n°3

J'ai fait pourquoi le taire
Tous les métiers que l'on peut faire !
J'ai fait la barbe et les cheveux :
Allons, au premier d'ces messieurs !
J'ai fait le book, j'ai fait la place !
Les cafés : « Boum ! Voyez terrasse ! »
J'ai fait Potin et Olida :
« Alors, Madame, et avec ça ? »
J'ai fait la danse libertine :

« C'est sous le ciel d'Argentine »,
J'ai fait le nègre et le cam'lot !
J'ai fait des tours et la parade :
« Attention ! Passez muscade ! »
J'ai fait envie, j'ai fait pitié !
« Un petit sou par charité ! »
J'ai fait dans les cercles vicieux,
Le croupier : « Messieurs, fait's vos jeux ! »
J'ai fait le banquier, le notaire,
J'ai fait des chaussons de lisière !
Et tout cela, je veux qu'on l'enregistre,
Un jour pour la postérité,
Tout ça ne m'a pas empêché
De faire un excellent ministre !
J'ai fait les béguins les plus fous,
J'ai fait les maisons d' rendez-vous,
J'ai fait des blondes et des brunes,
J'ai fait le bonheur de chacune
J'ai fait des trottings, le trottoir,
J'ai fait semblant, j'ai fait sans voir
J'ai fait du pied, des coups de tête,
J'ai fait des cocus, des conquêtes
J'ai même fait, au Sébaste
Le ma...ximum, disons l'mot
J'ai fait la cour à des concierges
J'ai fait mine d'aimer des vierges,
J'ai fait du plat et, maintes fois
J'ai fait œuvre de mes dix doigts
J'ai fait des langues étrangères
J'ai fait des folies aux bergères
J'ai fait plaisir lorsque j'ai pu
J'ai fait pis, quand j'avais bu,

J'ai fait des frais et des fredaines,
J'ai fait des enfants par douzaines !
Et tout cela, chère Dame Perchuque,
Qui vaut bien d'être enregistré,
Tout ça ne m'a pas empêché
De faire un excellent eunuque

Dame Perchuque

C'est très beau, voyez-vous, d'oser vous accuser...
Je vous en aime davantage...
Et suis sûr avec vous d'être heureuse en ménage.
Car vous m'avez promis, Taxis, de m'épouser.
Alors, à quand le mariage ?

Taxis

Voilà, j'ai beaucoup réfléchi...
Il me faut, pour vous rendre heureuse,
Qu'avant je me sois enrichi...
Et votre aide en cela peut être précieuse.

Dame Perchuque

Comment ?

Taxis

Écoutez le projet
Que j'ai...
Il faut (asseyez-vous), car c'est là ma combine,
Que j'épouse la Blanche Aline.

Dame Perchuque

Et moi qu'est-ce que je deviens ?

Taxis

Vous devenez – c'est politique –
(Attention ! je sens qu'elle tique !)
Mon épouse morganatique.

Dame Perchuque

Mais je n'aurais ni votre main ni votre rang.

Taxis

Non...

Je serais Louis XIV et vous la Maintenon

Dame Perchuque

Chut ! l'on vient parlons d'autre chose

Taxis, *examinant un coussin*

Oui, parlons d'autre chose :

Ce coussin orange serait bien mieux s'il était rose !

Scène IV

Scène parlée entièrement chorégraphiée sur le rythme du texte pour Mirabelle qui se sert de tout ce qui est dans l'espace, y compris les personnages comme barre de danse classique.

Entre Mirabelle.

Mirabelle

Pardon, monsieur... pardon madame, s'il vous plaît,

Pourriez-vous m'indiquer la salle du palais....

(Dieu qu'ils sont laids)

Où doit avoir lieu le ballet ?

Dame Perchuque

D'abord qui êtes vous

Mirabelle, *faisant des pointes*

Mademoiselle Mirabelle

Premier sujet.

(Ailes de pigeon)

(Inspectant les lieux)

Et j'ai

Grand besoin de savoir si nous aurons la place

Pour exécuter tous nos pas...

Car si nous ne l'avions pas

Il faudrait qu'on en fasse!

Taxis, *la reprenant*

Il faudrait qu'on en fit !

Mirabelle

Oui... bouffi !

Taxis

La mâtime est jolie !

Dame Perchuque

Oui, joliment vulgaire !

Mirabelle

Si je ne vous plais pas tant pis !

En tout cas il faudra balancer les tapis !

Sans quoi l'on se foutrait par terre ...

Taxis

Nous avons appris

Qu'à Paris

Vous meniez une vie assez... irrégulière,

Et possédiez des mœurs assez... particulières.

Mirabelle

C'est curieux,

Sitôt qu'on vit à deux

Vos mœurs paraissent singulières,

De même que,

Dès qu'une femme est libre, on la dit prisonnière !

Dame Perchuque

L'entendez-vous !

L'effroyable créature !

Mirabelle

Eh bien quoi,

J'ai bien le droit, si ça me plaît à moi !

Tous les goûts

Sont dans la nature.

Et entre nous,

Je vous assure

Qu'il est des hommes si vilains

Que c'est à dégoûter du sexe masculin !

Dame Perchuque

En tout cas vous danserez j'espère

Correctement,

Car votre accoutrement...

Mirabelle, *arrête d'un seul coup ses exercices chorégraphiques*

Dites donc la petite mère

Qu'y a-t-il d'incorrect en mon accoutrement ?

Dame Perchuque, *à Taxis, en touchant avec sa cravache*

Moi, je trouve, mon cher, d'une indécence énorme

Ces pantalons collants qui laissent voir... les formes.

Mirabelle

Et puis, que ça vous plaise ou que ça vous déplaise,

Je me moque de votre goût ;

Moi je viens pour gagner mon pèze,

Salut, bonsoir, un point c'est tout !

(Pointes et jetés battus)

Dame Perchuque

Je n'aime pas les cascadeuses

Je vous le dis, moi, poliment!

Mirabelle

Et moi, je vous dis gentiment :

« Je n'aime pas les emmerdeuses ! »

Dame Perchuque, avec sa cravache tente une position de duelliste... mais abandonne bien vite

Retirez immédiatement....

Taxis

Ne nous commettons pas avec cette personne,

Venez, ma bonne...

Mirabelle

Va donc vieux caïman ! Va donc vieille vipère !

À eux deux ils font la paire !

(Taxis fait signe aux soubrettes de refermer la boîte à Reine. Sortie en auto driveuse en faisant claquer la porte)

Scène V

Entre la Blanche Aline qui apparaît à la fenêtre de son appartement tout en haut de son escalier

Aline

Bonjour mon beau monsieur....

(À part)

Dieu qu'il a de beaux yeux !

Mirabelle

Bonjour, Mademoiselle.

Aline

Si la chose n'est pas trop confidentielle,

Puis-je savoir, s'il vous plaît,

Ce qui vous amène au palais ?

Mirabelle

Vous le pouvez, mademoiselle,

Je viens parce qu'on m'y appelle,

Je viens pour danser un ballet...

Aline

Oh ! Que c'est mal... papa ne m'en avait rien dit !

C'est bien ma veine...

Mirabelle

Quoi ? Comment ? Vous seriez...

Aline

Sa fille... exactement.

Oh ! Que je suis contente !

Laissez-moi détailler tout votre ajustement,

Pensez donc à quel point je peux être ignorante :

Jusqu'à présent, jamais je n'ai su la façon,

Monsieur, dont sont faits les garçons !

Mirabelle, qui l'a rejoint sur l'escalier

Moi je sais,

Hélas, ce qu'ils sont :

Des polissons !

Ils vous déclarent qu'ils vous aiment,

Ils vous font un enfant, puis, après, ils vous sèment !

Aline, admirative

Ce que savez de choses, tout de même !

Sachez que je possède un père

Très bon, mais aussi très sévère ;

Il veut que tous ses sujets aient toutes libertés

Moi excepté.

Air d'Aline n°4

(N° d'accro d'Anne presque nue. Aline et Mirabelle sont assises côte à côte)

Papa veut, toujours seule, hélas que je m'amuse,

Mais s'amuser ainsi n'est pas très amusant

Alors, vous comprenez, j'essaie, j'emploie des ruses,

Pour croire que je joue avec d'autres enfants

J'ai pour camarade l'écho

Et pour confidente la source,

Comme amis du matin, j'ai deux coquelicots
Et comme amie du soir, j'ai pris la petite Ourse
Quand j'ai des peines très légères
Je les raconte à la fougère,
Et quand j'ai de très gros chagrins,
Je les confie au romarin
Mais ces jeux-là qui, je l'avoue
M'avaient plu
Ne m'amuse plus
Ce n'est plus à cela qu'on joue
Quand on a vingt ans résolu !
C'est très curieux comme l'on change
J'ai changé depuis cet été
Et je ne suis plus, c'est étrange,
Plus du tout ce que j'ai été !
J'ai des tendresses excessives
Et des élans immodérés
Sans raison aucune il m'arrive
De rire ou souvent de pleurer
Tenez, quand la nuit est venue
Je ne l'eusse pas fait autrefois
Près de l'étang
Je m'étends
Toute nue
Et j'entends
Des voix inconnues
Et je sens
Mon cœur frémissant...
Et tout bas, je dis. C'est dommage
Que quelqu'un ne voie pas vraiment

Combien
Mon corps devient
Charmant
Et, glissant dans l'eau, lentement
Je me baigne avec mon image !
Papa veut, toujours seule, hélas, que je m'amuse
Mais s'amuser ainsi n'est pas très amusant
Alors, vous comprenez, j'essaie, j'emploie des ruses
Pour tâcher d'être femme et de rester enfant !

Mirabelle

C'est affreux d'avoir des parents
Qui soient à ce point des tyrans !

Une voix en coulisse

Sa Majesté le Roi.

(Branle-bas de combat, Mirabelle dévale les escaliers et s'enfuit par le côté jardin, pendant qu'apparaît l'escalier du roi au lointain cour)

Aline

Papa !
Il ne faut pas
Qu'il vous trouve avec moi ;
Sauvez-vous vite !

Mirabelle, avant de disparaître

Domage, elle me plait beaucoup cette petite !

Aline, la regardant s'éloigner

Il me plait beaucoup, ce monsieur !

Scène VI

Pausole

Aline ici ?

Aline

Ne fais pas tes gros yeux,

Je t'en prie !

Oui, je connais tes théories

Sur l'éducation... j'entends,

Tu n'es pas content !

(Elle le rejoint en bas de son escalier et lui prend le bras l'entraîne dans une petite marche au pas de gymnastique, franchissant tous les obstacles qui se présentent sur leur passage. Très câline)

« Mon cher petit papa que j'aime,

C'est vilain, c'est mal, c'est très laid,

Je dirai même

C'est inique

De donner un petit ballet

Dans ton palais,

Sans inviter ta fille unique »

C'est un oubli de Taxis, - oui je l'aurais parié.

Je comprends que dans ton métier

Les invitations envoyées

Tu ne peux les vérifier toutes

Je viendrai donc à ton ballet, mais j'aurais soin,

Étant encore un peu sauvage

De rester dans un petit coin,

Bien sage,

Pour éviter les commérages

Et sur ce, vite, je me sauve !

(Elle reprend les escaliers qui mènent chez son père)

Pausole

Quelle charmante enfant !

C'est tout mon portrait à vingt ans !

(Consultant son bracelet-montre. Apparition d'une boîte horloge)

Cinq heures deux,
C'est le moment
D'aller jusqu'à mon parlement
Chaque jour, c'est ingénieux
Pour me rendre au gouvernement,
Je suis forcé
De traverser
L'appartement
Des trois cent soixante-cinq Reines....

Scène VII

Les portes côtés jardin et cour s'ouvrent : entre les reines suivies des escaliers qui se mettent en place pour former les arènes de Tryphème. Mise en place des luminaires dernier cri, des oriflammes portés par les gardes.

Diane

Majesté...

(Elle lui passe son bras autour du cou)

Françoise

Majesté....

Pausole

Bonjour, belles beautés !

Taxis, *qui est entré sur son cube téléguidé avec deux gardes pour le baldaquins du roi.*

Charmante Majesté !

Veillez donc vous placer,

C'est l'heure où le ballet va commencer.

Toutes

Oh, merci, Majesté !

Pausole, *tout le monde prend place sur les marches des escaliers*

Et maintenant,

L'argument

Du divertissement :

Taxis

Majesté,

Permettez...

Pausole

Taxis, vous m'embêtez !

(Commencement de la musique. Toutes les danseuses, sont installées. Elles sont toutes des statues sur leur socle dans la galerie du roi Pausole en tutu, elles exécutent une parodie du Lac des Cygnes autour de son prince charmant)

Taxis

Je voudrais dire qu'à ces dames

Vous donnez inutilement

Un tas d'éclaircissements,

Car l'analyse et l'argument

Sont tout au long dans le programme.

Il y a même des photos.

Pausole

Vous auriez pu, Taxis,

Le dire un peu plus tôt.

Scène VIII

Ballet.

Pendant le ballet, Aline entre discrètement et se dissimule derrière une colonne du portique et suit avec une lorgnette toutes les évolutions de Mirabelle.

Aline

Oh ! Le joli petit homme !

Qu'il est bien, et comme il me plaît !

J'aurais été navré de manquer ce ballet...

(Un temps)

En le voyant danser, j'éprouve

Un trouble que mon cœur n'a jamais éprouvé,

Il faut qu'avant ce soir, je trouve

Un moyen pour le retrouver

(Elle sort. Le ballet finit, applaudissements)

Scène IX

Pausole

Bravo ! Je suis ravi : c'est très récréatif,
C'est beau, moral, même instructif,
Mais ça m'a flanqué la migraine,
Taxis, veuillez rentrer les Reines.

Diane inquiète

Oh ! Sire, se peut-il que vous soyez souffrant ?

Pausole

Ça ne sera rien, mon enfant,
Je l'espère.

Diane

Et je l'espère également,
Car c'est à moi ce soir, que revient justement
L'honneur
Et le bonheur
D'être, au lit, votre partenaire.
Et ce ne serait pas gai
Si vous étiez fatigué.

Pausole voyant que les reines vont sortir par les escaliers

Comment, mes petits cœurs ?
Vous sortez sans chanter, ce soir, un petit chœur ?
Faites chanter, je vous prie,
Taxis, pour la sortie.

Taxis

Alors, chanter, mais pas trop bruyamment,
L'hymne de la rentrée en les appartements.

Chœur des Sept Reines de la semaine n°2

Chant chorégraphié et dansé également par le corps de Ballet à partir des 3 escaliers

Bien que nous soyons toutes Reines

Il faut s'occuper par moments

Courons à nos p'lotons de laine,

Article dix du règlement

Comme c'est l'heure où l'on tricote (*bis*)

On nous envoie aux p'lotes ! (*bis*)

(Elles sortent avec le ballet. Seul Mirabelle reste encore un moment à écouter)

Scène X

Taxis, *sur le seuil*

Vous ne m'avez pas dit Majesté, s'il fallait

Payer les cachets du ballet.

Pausole

Oui, mais à propos de cachets,

Mon ami, envoyez-moi donc

Un cachet de pyramidon.

Taxis

Bien, Sire

(Criant)

Le Roi désire

Un cachet de pyramidon.

Voix en coulisses

Le Roi désire

Un cachet de pyramidon.

(L'ordre est répété plusieurs fois apparition à chaque fois par une fenêtre ou une porte)

Pausole

Mon désir vole dans l'espace

Entre les larbins espacés.

Avant que l'ordre ne se passe,
Mon malaise sera passé.
Je vais m'étendre un peu, je n'y suis pour personne

(On entend frapper sur un gong)

Allons bon, qu'est-ce qui sonne ?

Taxis

Veillez me pardonner,
L'heure de la justice ici vient de sonner.
C'est l'heure où les plaignants chaque jour se présentent
C'est l'heure où vous jugez sous votre cerisier :
Il est exactement dix-sept heure quarante.
Il vous faut expédier les affaires pendantes.

Scène XII

Mise en place du cerisier, retournement de l'escalier central

Et disparition des deux autres escaliers. Deux gardes apportent une échelle double. Apparaissent au même moment le Grand Écuyer, le Grand Chancelier et le Grand Échanson.

Entrée des bois de justice n°6

Voici le bois de la justice
Sous lesquels le meilleur des Rois
Flétrit le mal, punit le vice
Tout comme Saint Louis autrefois !

Pausole

Oui, mais Saint Louis avait un chêne
Moi, c'est l'cerisier que voici
Préférant aux glands de Vincennes
La cerise de Montmorency !

Le Chœur

Préférant aux glands de Vincennes
La cerise de Montmorency !

Comme chaque feuille l'indique
Cet arbre a d'plus la qualité
D'être un arbr'généalogique,
Ce qui est rare, en vérité !

Pausole

En cueillant ces ceris's succulentes
Cela me remémore ainsi
Que j'descends de la branche régnante
D'la famille des Montmorency !

Le Chœur

Qu'il descend de la branche régnante
D'la famille des Montmorency !

Pausole

Appelez la première affaire
Attendez... que je m'alimente...
Ces cerises sont excellentes
Mais le jus est poisseux, veuillez donc, dès demain,
Mettre un petit peu d'eau dans une assiette plate
Afin, comme Ponce Pilate,
De pouvoir me laver les mains !

Taxis

Il sera fait ainsi que vous me demandez !
L'affaire que nous devons tout d'abord aborder
Est un forfait épouvantable,
Contre un personnage notable

Pausole

Au fait...

Taxis

J'allais y arriver :

Un jeune page ayant trouvé

Monsieur Ludovic

Palestre....

Pausole

Mon ministre des jeux publics....

Taxis

Dans une tenue.... Euh ! Comment dire ? Équestre !

Pausole

Il était à cheval ?

Taxis

Je n'ose préciser.

Il était dans sa chambre en train de s'amuser

Avec certaine courtisane

À des jeux...

Pausole

Oui, des jeux profanes...

Étant le ministre des jeux

Il est normal qu'il joue un peu !

Taxis

Oh ! Ce n'est pas à lui que j'adresse un reproche

Le page en ce moment s'approche

Et, profitant

De l'instant

Où ce pauvre monsieur Palestre

Se livrait à ces jeux...

Pausole

Équestres...

Taxis

Je ne sais, Majesté, si vous me suivez bien.

Pausole

Poursuivez, je vous suis... surtout n'oubliez rien !

Taxis

Brusquement, surgissant alors de sa cachette,

Sur le couple très étonné,

Il jette

Un filet de tennis pour les emprisonner.

Pausole

Ah ! Ce tour-là dénote un certain tour d'esprit.

Le Grand Écuyer

Quoi, vous n'allez pas le défendre !

Pausole

C'est idiot

De crier si haut !

Je viens d'avaler mon noyau !

Taxis, conseillez-moi vite ce qu'il faut faire

Taxis

Sans hésiter, il faut

Donner raison...

Pausole

Non, je parle du noyau...

Le Grand Écuyer

Je demande qu'on le punisse !

Taxis, à Pausole

Cracher un peu !

Le Grand Écuyer

Rendez justice...

Pausole

Mon cher, je rends ce que je peux !

(Puis prenant un ton sentencieux, comme s'il allait rendre la justice)

Pour éviter d'ailleurs de pareils accidents

J'entends que, désormais (Taxis, c'est plus prudent)

Vous suspendiez

Au cerisier

Du sucre en poudre avec des fraises

Maintenant

Je serais assez content

De voir ce jeune espiègle.

Taxis

Majesté, faites attention,

En laissant enfreindre la règle,

Les Rois ouvrent la porte à la révolution

Et préparent les Républiques !

Pausole

- Vous ne mettez pas ça dans mes mots historiques –

Et faites entrer l'inculpé

S.V.P

Scène XIII

Air de Giglio n°7

J'ai l'honneur d'être votre page

J'ai vingt ans, mais malgré mon âge

J'en sais bien plus long qu'on ne croît.

Sans me vanter, j'ai l'avantage

D'être un jeune page à la page

Et d'avoir l'esprit montmartrois.

J'aime la vie, le canotage

Les grands et les petits voyages

Le caviar, Musset, le chauffroid ;

À la beauté, je rends hommage,

Par nature, je suis volage,

Et je suis menteur, par surcroît !
Pour dénicher un pucelage,
Comme on disait en vieux langage
J'en connais peu de plus adroit,
Estimant qu'il est bien plus sage
D'être licencié à mon âge
Que d'être licencié en droit
Insouciant par héritage
Poète par libertinage
Heureux parce que je le crois
Je n'ai qu'un but, pas davantage
Servir, comme le doit un page
L'amour, les femmes et mon Roi !

Pausole

Approche-toi,
J'aime beaucoup ta profession de foi,
Et ton costume :
Pas un chapeau melon ne vaut la toque à plume !
Taxis vous mettez cela...non !
Petit, dis-moi ton nom,
Comment t'appelle-t-on ?

Giglio

Mon nom est Giglio... j'espère
Qu'il peut vous convenir,
Étant facile à retenir.
Il se prononce à l'italienne :
Djilio,
Ou bien à la parisienne
Giguelillot.

Choisissez, moi ça m'indiffère.

Pausole

C'est Giglio (*prononcé à l'italienne*) que je préfère !

Sur Terre, qu'aimes-tu ?

Giglio

Tout ce qui est aimable.

J'aime mieux un bon lit

Qu'une mauvaise table.

J'aime mieux les bons vins

Que les mauvais amis.

J'aime faire surtout

Ce qui n'est pas permis.

Pausole

Décidément, c'est un fou raisonnable ; C'est un insensé très sensé !...

Les femmes, j'aimerais assez savoir ce que tu penses d'elle ?

Giglio

Oh je n'ai jamais varié

J'aime les femmes qui sont belles,

Qu'elles

Soient mariées ou pucelles,

Car la femme, entre nous, ne doit se marier

Que pour pouvoir être infidèle !

Pausole

Mais, toi-même, en amour, es-tu toujours constant ?

Giglio

Quelquefois en hiver, rarement au printemps,

Pas beaucoup en été, pas souvent en automne,

Car la fidélité, c'est par trop monotone...

Pausole

Et les hommes,

Que penses-tu d'eux ?

Dis-moi bien le fond de ton âme ?

Giglio, *toisant Taxis et ses collègues*

Les hommes.... J'aime mieux les femmes !

Taxis, *l'interrompant*

Majesté,

Nous nous égarons.

Giglio

M'égarer, c'est ça qui m'attire

C'est la liberté qui m'inspire !

En ce monde, il n'est rien de pire

Que de tourner toujours

En rond !

Pausole

Pourquoi ficelas-tu mon ministre des Jeux ?

Giglio

Ne fallait-il pas que l'on sévisse

Contre la débauche et le vice ?

Taxis

Enfin, le respect, Majesté...

Monsieur le ministre est un monsieur convenable !

Pausole, *à ses ministres*

Quand on veut être respecté

Il faut être au moins respectable !

Giglio

L'amour est chose sainte et jolie à vingt ans,

Mais je trouve immoral, immonde et dégoûtant,

Qu'un fonctionnaire

Octogénaire

Mette dans son lit une enfant

Dont il pourrait être le père.

Pausole

C'est très juste... à partir

De... de... d'un certain âge

L'amour, il faut en convenir,

N'est plus que du dévergondage.

Taxis

Si ce mutin n'a pas une punition,

Je n'ai plus, Sire, qu'à donner ma démission.

Pausole

Je ne l'accepte pas.

Taxis

Alors je la retire.

Scène XIV

Diane

Je commence à trouver

Bien longue la séance !

Sire allez-vous lever

Enfin...

Pausole

Quoi ?

Diane

L'audience.

Taxis

Mais nous avons encore huit procès, Majesté....

Pausole

Vous m'embêtez...

La coupe est pleine !

Nous remettons ces huit affaires à huitaine.

Diane

Vous avez, ô mon Roi
Tellement mieux à faire !
Il n'y a qu'une seule affaire
Qui compte pour vous et pour moi...

Pausole

Oui, mais Taxis...

Diane

C'est une moule...

Pausole

Bien.

(À Taxis)

Je vais me coucher.

Taxis

Déjà ?

Sa Majesté se couche avec les poules ?

Diane

C'est pour moi que vous dites ça ?

Pausole

Enfin, je vais...

Taxis

C'est inutile

Majesté, que vous précisiez.

Pausole

Ah ! Pensez à dire à Lucile

Qu'elle arrose mon cerisier !

Scène XVI

On entend soudain une rumeur venant de l'extérieur.

Pausole

Quel est tout ce tapage ?

D'où vient ce bruit soudain ?

Pourquoi Dame Perchuque accourt en nage

De jardin

Alors qu'à cour,

Il ne se passe rien.

Dame Perchuque

Sire, quelle nouvelle !

Ah ! Je chancelle !

Pausole

Soutenez-la...

Dame Perchuque

C'est trop affreux ! Mademoiselle....

Les larmes m'étranglent la voix.

Pausole

Oui ou non, allez-vous me dire ?

Dépêchez-vous.

Dame Perchuque, très vite

Oui Sire,

Voici la vérité.

J'allais porter

Son thé

Et ses rôties

Où j'avais mis beaucoup de beurre ;

À l'heure du goûter,

Elle est partie...

Pausole, *qui n'a pas compris*

Répétez...

Dame Perchuque, *encore plus vite*

Voici la vérité :

J'allais porter

Son thé

Et ses rôties

Où j'avais mis beaucoup de beurre ;

À l'heure du goûter,

Elle est partie !

Pausole

Dégoûtée, elle est partie ?

Mais dégoûtée enfin de quoi ?

Était-ce de ses rôties

Ou bien de son thé trop froid ?

Parlez moins vite, je vous prie,

Et veuillez, s'il vous plaît, en un français précis,

Me faire posément un fidèle récit...

Dame Perchuque

Voici ! J'allais donc lui porter

Son thé pour son goûter.

Pausole

Mais à qui ?

Dame Perchuque

Veillez m'écouter...

Vous saurez tout. Et, suivant l'étiquette,

Je frappais par trois fois d'une façon discrète

À l'huis de la chambrette.

Voyant qu'on ne répondait point,

Je réitère avec le poing,

En pensant : « Peut être... elle est morte. »

Alors je me dis, « Soyons forte,

Ouvrons la porte. »

Pausole

Mais la porte de qui ?

Dame Perchuque

Vous allez le savoir.

Mon dieu ! qu'est-ce que j'ai pu voir !

Pausole

Mais quoi ? Qu'avez-vous vu ?

Dame Perchuque

Majesté, c'est horrible!

La chambre était dans un désordre indescriptible.

Des rubans, des mouchoirs, des combinaisons roses,

Enfin, des tas de choses,

Attestant un départ récent.

La houppette et la boîte à poudre

Gisaient sur le tapis persan,

Auprès d'un nécessaire à coudre...

À terre, un chausse-pied sortait d'un sac à main,

Un pantalon pendait à la clé de l'armoire,

Tout sentait l'abandon, la fuite et le jasmin...

Taxis

Veillez être plus concise,

Car il est sept heures moins vingt,

Et sa Majesté dîne à sept heures précises.

Dame Perchuque

Bref, je vis le lit vide et je devins...

Pausole

Hein ? Vous devîntes quoi ?

Dame Perchuque

Mais je devins livide.

Pausole

Pourquoi livide ?

Dame Perchuque

À cause du lit vide.

Pausole

Le lit vide de qui ?

Dame Perchuque

Le lit de votre enfant.

Pausole

Nom de Dieu ! Vous auriez pu le dire avant !

Dame Perchuque

Majesté, votre fille est partie.

Pausole

Mais non, mais non, elle est sortie,

Elle est près du bassin, ou rêve dans le parc.

Dame Perchuque

Non, Sire.

Pausole

Alors elle est au tir à l'arc...

Du côté de l'orangerie...

Taxis, allez-y voir : je suis sûr qu'elle y est.

Dame Perchuque

Au surplus, j'ai trouvé chez elle ce billet...

Pausole

« Mon cher papa,

Ne t'en fais pas,

Je pars avec quelqu'un que j'aime

Et qui saura veiller sur moi

Comme toi-même. »

Dame Perchuque

Elle a mis aime avec deux m....

Pausole

« Attends-moi dans neuf mois. » Je ne sais pas pourquoi

Je n'aime pas beaucoup ce terme de neuf mois.

« Et je signe ta fille aimante,

Très amoureuse et très contente. »

Taxis, *lisant par dessus l'épaule du Roi*

P.S : « Je t'écrirai si j'ai besoin de linge,

Bonjour à la guenon et au vieux singe. »

Dame Perchuque

Je crois, Taxis, que c'est pour nous !

Taxis

Majesté, que comptez-vous faire ?

Pausole

Et vous ?

Taxis

Je n'en sais rien ;

Ce n'est pas moi qui suis le père !

Nous suivons votre avis.

Pausole

Je n'en possède aucun.

Mais neuf avis valent mieux qu'un,

Et je serai heureux d'entendre,

Vos conseils, mes neuf Majestés

Quitte à ne pas les écouter

Taxis, *en aparté au public avant de sortir*

Il m'appartient, je crois, de diriger l'enquête

Je m'en vais de ce pas...

Chœur des sept avis différents n°8

Denyse

Il n'est qu'une chose à faire
Si vous voulez mon avis,
Mon avis dans cette affaire
Écrivez à Saint Antoine
J'ai toujours, grâce à ce moine,
Retrouvé c'que je perdis !

Alberte avec Denyse

Il n'est qu'une chose à faire,
Si vous voulez mon avis,
Mon avis dans cette affaire :
En bon père de famille,
Moi, je laisserais ma fille,
Fair'comme elle entend sa vie !

Gisèle, avec les autres

Il n'est qu'une chose à faire,
Si vous voulez mon avis
Mon avis dans cette affaire
Sans retard à votre place
Je m'élanc'rais sur les traces
Du Monsieur qu'elle a suivi !

Françoise

Il n'est qu'une chose à faire
Si vous voulez mon avis
Mon avis dans cette affaire
Dans les journaux de Tryphème
Faites mettre ce soir même
Sire, sa photographie !

Fanette, *avec les autres*

Il n'est qu'une chose à faire,

Si vous voulez mon avis

Mon avis dans cette affaire

Pour pincer votre héritière

À tous les postes frontières

Il faut qu'on télégraphie !

Diane à la Houppes, *très pratique et très personnelle*

Il n'est qu'une chose à faire

Si vous voulez mon avis

Mon avis dans cette affaire

Ici restez bien tranquille

Et venez -c'est plus habile-

Avec moi vous mettre au lit !

Toutes ensembles

Il n'est qu'une chose à faire

Si vous voulez mon avis

Mon avis dans cette affaire

Je suis bonne conseillère

Faites ce que je vous dis !

Pausole

Moi j'estime sincèrement

Pour le moment

Dans cette affaire

Le plus sage... est de ne rien faire...

Et je décide donc de ne décider rien !

Diane

Très bien !

Votre volonté me convient

Et c'est à ce parti qu'il vaut mieux qu'on s'arrête

Venez donc au lit... avec moi

Giglio

Pardon avant ce... tête-à-tête,

Permettez-moi de dire un mot au Roi.

Allez jouer sur la pelouse

Le jeu de boule vous attend

Chœur des reines (*petite chorégraphie en sortant*)

Ainsi que l'exige et l'indique

L'article vingt du règlement

Un peu d'exercice physique

Est utile à certain moment

Aux boules, il nous faut aller

On nous envoie bouler

Scène XVII

Giglio

À moi Sire, deux mots !

Puis-je vous conseiller en toute liberté ?

Pausole

Tu le peux mais fais vite, on m'attend à côté.

Giglio

Vous n'êtes pas heureux ici !

Pausole

Si !

Giglio

Non !

Pausole, *moins rassuré*

Si !

Giglio

Non !

Pausole, *faiblement et tristement*

Si !

Giglio

Si vous étiez heureux, le direz-vous ainsi ?

Votre existence est monotone,

Rien d'imprévu, rien de divers,

C'est le printemps, l'été, l'automne.

Pausole

Après l'automne, c'est l'hiver.

Giglio

Pourquoi, dès lors, quand gentiment la Providence

Qui parfois s'intéresse aux rois

Vous fournit tout à coup la chance...

Pausole, *de plus en plus ébranlé*

Oui... oui... tu as raison, je crois.

Giglio

D'entreprendre un joli voyage

Pour courir après votre enfant...

Pausole

Oui, oui, mon devoir m'y engage,

Le temps lui-même est engageant...

Giglio

Vite, alors, laissez-vous tenter,

Tâchons de rattraper l'Infante !

Scène XIII

Taxis, *qui est entré, laisse tomber avec une voix sinistre*

Avant qu'elle n'ait enfanté !

Pausole

Quoi, Taxis, que voulez-vous dire ?

Taxis

Je vous dis la vérité, Sire,

Votre fille est partie, hélas, on ne sait où,

Avec un suborneur !

Giglio

Vous voyez, Majesté qu'il faut vous mettre en route.

Taxis

Mais de quel droit monsieur ? C'est moi seul qu'on écoute.

Pausole

En principe, c'est vous...

Oui, mais en votre absence

Giglio m'a bien conseillé.

Taxis

Quoi ! Ce page aurait l'impudence...

Pausole

Oh ! N'allez pas vous chamailler !

Taxis

Si je ne suis plus rien, je préfère et désire,

Abandonnant mes fonctions,

Remettre ma démission :

La voici, Sire...

(Lui tendant son papier)

Pausole, énervé

Eh bien ! Soit je l'accepte !

Taxis, reprenant le papier

Alors je la retire !

Pausole

Afin d'éviter tout conflit

À partir d'aujourd'hui, vous serez tour à tour...

(À *Taxis*)

Vous, conseiller de nuit...

(À *Giglio*)

Toi, conseiller de jour...

N'est-ce pas, c'est très équitable ?

(À *Taxis*)

Vous serez responsable

De sept heures du soir jusqu'à sept heures du matin...

(À *Giglio*)

Et toi, tu prendras le pouvoir

De la même heure à sept heures du soir.

Scène XIX

Diane, *apparaissant*

Sire, vous m'oubliez, avec moi, venez pour...

Pausole

Pour ?...

Taxis

Pour ?...

Diane, *très naturelle*

Faire l'amour !

Pausole

Il n'en est plus question. Mon inquiétude est telle

Que je ne peux songer, Diane, à la bagatelle !

Les Reines, *accourant*

Qu'apprenons-nous ? Vous nous quittez !

Emmenez vos petites Reines !

Pausole

Vous riez ! Que je vous emmène ?

Mais j'ai d'autres chats à fouetter !

Les Reines

Restez !

Restez !

Restez !

Restez !

(Seule Diane pleurniche)

Pausole

Diane, je n'aime pas que vos grands yeux se mouillent !

Gisèle

Pleure pas... tu le reverras !

Une autre

Oui, tu n'es qu'une dinde

Une autre

Oui, tu n'es qu'une andouille !

Pausole

Tâchez de la distraire !

Toutes

On vous la distraira !

Les Reines

On l'amusera

Do, do, ré, fa

On lui fera

Ré, ré, do, la

Passer l'ennui

Do, do, mi, mi

(On entend sonner 7 heures)

Taxis

Sept heures ! Donc normalement

Je prends le commandement

Pausole

Bon ! Donnez-moi vos directives

Pour rattraper la fugitive

Taxis, *sur un rythme de chemin de fer*

Voici ce qu'on va faire

J'ai tout l'itinéraire

On prend – voici l'horaire

Le train de huit heures trois

Grâce à ma prévoyance

J'ai la correspondance

Pour Tryphème-en-Barrois

Giglio, *joue d'une trompette*

Halte ! Il n'est pas sept heures en vérité

Car nous avons l'heure d'été

Il n'est en réalité

Que six heures !

Donc c'est à moi de commander

Et je crois avoir des idées.

Tous

Des idées ?... des idées ?...

Giglio

Meilleures.

Pausole

Tant mieux ! Je crains

Beaucoup le train !

Tout ce que vous aviez en train

Taxis, compte donc pour du beurre.

À toi, mon petit Giglio

Tâche de trouver du nouveau...

Giglio, à l'aise

Eh bien moi je propose
Une tout autre chose
Un voyage est morose
Par les sentiers battus !
Sans règles, sans formules,
Sire, il faut qu'on circule,
Enfourchez votre mule :
Partons pour l'imprévu.
Au gré de la fantaisie
L'on ira
L'on fera
Tout ce qui vous fait envie
Tout ce qui vous fait envie
On se l'offrira

Le Chœur

On se l'offrira !

Giglio

Quand une rose jolie
En chemin se trouvera
Même si ça nous dévie
On la cueillera

Le Chœur

On la cueillera !

Giglio

Lorsque votre sympathie
Vers une bourgeoise ira
Ah ! Vive la bourgeoisie !
On bourgeoisera !

Le Chœur

On bourgeoisera !

Giglio

Quand, bruyante et cramoisie

Une fille vous plaira

Au fond d'une brasserie

On l'embrassera !

Le Chœur

On l'embrassera !

Giglio

À chaque heure sa folie !

Lorsque pleurer conviendra

À votre mélancolie

Sire, on pleurera !

Le Chœur

Sire, on pleurera !

Giglio

Sur une verte prairie,

Quand rêver vous tentera

Ah ! Vive la rêverie !

Sire, on rêvera !

Le Chœur

Oui, on rêvera !

Giglio

Et, si votre Seigneurie

Dit, adorant ce coin-là :

« J'y passerais bien ma vie »

On la passera !

Le Chœur

On la passera !

Giglio et le Chœur

Au gré de la fantaisie

Le Chœur

L'on ira

L'on fera

Giglio et le Chœur

Tout ce qui vous fait envie

Tout ce qui vous fait envie

On se l'offrira (*x4*)

**Final de l'acte 1 avec chorégraphie. Et, dans une farandole endiablée, Giglio entraîne le Roi Pausole vers l'Aventure. Diane à la Houppes et les reines essaient de le suivre, mais Taxis, qui veille, ferme derrière lui les grilles dorées du sérail.
RIDEAU**

ACTE 2

La métairie du « Coq d'Or »

On est dans une cour de ferme : la métairie du « Coq d'or » sur la route de Tryphème. Au fond on aperçoit à travers les grilles de la cour, les champs et les prairies et la petite route nationale de Tryphème qui serpente. Tout respire la propreté.

Au lever du rideau, sept (plus les danseuses) petites fermières sont en train de s'adonner au travail de mise en ordre domestique, mais à la façon des servantes d'opérettes : elles s'agitent agréablement et ne font pas grand-chose d'utile. Sous les ordres du métayer en bras de chemise, peu à peu apparaissent les éléments qui feront, du décor, une véritable cour de ferme :

Ouverture des grilles

Installation du paysage au lointain

Mise en place des deux chambrettes latérales, celle du roi à jardin, celle d'Aline à cour

Avec leur balustrades, leurs géraniums

Les échelles,

Les bottes de paille,

Les poules, la vache

Et pour finir les lampions et les drapeaux qui annoncent l'arrivée éminente du roi Pausole.

Chœur des fermières n°10

Le Chœur

Frottons, frottons

Époussetons

Le Métayer

Silence un vieux dicton

D'autrefois

Dit qu'on ne fait pas bien deux choses à la fois

Époussetez

Mais sans chanter !

Le Chœur, *parlant*

Époussetons

Le Métayer

Ou bien chanter

Mais sans frotter

Le Chœur, *chantant*

Frottons

Le Métayer

Car en frottant comme il faut

Vous risquez fort de chanter faux

Et si vous voulez chantez bien

Il vaut mieux n'époussetez rien

Le Chœur, *parlé*

Frottons... frottons

(Chanté)

Époussetons

Le Métayer

Ça va bien !

(Courant affolé)

Du calme, du sang froid !

Ne faisons pas tout à la fois...

Thierrette

Monsieur le Métayer, il faudrait bien qu'on sache

À cause de qui ou de quoi

On met la métairie ainsi en désarroi !

Le Métayer

Chut ! Gardez ça pour vous, nous attendons le Roi...

Il vient à l'improviste à cinq heures précises.

Une fermière

Qu'on noue un beau ruban au cou de chaque bœuf.

(Une fermière à la balustrade du roi Pausole en train de mettre en place les géraniums)

Le Métayer

C'est donc le moment d'exhiber mes bas neufs !

Puis vous parfumerez les vaches et les moutons

Qu'on leur attache

À la queue un petit nœud bleu

Thierrette

Je crois qu'un rose ferait mieux

Un autre en sortant

On pourrait mettre au cou des dindes

Un petit bouquet d'œillets d'Inde

Thierrette ou une autre fermière

Et dans le bec de nos dindons...

Une fleur de rhododendron...

Le Métayer

Pardon ! Rhododendron

Thierrette

Mais patron, avez-vous songé
Que si le Roi Pausole ici voulait loger,
Cela ne serait pas possible ?

Le Métayer

Comment ? Nous n'avons plus de chambre disponible ?

Thierrette

Plus du tout
Rappelez-vous
Que, tout à l'heure,
Vous avez mis
Deux jeunes voyageurs dans la chambre d'amis
Et c'est la chambre la meilleure !

Le Métayer

Il faut pourtant bien s'arranger...
Je m'en vais leur donner congé
(Il frappe à la porte de la chambre)
Holà ! Monsieur ! Holà ! Mademoiselle

Mirabelle

Qui m'appelle ?

Le Métayer

C'est moi... le Métayer...
J'aimerais vous parler... vite, en particulier...

Aline

De la chambre, monsieur, je suis très, très contente.

Mirabelle

La vue est épatante.

Aline

Nous allons bien nous installer.

Le Métayer

Non ! Vous allez vous en aller !

Aline

Quoi ! Déjà ? Notre chambre, il faut qu'on l'abandonne ?

Le Métayer

Oui.

Mirabelle

Pourquoi ?

Le Métayer, avec fierté

Pour le Roi,

Qui la réquisitionne.

Aline, à voix basse

C'est la première fois qu'il quitte son palais !

Le Métayer, confidentiellement

J'ai l'idée, entre nous, qu'il veut goûter mon lait.

Mais vous pensez si ça m'affole

De recevoir le Roi Pausole !

Je ne connais rien du protocole.

(Devant l'air désespéré des deux amoureux)

Bon, Bon, Bon..., beaux amoureux, puisque vous y tenez tant je vous laisse la chambre.

Mirabelle et Aline

Oh ! Merci !

Le Métayer

Eh bien, je saurai pour lui trouver un autre endroit,

Et suis fier d'héberger et l'Amour et mon Roi !

Mirabelle et Aline

Grand merci !

Le Métayer

Qu'on passe tout à l'ambre !

Je veux pour lui sourire

Que tout le paysage ait l'air d'un vrai coron.
Ah j'oubliais,
Qu'on passe au Ripolin les cornes du taureau !

Scène III

Aline suivie de Mirabelle sortent de la chambre.

Mirabelle

C'est pas de veine,
Au moment
Où vous alliez enfin, ma cocotte, être mienne.

Aline

Montrez que vous êtes un homme...

Mirabelle

Ne dites pas ce mot ; à la fin ça m'assomme.

Duo du travesti N°11

Aline

Êtes-vous un homme ?... êtes-vous une femme ?

Mirabelle

Ni l'un ni l'autre, et je suis tous les deux !

Aline

À votre mine on dirait une Dame,
À votre mise, on dirait un Monsieur !

Mirabelle

Non, je suis mon petit
Ce qu'on appelle un travesti

Aline

Qu'est-ce que c'est un travesti ?

Mirabelle

Vous l'expliquer, c'est très complexe

Un travesti, mon Dieu, voilà...
C'est l'assemblage de deux sexes
C'est l'accord du le et du la
En chimie, c'est un amalgame
C'est un mélange, une fusion
Deux corps, un homme et une femme
Unis dans un seul pantalon
Un travesti
C'est un problème
C'est un moyen, c'est un système
Assez malin ...
Et qui permet à ceux qui aiment
Le féminin
D'aimer quand même
Le Masculin
C'est un très gentil
Stratagème
Qui réunit toutes les sympathies !
Ah ! Saprستي
Que c'est gentil
Ah ! Saprستي
Un travesti !
Aline, ensemble
Que c'est gentil
Un travesti
Le féminin
D'aimer quand même
Le masculin
Ah ! Que j'aime
Le travesti

Que c'est gentil

Ah sapristi

Que c'est gentil

Un travesti !

Mirabelle

Un travesti, ça symbolise

Le mystère le plus obsédant

C'est comme une boîte à surprise

On n'sait jamais ce qu'il y a dedans !

On n'y trouve pas quand on l'ouvre

Ce que l'on y croyait caché

Mais au contraire on y découvre

Ce que l'on n'avait pas cherché

Un travesti

C'est un problème

C'est un moyen, c'est un système

Assez malin ...

Et qui permet à ceux qui aiment

Le féminin

D'aimer quand même

Le Masculin

C'est un très gentil

Stratagème

Qui réunit toutes les sympathies !

Ah ! Sapristi

Que c'est gentil

Ah ! Sapristi

Un travesti !

Aline

Que c'est gentil

Un travesti
Le féminin
D'aimer quand même
Le masculin
Ah ! Que j'aime
Le travesti
Que c'est gentil
Ah sapristi
Que c'est gentil
Un travesti !

Aline

Que vous soyez homme ou bien femme,
Vous me plaisez infiniment.
Pourquoi dégrafez-vous le haut de mon corsage ?

Mirabelle

C'est pour mieux t'aimer, mon enfant.
Nous avons jusqu'ici, par force, été bien sage...

Aline

De vous un charme se dégage

Mirabelle

C'est mon parfum...

Aline

Lequel ?

Mirabelle

« Toi, toi, toi, pour toujours »

Ritournelle de la mule n°12

Mirabelle

Allons viens, ne restons pas ici.

Aline

On dirait des grelots...

Mirabelle, en sortant

Laisse les grelotter...

Les Fermières

Voici le Roi !

Le Métayer, défaillant

Vite mes chattes,

Chantons la petite cantate !

Cantate n°13

Le Métayer

Vive le Roi Pausole

Qui vient chez nous incognito !

Le Métayer, les fermières et Thierrette

Vive le Roi Pausole

Qui vient chez nous incognito

(bis, bis bis sur des tons différents)

Pausole

Ça va, merci.

Taxis

Cette cantate est imbécile !

Pausole

On peut, du moins, s'en souvenir !

Car les paroles sont faciles

À retenir.

(S'asseyant sur les bottes de paille)

Mon Dieu ! Que je suis éreinté !

J'ai grand besoin de me remettre.

Taxis

Nous avons fait deux kilomètres...

Pausole

Taxis, vous avez tout, vraiment, du taximètre !

Taxis

Nous ne pouvons ici longtemps nous arrêter...

Le Métayer

Permettez,

Majesté,

À ces jeunes personnes...

Pausole

Non, merci, ni fleurs, ni couronnes.

Votre ferme est charmante, et déjà je m'y plais.

Taxis, vous avez vu le poussin qui picote ?

Vous avez vu, Taxis, les petites cocottes ?

Il faudra que j'en mette aussi dans mon palais...

Taxis

Vous en avez assez, je pense !

Mais songez qu'il convient de faire diligence,

Car votre fille est en danger...

Pausole

Pourquoi m'y faites-vous songer ?

Ne me gâcher pas mes vacances,

C'est mon premier jour de congé.

Taxis

Mais votre enfant ?

Pausole

Elle est heureuse, je l'espère.

Nous la rattraperons.

Taxis

Quel drôle de père !

Le Métayer

Je voudrais vous faire un discours...

Pausole

Je veux bien, mais qu'il soit très court !

Le Métayer

Sire... c'est le grand soir... non... pour moi, quel grand jour !

Que votre... haute cour... vienne en ma basse-cour...

Je suis très honoré... de l'honneur... magnifique....

Je suis.... ému... Vive la République !

Taxis

Que dites-vous ! Vous êtes fou

(Tout le monde sursaute)

Le Métayer

Quand on a l'habitude de la fourche

La langue peut bien fourcher.

Pausole, lui serrant la main

Merci, cher homme de la terre,

Mais votre long discours m'altère.

Taxis

Sa majesté veut boire. Avez-vous du bon lait ?

Le Métayer

Je l'ai.

Taxis

Regardez s'il est beau !

Pausole

Je ne trouve pas laids

Non plus les seins de la laitière.

(Thierrette apporte un broc. Taxis lui tend la coupe royale. Elle fait couler le lait de haut)

Thierrette

Dois-je remplir la coupe entière ?

Taxis, *lui tendant la coupe*

Majesté, le lait est versé.

Pausole

Ce n'est pas du lait condensé ?

Il est bon !

Thierrette

Le Roi boit !

(Ce cri fait étrangler Pausole)

Taxis et Tous

Allons ! De l'air ! De l'air !

Le Roi vient d'avaler...

Tous, *affolés*

Quoi ?

Taxis

Son lait de travers.

Pausole

Merci... cela va mieux !

Taxis, *à Thierrette*

Ne répète jamais cette phrase imprudente,

Petite innocente

Car autrefois

Elle a coûté la vie à son regretté père.

Cette légende est légendaire.

Légende du Roi de Thulé N°14

Pausole

Descendant du Roi de Thulé

Mon père avait gardé, fidèle,
Une coupe en or ciselé
Regardez, la voilà, c'est elle !
Comme on s'en sert souvent, elle est très bosselée !
Nul trésor n'avait tant de charme !
Il l'adorait, et chaque fois,
Qu'il y buvait, même une larme
Le peuple criait : « le Roi boit ! »
Or, un jour que le Roi mon père
L'avait trop vidée, il advint
Qu'il tomba dans une rivière
Ce qui mit de l'eau dans son vin
Et cependant, sur le rivage,
Comme il le faisait chaque fois
Sans songer à son sauvetage
Le peuple criait : « le Roi boit ! »
Hélas, vous devinez le reste
Il but tellement qu'il enfla
Il enfla tant, je l'atteste
Qu'une heure après, il en creva !

Le Chœur

Ah ! Ah ! Ah !

Pausole, *tristement*

Et voilà, comme il s'en alla
Du vin d'ici dans l'au-delà !

Le Chœur, *oubliant la tristesse de la situation*

Et voilà, comme il s'en alla
Du vin d'ici dans l'au-delà ! (*bis*)

Pausole, *au Métayer qui pleure*

Pleurez plus loin, s'il vous plaît,

Vous mettez de l'eau dans mon lait.

Le Métayer

« Le Roi boit » pour un roi peut être fatidique

Pausole

Taxi, notez cela dans mes mots historiques.

Le Métayer

Majesté, je nourris tout bas l'espoir

De recevoir

Un jour, le mérite agricole

Taxis, *en tournant les talons*

Le mérite agricole

N'est pas pour les agriculteurs

Pausole

Mais en revanche vous aurez les palmes académiques

Je vous nomme officier de l'instruction publique

Le Métayer

Je croyais que c'était pour les instituteurs

Pausole

Non c'est pour les agriculteurs

Taxis, *attirant le roi à part*

Sire, vous plairait-il que je vous rassurasse ?

Pausole

Sur qui ?

Taxis

J'ai retrouvé ses traces.

Pausole

Mais les traces de qui ?

Taxis

De votre enfant.

Pausole

C'est vrai !

J'oubliais tout à fait que nous courions après.

Il faut pourtant qu'on s'en occupe.

Taxis, *lui montrant une épingle en or*

J'ai trouvé ce bijou.

Pausole

L'épingle de sa jupe !

Taxis

Sur la route, la pointe était tournée à l'ouest...

Donc, vu l'inclination, mon jugement incline

À penser aussitôt que la princesse Aline...

Pausole

Abrégez, tonnerre de Brest !

Taxis

...N'est pas sur le chemin sur lequel on chemine,

Mais qu'elle est rentrée au Palais !

Pausole

Giglio m'avait dit qu'au contraire, elle allait...

Taxis

Semblable au chef indien sur le sentier de guerre

Qui reconnaît un pas inscrit dans la poussière,

Je saurai retrouver celui de votre enfant.

(Sortant un soulier)

J'ai son mocassin.

Pausole

Allez, Œil de Faucon !

(Au Métayer)

Excusez, homme de la terre,

Ce très long aparté ;

Vous disiez donc ?

Le Métayer

Majesté, ma ferme modèle

Je voudrais vous monter sur l'heure,

La baratte où, sans le lait, nous fabriquons le beurre ;

La charrette Citroën à conduite intérieure

Les biberons à veaux

Pausole

Ça c'est nouveau !

Le Métayer

Je vous montrerai les phosphates

Les sulfates

Et tous les engrais

Et je vous ferais voir par quel système

Les porcs se tuent tous seuls et se salent eux-mêmes.

Pausole

Mon Dieu que c'est beau le progrès

Les couveuses se mécanisent !

Les cochons s'américanisent !

Le Métayer

Tout ça nous vient de Chicago.

Vous venez, Majesté ?

Pausole

Yes... ready... Go!

Sortie Américaine N°15

Giglio, *entrant par la porte de la cave avec un marteau et une faucille*

Cette ferme modèle

Est trop artificielle

J'ai horreur de la symétrie

Surtout dans une métairie

Aussi j'ai

Tout dérangé

Il faut que les râdeaux et les faux s'éparpillent

Il faut que le marteau quitte la faucille

(Entrée de Thierrette)

(À Thierrette)

Bonjour, la belle enfant !

Thierrette

Bonjour, monsieur le Page...

Désirez-vous du lait ? C'est de chez nous qu'il vient.

Giglio

Je te répondrai sans ambages

Que j'aime mieux goûter le tien.

Thierrette

Mon lait ! Je n'en ai pas encore,

Et ne fait rien pour en avoir !

Giglio

C'est un tort, et je le déplore,

Tu manques à tous tes devoirs

Quand on possède une poitrine

Comme celle que je devine,

On n'a pas le droit de sevrer

Les pauvres pages altérés.

Thierrette

Repassez donc l'année prochaine,

Peut-être bien que j'en aurai

Alors je vous en donnerai.

Giglio

Je peux t'aider pour qu'il t'en vienne,

Mais dis-moi donc pourquoi tu portes des habits ?

Dans ce pays,

Ce n'est que lorsqu'on est vilaine

Que l'on doit cacher ce qu'on a.

Thierrette

Oh ! Non, ce n'est pas pour cela,

Le fermier m'a punie.

Giglio

Oh ! Quelle âme inhumaine !

Eh bien, lève ton cotillon,

Ton fichu, ton petit corsage ;

Je lève la punition.

Thierrette, se déshabillant

Vous êtes bon, monsieur le Page.

Giglio

Et, pour ton absolution,

Ma pauvre petite...

Thierrette

Thierrette !

Giglio

Viens jeter ton bonnet par-dessus les moulins !

(Il l'entraîne vers la chambre d'Aline et de Mirabelle)

Thierrette

Oh ! Non pas dans cette chambrette...

Giglio

Pourquoi pas là ?

Thierrette

C'est déjà plein :

Il y a le jeune homme avec la demoiselle

Qui sont arrivés vers midi,

Il est très bien... elle est très belle.

Giglio

Quoi ? Quoi ? Quoi ? Qu'est-ce que tu dis ?

(Il regarde par le trou de la serrure de la chambre)

Pas d'erreur, ce sont eux ; Aline et son complice...

Mais... mais je n'en crois pas mes yeux !

C'est une dame et non pas un monsieur:

Le séducteur est une séductrice !

Thierrette

Ce n'est pas très discret qu'ainsi vous regardiez !

Songez qu'on pourrait vous surprendre.

Giglio

Oui, mais en attendant, Thierrette, va m'attendre

Dans le petit bois d'oliviers.

Thierrette

C'est entendu, je vais au bois m'étendre

Et coudre sous un coudrier.

Giglio

Dans ce bois d'oliviers tu m'attendras sous l'orme....

(Elle sort)

Une femme ! Ça c'est énorme !

Mais au fond c'est moins dangereux !

Il importe pourtant que je mette entre eux...

Non, je veux dire entre elles.

Et pour pouvoir m'en rapprocher

Sans trop les effaroucher...

(Essayant la jupe que Thierrette a abandonnée)

Comment ça peut-il s'attacher ?

Habillons-nous en demoiselle,

Fichons le fichu, collons-nous le bonnet,

Je veux perdre mon nom si l'on me reconnaît.

Scène VII

Taxis

Le Roi n'est pas ici,

Ma belle ?

Giglio, *avec un accent paysan*

Non, je crois qu'il est reparti

Taxis

Merci,

Gente laitière,

Voici pour toi.

(Il essaie de la lutiner)

Giglio, *le giflant*

Voici, pour vous !

N'en voilà des façons de pincer mon derrière !

Hibou ! Voyou ! Genoux !

Vous êtes laid comme trois poux !

Taxis

Ces filles de la campagne ont vraiment peu de goût !

(Il sort)

Giglio

Ce ministre du Culte est capable de tout !

(Il se dirige vers la chambre et frappe)

Aline, *de l'intérieur*

Qui frappe ?

Giglio

La laitière... on vient pour le ménage...

Aline, *sortant*

Mais vous nous dérangez !

Mirabelle, *se ragrafant*

Voyons c'est agaçant !

Giglio

Je vois que vous jouiez à des jeux...

Aline et Mirabelle

...innocents !

Giglio

Oui, dame, à des jeux indécents !

Je voudrais, mon joli monsieur,

Me mêler à vos petits jeux.

Aline

Ces jeux-là ne se jouent qu'à deux.

Giglio

Pour une fois mademoiselle,

On pourrait s'amuser à trois,

Tout comme au jeu de la marelle.

Aline

Non !

Giglio

Bien ! Je vais tout dire au Roi !

Justement il est de passage,

Si vous ne voulez pas vous laisser embrasser,

Je vais lui raconter vos petits embrassages !

Mirabelle

C'est du chantage,

Aline, il faut y passer,

Pour ne pas nous laisser pincer.

Aline

Je ne veux pas qu'elle me touche.

Giglio, se rapprochant

Réfléchissez

Que, m'embrasser,

C'est le meilleur moyen de me fermer la bouche.

Mirabelle

Alors... allez-y... montez !

Trio de la laitière, d'Aline et du travesti N°16

Giglio, à Aline

Vos joues sont d'exquises pêches

Je voudrais jouer à les embrasser !

Mirabelle

Dites-lui qu'elle se dépêche

C'est le seul moyen

De s'en débarrasser.

Aline

Je veux bien vous le permettre

Jouons tous les trois, pour vous contenter !

Vous pouvez tous deux me mettre

Un petit baiser de chaque côté

Vous de ce côté-ci !

Vous, de ce côté-là

Mirabelle

Voici...

Giglio

Voilà

Mirabelle et Giglio

Que c'est donc bon !

Que c'est donc doux !

Aline

C'est très mignon

Mais je l'avoue

Moi je préfère

Oui je préfère

D'après ce que j'ai ressenti

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti !

Mirabelle et Giglio

Elle préfère

Elle préfère

D'après ce qu'elle a ressenti

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti

Aline

Ah...Ah

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti

Aline, à Mirabelle

Le contact de votre bouche

Est plein de douceur, mais ne m'a rien fait...

(À Giglio)

Vous, quand la vôtre me touche

Cela me produit un drôle d'effet

Mirabelle

Dans une seule expérience

Vous ne pouvez juger un baiser

Giglio

Voulez-vous qu'on recommence ?

Aline

J'allais justement vous le proposer

Vous de ce côté-ci

Vous de ce côté-là !

Mirabelle

Voici

(Elle l'embrasse sur la bouche)

Giglio

Voilà

(Il l'embrasse à son tour sur la bouche)

Aline

Ah

Mirabelle et Giglio

Que c'est donc bon

Que c'est donc doux !

Aline

Recommençons encore un coup

Moi je préfère

Oui je préfère

D'après ce que j'ai ressenti

Le dur baiser de la Laitière

Au doux baiser du travesti !

Mirabelle et Giglio

Elle préfère

Elle préfère

D'après ce qu'elle a ressenti

Le dur baiser de la laitrière

Au doux baiser du travesti

Aline

Ah... Ah

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti

Aline

Si c'est à cela qu'on s'amuse en pension

Ce jeu n'est pas désagréable !

Giglio

Tiens, tiens, vous êtes plus aimable !

Mirabelle

Oui, mais je voudrais bien...

Aline

Que nous recommencions....

Mirabelle

Non pas ! Que nous cessions !

(À la laitière)

Votre conduite est infâme,

Vous n'êtes pas une vraie femme :

Si votre mise nous trompa,

Il y a des baisers, eux, qui ne trompent pas !

(Elle lui retire le chapeau)

Giglio

Si je ne suis pas une femme,

Êtes-vous un homme, madame ?

Vous avez usurpé mon rôle masculin,

Moi, j'ai pris vos effets ; serait-ce plus vilain ?

Serait-ce, entre nous, plus infâme ?

Aline

Mais qui donc êtes-vous ?

Giglio

Je suis page du Roi.

Mirabelle

Mais pourquoi

Vous-êtes-vous mis en laitière ?

Giglio

Décrochez donc plutôt ma jupe par derrière.

Aline

Que votre costume est gentil !

Seriez-vous par hasard, comme elle, un travesti ?

Mirabelle, à part

Elle a l'air de s'en toquer

(À Aline)

Laisse-nous un moment tous deux nous expliquer.

Aline

Quoi ! Vous ne pouvez pas le faire en ma présence !

Mirabelle

Non je veux à tout prix acheter son silence

Aline, en sortant

Comment cela peut-il se faire ?

Mais je préfère

Mais je préfère

Mon cœur serait-il pervers ?

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti

Scène XIX

Giglio

Pourquoi donc vouliez-vous rester seule avec moi ?

Mirabelle

Pourquoi ?

Pour ça !

(Elle l'embrasse sur la bouche)

Giglio

Mais, ma parole....

Vous êtes folle !

Si quelqu'un venait à passer !

Pensez ce qu'on pourrait penser !

Vous oubliez un peu, madame, que nous sommes...

Mirabelle

Que nous sommes quoi ?

Giglio

Mais... deux hommes !

Et songez un petit peu comme

Les gens pourraient interpréter

Ces façons plutôt garçonnières.

Mirabelle

Aujourd'hui, c'est très bien porté.

Giglio

Peut-être, mais

Cela peut nuire à ma carrière.

Mirabelle

Alors, redevenez laitière ;

De cette manière, en entrant,

On nous croira tous deux de sexes différents.

(Elle l'embrasse)

Viens !

Giglio

Non, vous n'êtes pas mon type !

Mirabelle

Allons, coco, tu veux combien ?

Giglio

Laisse-moi !

Aline, apparaissant

Mirabelle viens-tu ? C'est ennuyeux d'attendre.

Mirabelle

Patiente encore un peu, ce n'est pas terminé.

(Aline disparaît)

Alors, monsieur, qu'allez-vous faire ?

Giglio

Vous, vous allez, pour commencer,

Endosser

Les vêtements de la laitière

Car, en Prince Charmant

On a votre signalement,

Pendant que vous vous changerez,

Je vous ferai...

Mirabelle, engageante

Vous me ferez ?...

Giglio

Savoir mes instructions dernières.

(Il sort)

Mirabelle, en ramassant les vêtements de Thierrette

J'ai beau tendre la perche, il n'y a rien à faire,

Il résiste à tous mes assauts !

Ou ce page est pour homme ou bien il est puceau !

(Elle sort. Entre Pausole exténué)

Pausole

Je suis vanné d'avoir vu les vanneuses !

Je suis flappi d'avoir vu les lapins !

Je suis tout abattu d'avoir vu les batteuses,

Je suis moulu d'avoir vu les moulins !

(Se laisse tomber sur les bonnes de foin)

On ne saurait se douter comme

C'est fatigant de visiter les veaux !

Ça me ferait grand bien de faire un petit somme !

Taxis

Majesté

Pausole

Quoi de neuf ?

Taxis

À l'Ouest rien de nouveau.

Mais nous persévérons

Et nous espérons ferme

Pouvoir vous apporter...

Pausole

Avez-vous vu la ferme ? Vous devriez aller la visiter

Toutes les vaches, qui sont blanches

Par un déclic qu'elles déclenchent

Tirent toutes seules leur lait...

Et, quand le seau déborde, il actionne un sifflet :

Allez voir la traite des blanches !

Taxis

Sire, il importe tout d'abord

Que je vous lise mon rapport :

Pausole, en s'endormant

Allez voir la pondeuse et œufs frais pondus

Taxis

Ce Roi n'est vraiment pas un père de famille

(Constatant que Pausole est endormi)

Comment, il dort

Pendant que je lis mon rapport

Sur tous les rapports de sa fille !

À quoi bon se décarcasser

Laissons-lui mon rapport... moi j'en ai fait assez !

Scène XI

Aline

Pourquoi donc Mirabelle

Auprès de moi ne reviens pas ?

Et le page du Roi que fait-il avec elle ?

(Apercevant Pausole endormi)

Oh ! ça c'est trop fort ! C'est papa !

Quel joli songe peut-il faire ?

Comme il est calme et souriant !

Que c'est charmant de voir son père

Dormir comme un petit enfant !

Berceuse d'Aline n°17

Pardon, mon papa que j'adore

De te donner tant de tourments

Dans les rêves, la vie se dore

Et l'on oublie tout en dormant !

Toute la nuit, fais de beaux songes,

C'est si doux, si bon de rêver,

Rêve – ce n'est pas un mensonge

Que tu m'as retrouvée !

Rêve beau Papa Pausole

Que ta Blanche Aline a trouvé

Même si cela te désole
Le bonheur qu'elle avait rêvé
Songe que, pour une princesse,
Un palais, c'est une prison...
Songe, en ton cœur, plein de tendresse
Que, même ayant tort, j'ai raison...
Songe, à présent que chaque rose
A, sur elle, un beau papillon
Songe que, pour la même cause,
J'avais besoin d'un compagnon
Songe que je suis très heureuse
Songe que voici le printemps
Songe que je suis amoureuse
Songe surtout que j'ai vingt ans !

Aline

Qu'est-ce que ce papier ?

(Elle lit)

Ce vendredi vingt-six

Un rapport sur moi... de Taxis!

Quel imbécile !

(Elle sort son stylo et un carnet de son petit sac et déchirant une feuille, écrit ce billet)

« Papa, tu peux dormir tranquille,

Je m'amuse, je vais très bien,

Surtout ne te fais pas de bile,

À part tes bons baisers, il ne me manque rien »

(Entre Giglio et Mirabelle, qui a revêtu les habits de Thierrette)

Scène XII

Aline, *montrant le roi*

Chut ! Comment, Mirabelle ?

C'est toi la laitière à présent.

Mirabelle, *bas*

Oui, n'est-ce pas amusant ?

Aline

Je t'aime moins en demoiselle.

Pausole, *qui rêve*

Oh ! Les petites marguerites !

Oh ! Les beaux boutons d'or !

Giglio

(Le roi ronfle Giglio siffle, le roi cesse de ronfler)

Il rêve ! Écoutez-moi ; j'ai réglé votre fuite.

Vous allez filer d'un seul bond

Jusqu'à Tryphème.

Mirabelle et Aline

Bon

Giglio

Vous irez coucher au carmel.

Mirabelle, *bas à Aline*

Tu parles ; on ira à l'hôtel !

Giglio

Il est temps de filer

Mirabelle

Pour s'en aller ;

La meilleure manière

C'est de partir en ordre dispersé.

Aline

Oui, c'est ça partez la première.

(Mirabelle sort)

Voulez-vous, à Papa, ce petit mot donner,

(Aline plaque un long baiser sur la bouche de Giglio)

Merci ; je vous rends le baiser

Que m'avez donné la laitière.

Giglio, *la regardant partir*

J'ai l'impression qu'on va bientôt sympathiser.

Scène XIII

Le Métayer

Qu'est-ce que nous devons faire, monsieur le Page ?

Car on commence à s'ennuyer...

Pausole, *dans son rêve*

Les beaux fromages !

Le bon petit lait caillé !

(Giglio fait signe au Métayer, pose un doigt sur la bouche, le Métayer salue et ils sortent sur la pointe des pieds)

Scène XIV

Thierrette, *entrant*

Il dort ! Profitons de l'aubaine,

C'est l'instant ou jamais de tâcher d'être reine !

(Elle se jette sur le roi et l'embrasse)

Pausole

Les beaux petits moutons !

Thierrette

Tant pis je me hasarde !

O ! Roi, sors de ton rêve ! Éveille-toi ! Regarde...

Je suis venue

Moi, l'inconnue,

Moi, l'ingénue,

Toute menue,
Et presque nue,
Je suis venue...

Pausole

Ces vers sont amusants ; mais qui es-tu d'abord ?

Thierrette

Je suis celle qu'on croit dans la tombe et qui sort ;
Mon sein est inquiet, la volupté l'opprime,
Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.

Pausole

Si ce n'est du Cocteau, c'est du Paul Valéry !

Thierrette, *s'asseyant sur les genoux du roi*

Cher désir de mes jours, le ciel est embrasé,
Pausole, prends ton luth et me donne un baiser.

Scène XV

Entre Diane comme une furie

Diane

J'en étais sûre !

Petite ordure !

Saleté !

C'est ainsi que tu veux tenter

De me supplanter,

En endormant Sa Majesté !

(Elle lui applique une gifle retentissante sur les deux joues)

Va-t'en roulure !

Va-t'en, ou je te défigure !

(Elle poursuit Thierrette qui s'échappe en poussant des cris)

Pausole

Mais, tonnerre de Dieu,

Où suis-je ? Dans quel lieu ?

Où sont mes gardes, mes soldats ?

Où suis-je enfin moi-même ?

Diane *l'enlaçant*

Vous êtes dans mes bras,

Dans mes bras, Sire, et je vous aime...

Depuis un an que je couve ma flamme,

J'ai trop longuement attendu,

Je boue... je vibre... et, ce soir, je réclame

Mon dû

Pausole

S'échapper du harem est une chose grave !

Comment avez-vous pu sortir de mon sérail

Malgré les six portiers postés aux six portails ?

Et comment vîntes-vous ?

Diane

Je vins avec Octave.

Pausole

Quel Octave ?

Diane

C'est mon chameau

Air de Diane n°18

Diane

Si vous saviez

Combien c'est long

D'attendre

Pendant un an

Ainsi que

Sentant son cœur se tendre

C'est énervant
[...]
Si vous saviez
Combien c'est long
D'attendre
Pendant un an
Vous viendriez près de moi
Vous étendre
Plus fréquemment.

Scène XVI

Thierrette, *sur la musique*

Sire, Sire, y a un dromadaire qui me poursuit

Taxis, *entrant avec Dame Perchuque*

Sire ! C'est la révolte !

Le Métayer

Il va piétiner mes récoltes

Dame Perchuque

Le sérail s'est bolchevisé.

Le Métayer

Ce chameau de chameau va tout pulvériser !

Pausole

Que dites-vous Dame Perchuque ?

Et vous, parlez donc, grand Eunuque !

Quoi, mon harem s'est révolté ?

Dame Perchuque

Oui, Majesté...

Taxis

Et nous venons vous raconter

Tout...

Dame Perchuque

Toutes ces atrocités !

Diane, *filant à l'anglaise*

C'est le moment de me trotter

Duo de la révolte n°19

Dame Perchuque

Ayant appris tantôt

Votre départ, les Reines

Pris's de folie soudaine

Cassèr'nt tous les carreaux.

Tous

Oh ! Oh !

Taxis

La reine Marquita

Montée sur une chaise

Chantait la *Marseillaise*

Sur l'air du *Ça ira* !

Tous

Ah ! Ah !

Dame Perchuque

Quittant son kimono

La jeune reine Omphale

Ah ! Comble de scandale

Fit pipi dans l'piano !

Tous

Oh ! Oh !

Taxis

Faisant ce geste-là

La blonde reine Marthe

Dit « Veux-tu voir Montmartre,
Mont'là-dessus tu l'verras »

Tous

Ah ! Ah !

Dame Perchuque

Mettant à l'air ma peau

La Reine Bergamotte

M'enleva ma culotte

Pour en faire un drapeau !

Tous

Oh ! Oh !

Taxis

Toute nue, Amanda

Criant : « À bas l'eunuque »

M'enfourcha par la nuque

En criant : « À dada ! »

Tous

Ah, Ah !...

Dame Perchuque

Madelaine et Mado

Me prirent, me troussèrent

Puis elles me fessèrent

Voyez l'bas d'mon dos

Tous

Oh ! Oh !

Taxis

Sous mes yeux, Déborah

Et la reine Herminette

Se firent... d'une façon nette

J'peux pas répéter ça !

Tous

Ah ! Ah !

Dame Perchuque

Quell'vision ! Quel tableau

Quelle orgie ! Quelle luxure !

C'était Rome et Suburre,

Aphrodite et Sapho !

Tous

Oh ! Oh !

Taxis

Des seins, des cuisses, des bras

Des hanches, des derrières !

Même aux Folies-Bergère,

On n'a jamais vu ça !...

Tous

Ah ! Ah !

Pausole

Oh ! Ce n'est pas une révolution,

Ce n'est qu'une petite émeute !

Taxis

Sire, il faut prendre des sanctions !

Le Métayer

Songez, le dromadaire ameute

Le pays, la population...

Pausole

Taxis vous êtes le chef de ma garde

C'est vous que cela regarde...

Taxis

Enfermez le chameau dans la cage aux lapins

Et Diane dans la chambre à pain

Pausole

Ne vous faites pas mordre

Le Métayer

Oh je connais les animaux

Je vais l'aborder par la croupe

Pausole

Je ne parlais pas du chameau,

Je songeais à Diane à la Houppe !

Le Métayer

Pareil.

Scène XVII

Giglio

Vous m'avez fait demander, d'après ce qu'on m'a dit, Sire...

Pausole

Ah ! Te voilà bandit !

Tu peux sourire !

Quoi ! Tu m'arraches

À mon palais

Pour me flanquer parmi les vaches,

Les veaux, les porcs et les poulets !

Tu mets tout

Sens dessus dessous

Tu me fais réciter des vers par une folle

Tandis que mon harem chante la *Carmagnole* !

Un chameau court dans le hameau...

Une reine surgit, hagarde,

Et pas un garde ne me garde

Je déraille et je nage en grand

Dans l'absurde et l'incohérent

Giglio

Permettez de me disculper ;

De tout – mieux que monsieur – je me suis occupé.

Taxis

Je ne laisserai pas...

Pausole

Laissez parler mon page.

Giglio

Vous allez pouvoir, Majesté,

Constater

Que j'ai fait de la belle ouvrage :

Afin que cette nuit vous puissiez bien dormir,

Je viens, pour vous de retenir

Une belle chambre à Tryphème

Avec un grand salon et même

Le téléphone et la radio.

Taxis, *avec un rire sarcastique*

Bravo ! Mais la Princesse Aline...

Pausole

Taxis, mettez une sourdine...

Giglio

Taxis, veuillez mettre un bémol.

(Sortant le billet d'Aline)

Vous verrez par cette missive

Que la Princesse est en bonne santé.

Pausole, *mettant distraitement le billet dans sa poche sans le lire*

Je suis content qu'elle m'écrive ;

Car j'étais un peu tourmenté.

Giglio

Cela permet qu'on la poursuive,

Sire, en toute tranquillité.

(Des vociférations éclatent à l'intérieur)

Pausole

Taxis, voyez ce qui se passe, serait-ce la révolution ?

Le Métayer, *revenant*

On envahit mon domicile...

Ils sont au moins deux cent vingt mille !

Final (chant pacifique 233)

Ensemble (la retraitée, l'étudiante, l'enseignante, la dame du service public, la dame des maisons closes, la postière, la conductrice de la SNCF, les deux intermittentes)

Majesté, nous vous supplions

D'écouter nos revendications

Pausole, *à Taxis*

Notez leurs revendications

La Jeune étudiante

Au nom d'la jeunesse des écoles

Je viens revendiquer le droit

D'aller au tout petit endroit

Sans avoir à claquer des doigts

Car c'est humiliant, ma parole

Pausole

Écolière, vous avez raison !

Giglio

Nous étudierons la question.

Taxis

Vous renversez les traditions.

Une dame de la maison publique (*une dame du service publique*)

Je viens au nom des filles soumises
Pour soumettre un réclamation
Pour l'hygiène et l'aération
Ça nous ennuie, dans nos maisons
Que les persiennes soient toujours mises

Pausole

Filles soumises, vous avez raison !

Giglio

Il faut aérer leur maison !

Taxis

Mais à quoi les r'connaîtra-t-on ?

Deux girls (*une grande et une petite avec l'accent parigot ; deux intermittentes du spectacle*)

Au nom des p'tit' girls anglaises
Décréter en notre faveur
Que jamais, jamais, les sisters
Ne seront jouées par de vraies sœurs
Et que les sisters seront françaises !

Pausole

Girls anglais's vous avez raison !

Giglio

Les sisters se désisteront !

Taxis

Mais les boys nous boycotteront !

Une jeune femme

Au nom des jeunes femmes légères
De l'Amicale du promenoir
La Coopérative du Trottoir
Nous vous prions de bien vouloir
Réduire la main d'œuvre étrangère

Pausole

Dames légères vous avez raison !

Giglio

Le trottoir demande protection !

Taxis

Que dirons les autres nations ?

Diane

Je vous demande au nom de vos Reines

Pour contenter tous nos désirs

Et varier un peu nos plaisirs

Au harem de laisser venir

Vos pages une fois par semaine

Giglio

Majesté, la reine à raison

Pausole

Nous étudierons la question

Taxis

Dans c'cas je donne ma démission

Pausole

Taxis faites bien attention !

Taxis

Excusez, Sire,

C'était pour rire

Pausole, aux délégués féministes

Nous examinerons vos justes revendications

Le Métayer, inquiet

Il serait temps que sa majesté sorte

Car ils vont défoncer ma porte !

Giglio

Oui dites-leur n'importe quoi !

Pausole

Ouvrez !

Le Peuple

Vive le roi ! Vive le roi !

Taxis

Cessez de hurler ! Le Roi va parler.

Pausole, *sachant parler aux foules*

Vous êtes heureux et libres

Le budget est en équilibre

Vous n'avez pas un seul chômeur

Votre argent garde sa valeur

Même lorsque la bourse baisse

Vous avez de l'or plein vos caisses ;

Bien que tout ne soit pas pour rien

Vous vivez pourtant très, très bien

Quand on songe au pays des autres

Qu'on se trouve bien, dans le nôtre !

C'est pourquoi certains étrangers

Avec nous voudraient bien changer.

Pourquoi certains nous asticotent

Et font entendre un bruit de bottes ?

Pourquoi certains amis suspects

Voudraient bien troubler notre paix ?

Le Brigadier

Et nous, au nom des militaires

Majesté, nous vous demandons

À tout prix d'éviter la guerre

Pausole, *l'embrassant*

Brigadier, vous avez raison.

Giglio

La paix c'est ce que nous voulons.

Taxis

Allons, trompettes, attention.

(Parlé)

Et dans cette occasion suprême

Entonnons l'hymne de Tryphème !

Diane, *drapée dans un drapeau aux couleurs Tryphémoises*

À ton voisin, il ne faut jamais nuire,

À ton voisin, jamais tu ne nuiras.

Mais à part ça, fais tout c'que tu désires

Mais à part ça, fait tout c'que tu voudras !

(Reprise en chœur)

Pausole

On a plein l'dos d'avoir tout l'temps des guerres

Depuis Clovis, depuis Hugues Capet

Pour être heureux, nous ne demandons guère

Nous demandons qu'on nous foute la paix

(Reprise en chœur)

Final

ACTE 3

L'hôtel du Sein blanc et Westphalie réunis.

Un grand salon haut de plafond avec deux grandes fenêtres par lesquelles on aperçoit les maisons de Tryphème pavoisées aux couleurs nationales. Ce salon fait partie de l'appartement qui a été réservé au roi Pausole par les soins de Giglio. Au milieu, porte à battant. Les portes des chambres donnent au premier sur une mezzanine. Tapis, fleurs, téléphone. Au lever du rideau, des soubrettes font le ménage, chiffon et plumeau à la main. Au nombre des soubrettes figure Thierrette, la petite fermière qui a été renvoyé la veille au soir par son patron, s'est placée comme femme de chambre à l'hôtel du Sein Blanc

Scène I

Chœur des soubrettes n°21

Les caméristes faisant un bruit d'enfer, tapant les volets, promenant l'aspirateur électrique, claquant les portes.

Chut ! pas de bruit, le Roi sommeil !

Sachons respecter

Le sommeil de Sa Majesté.

En nettoyant, il faut qu'on veille

Il faut veiller surtout à ne pas l'éveiller

Une soubrette

Tapons les tapis sans tapages

Pausole repose à côté

Une autre

Ménageons, pendant le ménage

Le repos de sa Majesté

Soyons silencieuses

Soyons respectueuses

Comme l'a dit quelqu'un de très bien autrefois :

(Hurlant)

Le silence du peuple est la leçon des rois *(bis)*

(Elles sortent en riant)

Scène II

Un temps, puis on voit la porte de la chambre du roi s'ouvrir tout doucement ; Giglio en sort avec ses chaussures à la main ; il est rattrapé par Diane, en galant déshabillé

Diane, *lui tirant l'oreille*

Chenapan, petite crapule !

Qu'étais-tu venu faire en la chambre du Roi ?

Giglio, *met un doigt sur la bouche en signe de silence*

J'étais venu voir

Si vous n'aviez pas froid.

Diane

C'est un prétexte ridicule.

Duo du rêve n°22**Diane**

J'ai fait un rêve merveilleux
Et je t'avoue, petit curieux
Qu'on ne peut rêver rien de mieux
Le Roi dormait très fort
Près de lui je m'allonge
Et je commence alors
À faire un joli songe
Un beau page tournait
Le bouton de ma porte
De peur, je frissonnais
J'étais à moitié morte !

Giglio

Il n'y a pas en vérité
Très loin du rêve à la réalité (*bis*)

Diane

Ce page entreprenant
Entreprit de me prendre
Ce qu'une femme a tant
Tant de mal à défendre
Trouvant, pour traversin
Très douce ma poitrine
Il posa sur mes seins
Sa joue tiède et câline

Giglio

Il n'y a pas en vérité

Très loin du rêve à la réalité (*bis*)

Diane

Je me disais : « Comment

Finira l'aventure ? »

Quand deux mains doucement

Levèrent ma couverture

Et je pus définir

Par certains badinages

Où voulait en venir

Ce fripon petit page

Giglio

Il n'y a pas en vérité

Très loin du rêve à la réalité (*bis*)

Diane

Puis à certains moments

- Que les rêves sont bêtes –

J'ai senti, c'est charmant

Tourner, tourner ma tête !

Enfin, j'ai ressenti

Une immense détente

Et je me rendormis

Abattue et contente

Giglio

Il n'y a pas en vérité

Très loin du rêve à la réalité (*bis*)

Diane

J'ai fait un rêve merveilleux

Et je t'avoue, petit curieux

Qu'on ne peut rêver rien de mieux

Giglio, *retirant sa toque*

Vous n'avez pas rêvé, madame,
C'est moi, j'ose le divulguer,
Qui, pour tâcher d'éteindre et calmer votre flamme,
Ai rempli les devoirs du roi trop fatigué !

Diane

Comment du Roi tu pris la place !
Eh bien vrai ! Tu as de l'audace !

Giglio

J'ai surtout du tempérament !
Et ça me sert énormément
(Il sert Diane et l'embrasse)

Diane

Attention, vilain garnement !
Il me semble que le Roi bouge,
- Essuies-toi, je t'ai mis du rouge –
Je rentre en mes appartements,
(Elle réintègre la chambre royale)

Scène III

Thierrette

Ah ! Vous voilà, monsieur !

Giglio

Comment, c'est toi, Thierrette
Sous ce tablier de soubrette

Thierrette

J'ai eu des ennuis, il a fallu me placer bonne...

Giglio

Et tu te plais ? La place est bonne ?

Thierrette

Le service est moins déprimant,
Nous avons seulement
Vingt clients par étage.

Giglio

Ça te fait encore de l'ouvrage !

Thierrette

Avec l'entraînement que j'ai,
Le travail me paraît léger.
Et si le cœur vous dit, je serais très heureuse....

Giglio

Non, non, merci.

Thierrette

Moi, je suis une travailleuse,
On peut user, même abuser de moi...
(Elle l'embrasse sur la bouche)

Giglio

Merci bonne Thierrette....

Thierrette

Il n'y pas de quoi !
(Elle sort)

Giglio

Et maintenant, comme le Roi
Va me questionner, j'imagine,
Sur le sort de la Blanche Aline,
Il faut que je file tout droit.
Au 102, rue des Amandines.
Pourvu que la princesse y soit !
(Il se sauve)

Scène IV

Mirabelle et Aline, en pyjama, sortent de leur chambre

Mirabelle

Voilà quatre fois que je sonne,
Et jamais il ne vient personne !
Je voudrais bien, mon chocolat !

Aline

Moi, du pyramidon, car j'ai bien mal.

Mirabelle

Où ?

Aline

Là !

(Elle se touche le front)

Mirabelle

Quelle nuit, ma petite Aline !

Aline

L'amour il n'y a rien de tel !

Mirabelle

Conviens qu'on était mieux, chérie, en cet hôtel,
Qu'au carmel, rue des Amandines.
Tu ne regrettes rien ? Tu n'as pas de remords ?

Aline

Oh ! Non, alors !

Mirabelle

Tu m'aimes ?

Aline

De plus en plus fort.

(Elles s'embrassent)

Et dans tout ça, papa, qu'est-il devenu ?

Et Giglio qui croit qu'on est à son asile !

Mirabelle

Ah ! Laisse-moi tranquille,
Avec ton Giglio !

Aline

Pourquoi me dis-tu ça d'un ton presque colère ?

Mirabelle

Parce que cette nuit – ce n'est pas pour me plaire –
Je te surpris trois fois à l'appeler tout haut !....

Aline

Allons, ne boude pas, viens près de moi, plus près !

Thierrette, *entrant*

Mademoiselle

Le bain est prêt...

Aline

Tu viens te baigner, Mirabelle ?

(À la soubrette)

Ah ! J'y pense, apportez-moi donc

Un cachet de pyramidon.

Thierrette

Bien, tout de suite.

Mirabelle

Et dites

Qu'on monte mon chocolat.

Thierrette

Boum ! Voilà.

Mirabelle

Cachet, chambre, bain, chocolat... Comment paierons-nous tout cela ?

(Elles sortent toutes les trois)

Scène V

Pausole entre suivi de Diane

Pausole, *sortant en peignoir de bain bordé d'hermine et une couronne de caoutchouc sur la tête.*

Ce palace est très calme, en somme,

Et j'ai dormi royalement.

Et toi ?

Diane

Pareillement.

Près de vous, je n'ai fait qu'un somme.

Pausole

Regarde-moi, c'est drôle, tu

As pourtant les yeux bien battus ;

Viens donc plus près de moi, ma Houppe !

Diane

Il ne faut pas que je me coupe.

Si j'ai les yeux si fatigués,

Vous en êtes seul responsable,

Ne m'avez-vous pas prodigué...

Pausole, *étonné*

Comment, je fus donc...

Diane

Admirable !

Et même bien plus, Majesté !

Pausole

De volupté

C'est vrai, tes yeux sont tout humides.

Alors, je fus très bien ?

Diane

Mieux que très bien, splendide !

Pausole

Combien de fois encore ?

Diane

Oh, je n'ai pas compté !

Pausole

Je ne me croyais pas en si bonne santé

Je suis content de moi et tu es bien gentille.

Mais tout à coup, je pense....

Diane

À quoi donc ?

Pausole

À ma fille.

Il faudrait cependant que l'on s'en occupât ;

Or, mes deux conseillers ne s'occupent pas ;

D'ailleurs de moi non plus, personne ne s'inquiète.

Et je n'ai ni mon chocolat ni ma fillette !

Diane

Attendez donc, je vais sonner,

Pour avoir votre déjeuner.

(Elle sonne. Bruit de tambourins et de castagnettes. La porte s'ouvre et huit danseuses espagnoles apportent le chocolat.)

Thierrette

Sire, voilà

Votre chocolat

Espagnol !

Pausole, étonné

Pourquoi ce numéro de music-hall ?

Entrée du chocolat espagnol n°23

Thierrette

Voilà le chocolat espagnol

Qu'on peut boire à la tasse ou bien au bol
C'est du pur cacao
Qu'on tourne et qu'on délaie
Faut pas le faire à l'eau
Il faut le faire au lait
Olé (*bis en Chœur*)
La seule différence
Avec celui qu'on fait
Dans les hôtels de France
C'est qu'il est plus épais
Au cacao, l'on mêle
Composé, bien dosé
Du sucre et d'la cannelle
Pour l'espagnoliser (*bis en Chœur*)

Diane

Voilà le chocolat espagnol
Qu'on peut boire à la tasse ou bien au bol
C'est du pur cacao
Qu'on tourne et qu'on délaie
Faut pas le faire à l'eau
Il faut le faire au lait
Olé (*bis en Chœur*)

Pausole

Je trouve ce ballet inutile et charmant,
Mais c'est très curieux, les divertissements
Me flanquent toujours la migraine,
Diane, demandez-moi donc
Un cachet de pyramidon.

(Diane va pour sonner. La porte s'ouvre et un garde entre et apporte, sur un immense plateau, le cachet demandé)

Le Garde

Le voici, Majesté

Pausole

Déjà ? C'est de la veine

Mais je suis très surpris qu'on m'apporte,

Ce cachet, car enfin qui te l'a demandé ?

Le Garde

Mais c'est vous Majesté

Pausole

Quand donc ?

Le Garde

Au premier acte

Pausole

Ah ! C'est celui-là ! La chose est exacte

Scène VI

Thierrette, *entrant*

Majesté....

Pausole

Quoi, gente soubrette ?

La Soubrette

Votre lit vous attend.

Pausole

Allons-nous coucher, après cette trempette ;

Vous venez ma Houquette ?

(Il sort avec Diane)

Scène VII

Taxis bondissant comme un diable d'une boîte.

Air de Taxis n°24

Ah ! Mon Dieu, qu'ai-je vu !

Depuis hier soir

Les yeux, le cou tendu

Dans ce cabinet noir

Quels soupirs ai-je pu

Surprendre et percevoir

Ah ! Mon Dieu, qu'ai-je vu

Depuis hier au soir !

En venant j'avais cru

Que c'était mon devoir,

Mon devoir absolu

Oui mon devoir... de voir

Jusqu'où ces dissolus

Tous deux pouvaient savoir

En venant j'avais cru

Que c'était mon devoir !

Je suis venu, j'ai vu

Mais, hélas, sans prévoir

Que ma faible vertu

À force de vouloir

Tout voir ce qu'elle a vu

Tendrait à s'émouvoir

Je suis venu, j'ai vu

Mais, hélas, sans prévoir !

Ah ! Quels jeux inconnus

Ces enfants m'ont fait voir !

Jamais, jamais je n'eus

Pu même concevoir
Combien ces ingénus
Possédaient de savoir !
Ah ! Quels jeux inconnus
Ces enfants mont fait voir.
Quels plaisirs défendus
Quels transports j'ai dû voir !
Quel courage j'ai dû
Déployer tout un soir
Pour voir ce que j'ai vu
Quelle âme il faut avoir
Quels plaisirs défendus
Quels transports j'ai dû voir !
Leurs petits corps tout nus
Bougeaient près du bougeoir
Leurs quatre seins menus
Faisaient quatre ombres noires
Non... il faut avoir vu
Ces choses pour les croire
Leurs petits corps tout nus
Bougeaient près du bougeoir !
Mais jusqu'au bout j'ai vu
Ce que je voulais voir...
Mes yeux se sont repus
De leurs affreux devoirs
Je suis brisé, rompu
J'ai perdu mon mouchoir
Mais jusqu'au bout j'ai vu
Ce que je voulais voir !

Taxis

Avertissons le père et prévenons le Roi !

(Il frappe chez Pausole)

Voix de Pausole

Qui frappe ?

Taxis

C'est moi

Pausole

Quoi ?

Taxis

C'est moi, Taxis ; la chose est très urgente,

Très importante.

Pausole

Quelle nouvelle absurdité

Votre cerveau fécond vient encore d'inventer ?

Taxis

J'ai trouvé votre fille...

Pausole

Mais c'est une marotte !

Cette idée à présent, vous trotte !

Taxis

C'est la vérité ; Sire, elle est ici...

Pausole

Mais où ?

Taxis, *désignant la chambre d'Aline et de Mirabelle*

Là.

Pausole

Là ? Non ! Mais vous êtes fou !

Vous voyez mon enfant partout.

Vous n'êtes qu'un brouillon... vous me cassez la tête !

Et je n'ai pas le temps d'écouter vos sornettes !

(Il sort en lui claquant la porte au nez)

Taxis

Donnez-vous donc du mal ! Faites votre devoir !

Passez une nuit blanche en un cabinet noir ! Ah ! Non, ça c'est trop triste à voir !

(Entre Mirabelle, avec une robe tout à fait suggestive et un petit chapeau dont la voilette lui masque la moitié de la figure. On sent qu'elle part à l'aventure)

Mirabelle, à Aline

À tout à l'heure, ma colombe.

(À part)

Y a pas, faut que je tombe

Un type galetteux pour nous sortir de là !

Taxis

Ah ! Vous voilà !

J'étais sûr que c'était elle !

Mirabelle

Zut ! C'est le grand eunuque ! T'es cuite, Mirabelle !

Taxis

Veni, vidi, vici....

Mirabelle

Sans y comprendre rien,

Je crois bien que Taxis m'engueule en italien !

Taxis

Oui, par un trou, j'ai vu tous vos dévergondages.

Tout !

Mirabelle

Vous savez vous distraire en voyage !

Taxis

Prendre une jeune fille ! Ah ! Pouah ! C'est très, très mal !

Aimer son propre sexe est un fait anormal !

Mirabelle

Que voulez-vous, monsieur, les hommes me dégoûtent !

Taxis

Dans ce cas, bénissez le bon dieu,

Et remerciez-le

De m'avoir mis sur votre route ;

Venez près de moi, voulez-vous ?

Venez tout près de moi... comme ça, je préfère...

Écoutez mon enfant...

Mirabelle

Oui, j'écoute mon père...

Taxis

D'après ce que j'ai pu, cette nuit, constater,

La nature a su vous doter

D'un tas de riches qualités ;

Passion, ardeur, activités,

Science,

Patience,

Passivité,

Bref, vous avez, au sens biblique,

Un tempérament magnifique.

(Mirabelle baisse les yeux)

Alors pourquoi gâcher en des plaisirs stériles,

Agréables, bien-sûr, mais pourtant inutiles,

Des dons que vous pourriez utiliser ailleurs ?

Pourquoi les dépenser en des plaisirs lascifs

Qui ne sont que récréatifs,

Quand Dieu les voulus créateurs !

Mirabelle

Ne me tentez pas, monsieur, c'est inutile !

Car je n'ai aucun goût pour la gente virile.

Taxis

Oh ! Je ne veux pas vous tenter !

Je ne veux que vous racheter !

Mirabelle, à part

M'acheter ? Avec ta trompette !

Tu peux préparer tes pépettes !

Taxis

Il faut la convertir aux choses naturelles :

Je vais me dévouer pour coucher avec elle.

(Taxis l'entraîne dans sa propre chambre)

Scène X

Aline, entrant, tenant un journal

Ça, ce n'est pas banal !

Mon père est à Tryphème !

Et je l'apprends par le journal !

Pauvre papa ! Quel tourment il me donne !

Si je pouvais encore l'avoir au téléphone !

Duo du Téléphone n°25

Aline

Allô, le Roi ?

Pausole, qu'on entend à travers la porte

Qui téléphone ?

Aline

Papa, c'est moi.

Pausole

Oh, elle est trop bonne.

Comment c'est toi ?

Oh, quel culot !

Aline

Ne coupez pas, allô ! Allô !

Pausole

Après ce que tu viens de faire...

Aline

Ah ! Ne te mets pas en colère !

Pausole

Où es-tu d'abord ? Dis-le-moi.

Aline

Par le cœur, je suis près de toi

Pausole

Comment vas-tu, petite coureuse ?

Aline

Je vais très bien, je suis heureuse

Et toi, Papa ?

Pausole

Je sors de l'eau

Ne coupez pas ! Allô ! Allô !

Aline

C'est très curieux

C'est prodigieux,

Sans l'écouteur, j'entends bien mieux !

Dès que je remets l'appareil

C'est fini, ce n'est plus pareil !

Pausole

Ma fille paraît loin, très loin

Aline

J'entends aussitôt beaucoup moins !

Pausole

Sans l'appareil, elle me paraît
Beaucoup, beaucoup, beaucoup plus près !

Aline

Sans l'appareil il me paraît
Beaucoup, beaucoup, beaucoup plus près !

Aline et Pausole

C'est très curieux
C'est prodigieux
Sans l'écouteur, j'entends bien mieux !

Aline

Quoi de nouveau ?

Pausole

Des choses graves

Aline

Sur qui ? Sur quoi ?

Pausole

Les journaux bavent.
J'ai lu le *Petit Tryphémois*

Aline

Ne le lis pas fais comme moi !

Pausole

On me jette au nez ma mollesse

Aline

C'est la liberté de la presse

Pausole

On me dit un père complaisant.

Aline

Oh Papa, c'est très amusant !

Pausole

On me dit atteint de gâtisme...

Aline

T'en fait pas, c'est du journalisme

Je t'aime bien

Pausole

Quand rentres-tu ?

Allô ! Allô ! Je n'entends plus !

Aline

C'est très curieux

C'est prodigieux

Sans l'écouteur, j'entends bien mieux !

Dès que je remets l'appareil

C'est fini, ce n'est plus pareil

Pausole

Ma fille paraît loin, très loin

Aline

J'entends aussitôt beaucoup moins

Pausole

Sans l'appareil, elle me paraît

Beaucoup, beaucoup, beaucoup plus près

Aline

Sans l'appareil, il me paraît

Beaucoup, beaucoup, beaucoup plus près

Aline et Pausole

C'est très curieux

C'est prodigieux

Sans l'écouteur, j'entends bien mieux !

Aline, *raccrochant le récepteur*

Ce téléphone, au fond, quelle merveille !

C'est curieux, à quel point j'ai sa voix dans l'oreille !

Mon coup de téléphone a dû bien l'étonner !

(Elle rentre dans sa chambre)

Pausole, *sortant de la sienne*

D'où diable a-t-elle bien pu me téléphoner ?

(Hurlant)

Giglio !

Ah non la chose est trop forte il suffit qu'un moment je sorte

Pour qu'on boive mon déjeuner !

Cet hôtel est inouï !

(Hurlant à nouveau)

Giglio !

Scène XI

Giglio, *entrant*

Voilà, Sire !

Pausole

Alors, petit animal, qu'est-ce que tout cela veut dire ?

On me prend – c'est pyramidal –

Mon cachet de pyramidon...

Mes deux conseillers m'abandonnent....

La princesse me téléphone.

Giglio, *étonné*

Elle a téléphoné ? D'où donc ?

Pausole

D'où donc ? D'où donc ?

Comment veux-tu que je le sache ?

Puisque l'on joue à cache-cache !

Et toi, la cherches-tu ?

Giglio

Je ne fais que cela !

J'ai parcouru tous les confiseurs, les consulats,

Les trois cents cinémas de votre capitale...

Puis j'ai, par acquis de conscience,

Exploré les vingt-deux maisons de rendez-vous...

Pausole, *suffoqué*

Il y en a vingt-deux ?

(Tapant du poing sur la table)

Et bien j'entends qu'avant dix heures vingt,

Mon enfant ait réintégrée de ma famille le sein.

(Il rentre dans sa chambre)

Scène XII

Aline, *sort en chantant*

Oui je préfère

Le dur baiser de la laitière

Au doux baiser du travesti *(bis)*

Giglio

Rien ne sert de courir, il faut rester à point.

Aline

Quoi, c'est vous, Giglio ?

Giglio

C'est moi, charmante Aline.

Aline

Que faites-vous ici ?

Giglio

Moi ? Je vous attendais.

Aline

Vous devez m'en vouloir un peu, je le devine,

De ne pas être allée....

Giglio

Où ?

Aline

Rue des Amandines

Giglio

La responsable est Mirabelle !

Comment avez-vous pu suivre une demoiselle ?

Aline

Parce que je croyais que c'était un monsieur !

Giglio

Mais quand vous avez vu que Lui ce n'était pas Elle,

Cette chose aurait dû vous faire ouvrir les yeux...

Aline

Je les ai bien ouverts, mais veuillez me comprendre

J'avais un désir fou....

Giglio

Quel désir ?

Aline

Mais d'apprendre !

Air de Giglio n°26

Giglio

L'amour c'est comme la musique

Or, si la femme a du doigté

Quand il s'agit de gammes chromatiques

Elle n'a pas notre pratique

Et notre virtuosité

Tout son savoir, quoi qu'elle fasse

Restera toujours en surface

Il est certains accords plaqués
Qu'elle ne saurait vous inculquer
Il n'y a
Qu'un homme
Pour apprendre ça.
Oui, pour ça, nous sommes
Mesdam's, un peu là !
La femm' peut enseigner, ma chère,
Un amoroso,
Un pizzicato
Mais sa main est trop légère
Pour montrer comment on doit faire
Un fortissimo
Nous somm's prix de Rome
À ce petit' jeu-là
Il n'y a
Qu'un homme
Pour apprendre ça
C'est comme pour enseigner la danse
La femme est mauvais professeur
Ell' vous conduit sans aucune assurance
Son corps n'a pas cette adhérence
Qu'on ne sent qu'avec un danseur
Quand la musique vous entraîne
Une femm', par la taille, à peine
Vous tient, mais ne vous retient pas,
Lorsque vous faites un faux pas...
Il n'y a
Qu'un homme
Pour prendre comme ça

Pour cela nous sommes
Mesdam's, un peu là.
Quand une dam' veut vous apprendre'
Quelque pas nouveau
De blues, de tango,
Sa menotte n'ose pas descendre
Et ne sait jamais vous prendre
Par l'endroit qu'il faut ;
Nous, il faut voir comme
On vous tient par là
Il n'y a
Qu'un homme
Pour prendre comm' ça !
(Il l'embrasse sur la bouche)

Aline

Que vous embrassez bien !

Giglio

J'ai fait beaucoup d'études.

Aline, un peu jalouse

On voit que vous avez en effet, l'habitude...

Giglio

Mais si j'en ai, jalouse, embrassé tant et tant,

C'était pour mieux savoir t'embrasser mon enfant !

Aline

Mais c'est moi seule, à présent, que vous devez instruire !

Giglio

Mais en ai-je le droit ?

Aline

On a bien vu des rois épouser des bergères !

Demandez ma main à mon père !

Giglio

Oui. Rentrez, Blanche Aline, en votre appartement...

Je vais tâcher d'avoir...

Aline

Quoi ?

Giglio

Son consentement.

(Aline rentre dans sa chambre)

Giglio, apercevant Pausole

Tiens-toi bien, Giglio... voilà papa beau-père !

Pausole, entrant

Comment, c'est encore toi ? Que fais-tu là, petit ?

À chercher mon enfant, je te croyais parti...

Giglio

Majesté, je m'occupe d'elle,

Je suis à deux pas de l'avoir.

Pausole

Pour la prendre, je te rappelle, je t'ai donné plein pouvoir

Bien ! Puisque tu es là, j'aimerai mon cher page,

Te monter mon discours

Sur la liberté de l'amour.

(Il le sort de sa poche. Il lit)

Tryphémois, nous voulons, sur tout le territoire,

Que l'amour soit gratuit, laïque, obligatoire ;

Aimez-vous au grand jour, dans les rues, dans les squares,

Car même dans les rues, je prétends et soutiens

Que l'amour n'est pas fait pour les chiens ;

Imitez les oiseaux, imiter la nature,

Aimez-vous donc à pied, à cheval, en voiture,

Sur les bancs, dans les prés, dans les blés, dans les foins,
Aimez-vous librement et ne vous cachez point.

Point.

J'ai mis un point.

Giglio

Ah ! ça me plaît beaucoup, mais permettez-moi, Sire :

Comment faire, tout de même

Quand on redoute un refus des parents

Pour épouser celle qu'on aime

Pausole

Mais c'est enfantin... on la prend !

Il suffit de créer l'irréparable

J'espère que tu me comprends

C'est le seul moyen véritable

Car, une fois, qu'on a créée

L'irréparable

Les parents sont heureux de vous voir réparer

Giglio

Merci de m'indiquer la façon d'opérer.

Pausole

Je vais maintenant au Congrès.

Tâche, pendant ce temps, de t'occuper d'Aline.

Giglio

Vous pouvez y compter.

Pausole

Et vous, vous feriez mieux de nous aider

À pousser mon véhicule

Au lieu de nous montrer

Votre potager. Vos deux oignons et votre tubercule.

(Ouvrant la porte de sa chambre)

Au revoir ma divine...

Diane, *entrant*

Laissez-moi vous accompagner...

Pausole

Non, non ça va vous ennuyer...

Diane

Au moins au bas de l'escalier !

Giglio

Ah ! Depuis cette nuit, c'est fou ce qu'elle l'aime !

C'est un bien grand bonheur d'être aimé pour soi-même !

(Pausole sort avec Diane)

Scène XIV

Giglio, *appelant Aline*

Venez, mon cher amour... Votre père est charmant,

Vous pouvez être à moi, j'ai son consentement !

Aline

Faites-en le serment !

Giglio

Je le jure sur votre bouche.

(Il l'embrasse)

Aline

Ah ! Quel serment charmant !

Et combien il me touche !

Giglio

Et maintenant, venez !

Aline

Oui, mon amour, je viens,

(Il la fait entrer dans la chambre du roi)

Mais où m'emmenez-vous ?

Giglio

Je vous ramène au bien.

Diane, *entre au fond*

Je t'y pince, bandit ! Quelle est cette petite ?

Giglio

C'est la fille du roi...

Je viens de la trouver et je l'enferme là.

Diane

Chez son papa ?

Giglio

J'espère

Que, chez son père,

Jamais son ravisseur ne viendra la ravir.

Diane

Ah ! Ton roi peut t'aimer ! Tu sais bien le servir !

Pendant qu'il n'est pas là, viens le servir encore !

Viens rêver avec moi... Tu m'aimes ?

Giglio

Je t'adore.

Entre là, mets-toi nue et ferme les rideaux...

(Il la pousse vers la chambre de Mirabelle)

Diane

Oui, je vais t'attendre au dodo !

(Elle sort)

Giglio, *en lui faisant un pied de nez*

Do ré mi fa sol la si do !

(Se dirigeant vers la chambre où il a enfermé Aline)

Scène XVI

Mirabelle, *sortant de la chambre de Taxis*

Pendant que Taxis sommeillait

Je lui ai fait son porte-monnaie

Nos soucis d'argent sont calmés,

En paix on va pouvoir s'aimer.

(Ouvrant la porte où se trouve Diane)

Tiens ! Tiens ! Les rideaux sont fermés !

C'est curieux !

(Elle entre dans sa chambre)

Scène XVII

Taxis

C'est affreux ! C'est affreux ! On vient de m'entôler.

Pausole, *qui revient du Congrès*

Qu'est-ce que vous avez, cher ministre, à hurler ?

Taxis

Là... dans ma chambre on m'a volé

Mon portefeuille.

Pausole

Il ne fallait pas y aller !

Vous êtes donc un ministre sans portefeuille ?

Taxis

Que sa Majesté veuille

Comprendre dans quel but j'ai fait œuvre de chair :

C'était pour révéler l'amant de la princesse

Pausole

Vous étiez avec un amant ?

Taxis, vous êtes répugnant,

De vous livrer à tant de bassesse

Taxis

Mais non ! lorsque je dis : l'amant de la princesse

Je comprends, par-là, sa maîtresse

Pausole

Et bien moi, je ne comprends rien.

Taxis

Votre fille est partie avec une danseuse,

Une danseuse de ballet...

Pausole

Quoi ? Comment ? C'est avec une femme qu'elle est ?

Oh ! La chose est moins dangereuse,

Et je suis rudement content !

Taxis

Je vais vous la chercher.

Pausole

Ne nous pressons pas de conclure,

Ça m'ennuie de finir trop tôt mes aventures !

Ce voyage était si charmant !

Taxis, écoutant à la porte

Oh ! Je les reconnais... toutes deux ! Ce sont elles !

Pausole

Qui ?

Taxis

Votre fille et Mirabelle.

Pausole, mollement

Il faut intervenir.

Taxis

Sortez, mesdemoiselles.

Scène XVIII

Diane et Mirabelle sortent de la chambre de Mirabelle

Mirabelle

Vous n'êtes qu'un goujat ! Vous auriez pu frapper !

Taxis

Zut ! Je me suis trompé !

Pausole

Non, c'est moi qui le suis... cocu par une femme !

(À Diane)

Madame, c'est infâme !

Diane

Pardonnez, Majesté, c'est un imbroglio,

Je croyais que c'était encore Giglio !

Pausole

Comment, vous avez dit : encore ?

Alors je suis cocu deux fois ?

Mirabelle

Croyez bien que je le déplore,

Mais ce n'est pas ma faute à moi !

Pausole

Vous prenez mon ministre, et ma femme, et ma fille :

Vous avez un penchant marqué pour ma famille !

Mirabelle

Je n'avais rien voulu ni rien prémédité,

Ce ne sont que trois coups de fatalité !

Taxis, à Pausole

En tout cas vous voyez ce qu'a fait votre page ?

Il mérite la mort.

Pausole

Oui, mais pas davantage.

Diane

Quoi ! Punir Giglio ?

Taxis

Pendez ce garnement.

Diane

Ah ! Vous récompensez bien mal le dévouement.

Pausole

Comment ?

Diane

Mais il a, Majesté, retrouvé votre fille.

Il l'a

Même enfermé là.

(Désignant la chambre royale)

Mirabelle

Oh ! Quelle salade oh là là là

Pausole

Mais vous n'êtes alors Taxis, qu'un imbécile !

Vous me faites jouer les rois de vaudeville !

(Il ouvre la porte de sa chambre)

Ah ! Qu'entrevois-je !

Sortez, monsieur !

(On voit sortir Aline et Giglio)

Scène XIX

Diane, à *Giglio*

Comment, petit voyou !

Mirabelle, à *Aline*

Comment, petite infâme !

Avec un homme !

Diane, à *Giglio*

Avec une autre femme !

Grand dégoûtant !

Mirabelle, à *Aline*

Petite saleté !

Pausole

Permettez, permettez, mesdames,

J'ai la priorité...

Taxis

Ce Giglio mérite un supplice exemplaire...

Aline, à *Pausole*

Mais je ne comprends pas, cher papa, ta colère...

Pausole, à *Giglio*

Tu m'as pris mon enfant !

Giglio

Pourquoi me condamner ?

J'ai suivi les conseils que vous m'avez donnés.

Aline

Il vient de me remettre...

Pausole

Où ?...

Aline

Sur la bonne route.

Je l'aime.... sois gentil... si tu savais... écoute...

Pausole, *criant*

Assez !

Disparaissez !

Tous

C'est affreux ! Il va tout casser !

(Tout le monde se sauve)

Pausole

Ce petit accès de colère
Est adroitement imité,
Il était pourtant nécessaire
Pour tâcher de sauver au moins ma dignité
C'est fini ; chacun me gouverne,
Il vaut mieux m'en aller, je crois,
Je ne suis plus assez moderne !
Adieu mon peuple aimé, j'abdique :
C'est mon devoir et c'est mon droit,
La plus mauvaise république
Vaut mieux que le meilleur des rois.
- Ce n'est pas sûr, mais je le crois !
En vain pour le bonheur des autres,
Pendant quarante ans, j'ai lutté,
Souffrez qu'en vous rendant la vôtre,
Je reprenne ma liberté ;
J'émancipe toutes mes femmes,
Estimant qu'il n'est pas poli,
Quand on est un roi polygame,
De dormir dès qu'on est au lit.
(Entrent Diane et Mirabelle)
Sachant que les meilleurs mariages
Sont ceux qu'on qualifie d'idiots,
Je trouve intelligent et sage
Qu'Aline épouse Giglio.
(Entrent Aline et Giglio)
Enfin, si Taxis qui m'écœure,
(Entre Taxis)
Au lieu de vouloir s'en aller,

Cherche à rester ; dans trois quarts d'heure,

Il sera sans faute empalé.

(Taxis referme la porte sur lui et s'en va prudemment)

Adieu, mon peuple de Tryphème,

Adieu mes chers et bons amis,

Adieu, charmants sujets que j'aime,

Adieu...

Aline

Chut... ! Il s'est endormi.

(Toutes les portes s'ouvrent entrent les ministres et les soubrettes)

Un homme

Oui. Mais pour combien de temps ?

Le Chœur

Et voilà, voilà

Comment l'aventure du Roi s'arrête là !

Voilà, Messieurs comment s'achève

Ce roman d'amour et de rêve

Mais dites-vous, avant de nous quitter,

Qu'il n'y a pas, en vérité

Très loin du rêve à la réalité ! *(bis)*

Final

Annexe 21 – *Les Aventures du roi Pausole*, espaces et scénographie

Le harem de Tryphème – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés,
Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



La métairie de Tryphème – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés,
Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



La chambre d'hôtel de la métairie – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



L'hôtel et le bain – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



Annexe 22 – *Les Aventures du roi Pausole*, une liste d'accessoires bien fournie

8 caissons en bois multicolores
2 trottinettes électriques + 2 chargeurs
2 fauteuils
2 poufs de plage
1 narguilé
1 vasque en grès
1 socle à roulettes
1 plume blanche d'autruche
1 paire de jumelles
11 programmes *Les Aventures du roi Pausole*
1 bassine en fer
1 arrosoir
1 échelle double en bois
2 petits paniers en rotin
De vraies tomates cerise
1 porte perruque
1 brigadier de théâtre
2 lettres (sans enveloppe)
1 horloge
1 carte routière
1 sceptre
1 lit (2 rectangles de mousses de 2x1m collés sur 1 planche servant de sommier)
1 brouette en bois
2 vrais ballots de paille
1 fouet
1 balayette et sa pelle
1 sac à dos multicolore
2 paires de lunettes de soleil
1 grand drapeau
1 vache sur son chariot
2 chiffons

1 épingle à robe
1 pantoufle
25 semelles de chaussures
1 grande coupe dorée avec des pierres
1 bol
1 tabouret à 3 pieds
2 pichets
Du lait sucré
1 petit arrosoir en métal
1 vrai écheveau de laine
1 faucille
1 marteau
1 coupe haie
1 dossier
1 feuille de papier
1 stylo (avec son ruban)
1 carcasse de chameau
4 pancartes de revendication
3 banderoles de revendication montées sur bâton

Extrait du dossier spectacle *Les Aventures du roi Pausole*, Dossier 252, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 120.

Annexe 23 – Les modifications scéniques en fonction de l'espace : *Les Aventures du roi Pausole* à l'Opéra de Nice

Le harem : *Pausole*
à l'Opéra-Comique,
2004 – photographie,
propriété de Mireille
Larroche, tous droits
réservés, Dossier 352,
*Le Fonds d'archives de
la Péniche Opéra.
Inventaire, Op. cit.*, p.
198.



Le harem : *Pausole*
à l'Opéra de Nice,
2004 – photographie
de Sandrine Piau,
propriété de l'Opéra de
Nice, tous droits
réservés.



Annexe 24 – La « vache » des *Aventures du roi Pausole* dans les maisons d'opéra : Opéra-Comique, Opéra de Toulon, Opéra de Nice

La vache de la métairie, *Les Aventures du roi Pausole*, Opéra-Comique, 2004 – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



Le Shetland de la métairie, *Les Aventures du roi Pausole*, Opéra de Toulon, 2004 – capture d'écran de la captation du spectacle à l'Opéra de Toulon, *Les Aventures du roi Pausole, Honegger, la Péniche Opéra*, vidéo YouTube, 2h45, tous droits réservés.



Annexe 25 – *Les Aventures du roi Pausole* : codes et références

Le roi Pausole

Croquis de Jean-Pierre Capeyron, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 252, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 119.

Au-dessous : le roi Pausole (Lionel Peintre) dans tous ses états, photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



- le Roi Pausole. 1^{er} costume -
(l'Imaginaire du Théâtre) et toutes ses dimensions
Haut-train royal comme un rideau de scène velours rouge. L'écro-
clin d'œil à l'oblique portant d'un cœur rouge.



Le jeu des références



Photocopies des programmes et affiches de présentation des *Aventures du roi Pausole*, 1930 – propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 252, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 120.



À droite : Photocopie d'un croquis de costume de reine, Jean-Pierre Capeyron, 2003 – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.

À gauche : Photographie de Marie-Thérèse Keller en Diane, *Les Aventures du roi Pausole*, 2004 – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



Les cartes à jouer : Pique, Cœur, Trèfle et Carreau



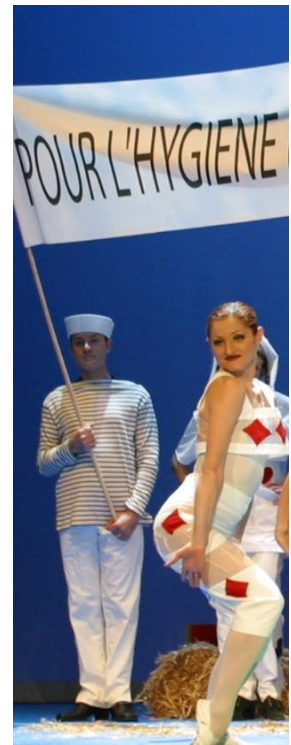
À droite : Christine Gerbaud (Dame Perchuque) et Christophe Crapez (Taxis) – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.

À gauche : Marie-Thérèse Keller (Diane à la Houppe) – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.



À gauche : Paul-Alexandre Dubois (le Métayer) et Edwige Bourdy (Thiérette) – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.

À droite : une danseuse du corps de ballet de l'Opéra de Toulon – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.



La Blanche Aline



À gauche : croquis de Jean-Pierre Capeyron pour la Blanche Aline, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.

À droite : la Blanche Aline (Cassandre Berthon), photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.

Giglio, entre peuple et passion

Yves Coudray (Giglio) – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 352, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 198.



Annexe 26 – *Les Aventures du roi Pausole* : le texte entre la version originale et la version adaptée par la Péniche Opéra

Livret d'Albert Willemetz, version de 1930 – le Prologue	Livret adapté pour la Péniche Opéra, version de 2004 – le Prologue
<p>LA PUDEUR</p> <p>Non ! Non ! C'est indécent ! C'est indu ! C'est indigne !</p> <p>Ça devrait être défendu !</p> <p>Monter une opérette aussi leste est un signe</p> <p>Que le niveau moral a bien, a bien descendu...</p> <p>Pardon, excusez mon entrée ;</p> <p>Je suis outrée,</p> <p>Chers spectateurs !</p> <p>Comme cette robe l'indique,</p> <p>Vous avez deviné que je suis la Pudeur,</p> <p>Oui, la Pudeur et j'ai horreur</p> <p>De toutes choses impudiques !</p> <p>Et c'est pourquoi je crois qu'il est de mon devoir</p> <p>De vous faire savoir</p> <p>Ce que vous allez voir.</p> <p>Écoutez-moi bien je m'explique:</p> <p>Vous allez être transportés</p> <p>Dans un pays de libertés</p> <p>Et de folie</p> <p>Où la pudeur est abolie.</p> <p>Là quand une femme est jolie,</p> <p>Elle peut exhiber – comme la vérité –</p> <p>Dans sa beauté</p> <p>La plus intime.</p> <p>Car le bon Roi Pausole estime</p> <p>Que l'on peut se montrer sans rien</p> <p>Dès qu'on est bien.</p> <p>Et que les habits, les toilettes</p> <p>Ne sont</p>	<p>DAME PERCHUQUE</p> <p>Non ! Non ! C'est indécent ! C'est indu ! C'est indigne !</p> <p>Ça devrait être défendu !</p> <p>Monter une opérette aussi leste est un signe</p> <p>Que le niveau moral a bien, a bien descendu...</p> <p>[coupe]</p> <p>Je crois qu'il est de mon devoir</p> <p>De vous faire savoir</p> <p>Ce que vous allez voir.</p> <p>Écoutez-moi bien je m'explique:</p> <p>Vous allez être transportés</p> <p>Dans un pays de libertés</p> <p>Et de folie</p> <p>Où la pudeur est abolie.</p> <p>Là quand une femme est jolie</p> <p>[coupe]</p> <p>Le nu</p> <p>Total est devenu</p> <p>Presque un costume national</p> <p>[coupe]</p> <p>Mais quoi vous souriez... oui, je comprends... je vois,</p> <p>On me l'avait bien dit: tout le monde est nudiste:</p> <p>Le Roi</p> <p>Pausole</p> <p>A fait école,</p> <p>Allons, je sens bien – c'est dommage-</p> <p>[AJOUT : Que je ne suis plus à la page !</p> <p>On veut du nu, de l'hyper nu !]</p> <p>Tant pis, vous voilà prévenus,</p>

<p>Que pour les très vilains garçons</p> <p>Ou pour les filles trop mal faites...</p> <p>Et c'est ainsi – goût peu banal –</p> <p>Que, sans qu'on s'en offusque même,</p> <p>Le nu</p> <p>Total est devenu</p> <p>Presque un costume national</p> <p>Dans le royaume de Tryphème !</p> <p>Convenez avec moi</p> <p>Que la chose est bien triste...</p> <p>Mais quoi vous souriez... oui, je comprends... je vois,</p> <p>On me l'avait bien dit: tout le monde est nudiste:</p> <p>Le Roi</p> <p>Pausole</p> <p>A fait école.</p> <p>Tant pis, vous voilà prévenus,</p> <p>Mais avouez que j'ai tenu</p> <p>Le sain, le sage</p> <p>Et seul langage</p> <p>Que la Pudeur pouvait tenir</p> <p>Pour vous empêcher de venir !</p> <p>Je ne peux faire davantage !</p> <p>Et puis, d'ailleurs, ai-je le droit,</p> <p>En me montrant trop formaliste,</p> <p>De paraître plus royaliste</p> <p>Que le Roi ?</p> <p>Cela vous regarde...après tout !</p> <p>Dans ma dignité, je me drape,</p> <p>Et puisqu'on frappe</p> <p>Les trois coups,</p> <p>Restez, partez, débrouillez-vous,</p> <p>Moi, je m'en fous !</p>	<p>[coupe]</p> <p>Dans ma dignité, je me drape,</p> <p>Et puisqu'on frappe</p> <p>Les trois coups,</p> <p>Restez, partez, débrouillez-vous,</p> <p>Moi, je m'en fous !</p>
--	---

Annexe 27 – Ubu, opéra, Acte I, scène 1 : étude comparative entre l'œuvre originale et l'adaptation pour la Péniche Opéra

<i>Ubu roi</i> , acte I, scène 1, version d'Alfred Jarry, 1896	<i>Ubu, opéra</i> , acte I, scène 1, version de Vincent Bouchot, 2001
PÈRE UBU Merdre!	[Grand Charivari pour l'arrivée d'Ubu. On dresse la table. Ubu sort péniblement d'une trappe, faisant fuir tout le monde, sauf Mère Ubu qui tente de dérober quelque nourriture. Ubu ayant réussi enfin à s'extraire de la trappe, arrête Mère Ubu dans sa fuite.]
MÈRE UBU Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou.	PÈRE UBU Merdre!
PÈRE UBU Que ne vous assom'je, Mère Ubu!	[Il la maltraite + coupe]
MÈRE UBU Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner.	MÈRE UBU Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner.
PÈRE UBU De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.	PÈRE UBU [arrêtant de la battre] De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.
MÈRE UBU Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ?	MÈRE UBU Comment, Père Ubu, vous êtes content de votre sort ?
PÈRE UBU De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ?	PÈRE UBU De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content : [coupe] capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien Roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ?
MÈRE UBU Comment ! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?	MÈRE UBU [coupe] Et vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre poire la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?
PÈRE UBU Ah ! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis.	PÈRE UBU [coupe] Par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant...
MÈRE UBU Tu es si bête !	MÈRE UBU [à part] Qu'il est bête !
PÈRE UBU De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant ; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?	PÈRE UBU [coupe] ...et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?
MÈRE UBU Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?	MÈRE UBU Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?
PÈRE UBU Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.	PÈRE UBU Ah ! Mère Ubu, [coupe] vous allez passer tout à

MÈRE UBU

Eh ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

PÈRE UBU

Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?

MÈRE UBU

À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

PÈRE UBU

Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée.

MÈRE UBU

Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

PÈRE UBU

Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

MÈRE UBU

Ah ! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

PÈRE UBU

Oh non ! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! plutôt mourir !

MÈRE UBU, à part.

Oh ! merdre ! (*Haut.*) Ainsi tu vas rester gueux comme un rat, Père Ubu.

PÈRE UBU

Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

MÈRE UBU

Et la capeline ? et le parapluie ? et le grand caban ?

PÈRE UBU

Eh bien, après, Mère Ubu ? (*Il s'en va en claquant la porte*)

MÈRE UBU, seule.

Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.

l'heure par la casserole.

MÈRE UBU

[coupe] Si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

PÈRE UBU

[coupe] Et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?

MÈRE UBU

À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues, **[coupe] te procurer un grand parapluie...**

PÈRE UBU

Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si je rencontre **le roi** au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

MÈRE UBU [*câline*]

[coupe] Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

[coït ultrarapide + coupe]

MÈRE UBU **[à part, tandis qu'Ubu se rapproche de la table dressée]**

Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.

Annexe 28 – Une écriture ultra-référencée : la citation latine dans *Le Rouge et le noir* (1989) de Claude Prey

Source : Scène 1 de l'acte premier, *Le Rouge et le noir*, livret de Claude Prey, « Le Rouge et le Noir – 1991 », Dossier 394, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 230.

Le passage ci-dessous est extrait de la première scène du premier acte du *Rouge et le noir* (1989) de Claude Prey. Nous avons choisi de faire apparaître la traduction et les sources des citations latines en note de bas de page pour ne pas alourdir le texte. Cet extrait met en scène deux personnages, M. de (Rênal) et Julien qui s'affrontent dans une joute verbale en latin.

Julien : Je suis ici, Messieurs, pour vous apprendre le latin.

M. de : Horace !

Julien : Auteur profane !

M. de : Odi profanum vulgus : Horace !¹

Julien : Vous savez ce que c'est que réciter une leçon ?

M. de : Bonum vinum laetificat cor hominis : Horace !²

Julien : Vinum et musica laetificant cor : *Ecclésiastique*, livre 15, verset 20³ / Je vous ferai souvent réciter des / leçons. / Faites-moi réciter la mienne ! / Voici la Sainte Bible. / Lisez au hasard ! Je vous dirai par cœur / l'alinéa.

M. de : « Quis legit bis scribit ! »⁴

Julien : Vous, Monsieur !

Enfant 1 : ... Liber... generatio-nis Jesu Christi filii David...

¹ Horace, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre III, 1, vers 1, Paris, Éditions La Différence, p. 212. Nous traduisons : « Je hais la foule profane. »

² La Bible, *Ecclésiastique*, livre XL, verset 10. Nous traduisons : « Le bon vin réjouit le cœur de l'homme. »

³ La Bible, *Ecclésiastique*, livre XV, verset 20. Nous traduisons : « Le vin et la musique enrichissent le cœur ».

⁴ Nous traduisons : « Celui qui lit écrit deux fois ».

Julien : Abraham genuit Isaac, Isaac autem genuit Jacob. / Jacob autem genuit Judam, et fratres ejus, Judas autem / genuit Phares, et Zaram de Thamar, Phares autem genuit Esron, Esron / autem genuit Aram, Aram autem genuit Aminadab. Aminadab autem genuit Naasson...

M. de : Quis scribit bis legit !

Julien : ... Naasson autem genuit Salmon, Salmon autem genuit Booz, Booz autem / genuit Obed de Ruth, Obed autem genuit...

M. de : « Qui écrit lit deux fois » !

Julien : ... genuit Jessé, Jessé autem genuit David regem... Joseph virum Mariae, de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus !⁵

M. de : Bis repetita placent : Horace !⁶

Julien : Haec decies repetita placebit : *Art poétique*, vers 365 !⁷

M. de : Ab ovo / da capo / cave canem / carpe diem / in medias res⁸

[...]

Enfant 2 : In diebus illis dixit Re-bec-ca filio...

Julien : ... filio suo Jacob... [...] (Rebecca) Audivi patrem tuum loquentem cum Esau fratre tuo / et dicentem ei : / Affer mihi (geste) de venatione tua (geste de "viser") / et fac cibos (geste de cuisiner) ut comedam (manger, se régaler) / et benedicam tibi coram (bénir) Domino (le vieux) / antequam moriar (mourir). / Nunc ergo, fili mi, affer mihi duos haedos optimos ("comme ça !") / ut faciam ex eis escas (cuisiner) patri tuo / quibus libenter vescitur (se régaler) / quas cum intuleris (porter) et comederit (manger) / benedicat tibi priusquam morietur (bénédiction et mort) /

M. de : Dulce et decorum est ero patria mori : / mourir pour la patrie... !

⁵ La Bible, *Évangile selon Saint Matthieu*, livre 1.

⁶ Cet aphorisme a été construit à partir du vers 365 d'Horace dans son *Art poétique*, « *Haec decies repetita placebit* ». Nous traduisons : « Les choses répétées sont celles qui plaisent. »

⁷ Horace, *Œuvres*, « Art poétique », vers 365, Paris, Éditions GF Flammarion, 1967, p. 268. Nous traduisons : « L'une plaît une fois, l'autre, cent fois exposée, plaira toujours ».

⁸ Locutions latines. Nous traduisons : « De l'œuf / du début / attention au chien / saisis le jour présent / au milieu des choses ».

Julien : Cui ille respondit : nosti quod Esau fratrem meum / homo pilosus (lui, poils) / et ego lenis (moi, pas poils) / Si pater meus senserit ? Ad quem mater : Affer quae dixi ! [...] Abiit (chasse) et attulit, deditque matri (donne à sa mère) / paravit illa cibos (cuisiner) / pelliculasque hoedorum (peau de bête) circumdedit manibus (sur main) / et colli (au cou) nuda protexit. (Va chez son père) / Dixit Jacob : Pater mi, at ille respondit (yeux fermés) / audio, quis es tu, fili mi ? / (fausset) Ego sum primogenitus tuus Esau, Dixit Isaac : / Accede huc, ut tangam te (à tâtons), fili mi, / et probem utrum tu sis filius meus Esau, an non. / Accessit ille ad patrem, et palpavit (tâter) eo, dixit Isaac : / Vox quidem, vox Jacob est : sed manus, manus sunt Esau. / Benedicens (bénir) ergo illi, ait : / tu es filius meus Esau ? / Respondit (fausset) / ego sum. / quos cum oblatas comedisset (manger) / obtulit ei etiam vinum (boire).⁹

Mr. de : Nunc est bibendum ! Horace !¹⁰ / C'est maintenant qu'il faut boire !

Geronimo : Rara avis ! / Fama volat ! / Quo non ascendet ? Stans pede in uno – et ore retundo / aura popularis !¹¹

Mr. de : Hoc erat in votis : Horace, Horace !¹² / Ce que je désirais !

[...]

Les enfants : In illo tempore Jesus locutus est ad turbas / [...] et ad discipulos suos, dicens / [...] super cathedram Moysi sederunt Scribae et Pharisei / [...] omnia ergo quaecumque dixerint vobis, servate, et facite / [...] secundum opera vero eorum nolite facere / [...] dicunt enim, et non faciunt. / [...] Omnia vero opera sua faciunt ut videantur ab hominibus / [...] Dilatant enim phylacteria sua, et magnificant fimbrias. / [...] amant autem primos recubitus in coenis et primas cathedras in synagogis / [...] et salutationes in foro, et vocari ab hominibus Rabbi. / [...] Vos autem nolite vocari Rabbi / [...] et patrem nolite vocare vobis super terram / [...] qui autem se exaltaverit, humiliabitur : et qui se humiliaverit, exaltabitur.¹³

⁹ La Bible, *La Genèse*, chapitre XXVII, verset 6.

¹⁰ Horace, *Odes, Épodes, Chant séculaire*, « Odes », livre I, 37, vers 1, *Op. cit.*, p. 128. Nous traduisons : « C'est maintenant qu'il faut boire. »

¹¹ Locutions latines. Nous traduisons : « Oiseau rare / La rumeur court / Jusqu'où montera-t-il ? / La foule sans nom – et la bouche bien ouverte / Le vent de la faveur populaire ! ». Notons que « ore retundo » cite directement le vers 323 de l'*Art poétique* d'Horace.

¹² Horace, *Œuvres*, « Satires », livre II, satire 6, *Op. cit.*, p. 198. Nous traduisons : « Voilà ce que je désirais ».

¹³ La Bible, *Évangile selon Saint Matthieu*, verset 23.

[...]

M. de : Ira furor brevis est¹⁴

Geronimo : In cauda venenum¹⁵

M. de : Vox clamantis in deserto !¹⁶

Geronimo: Desinit in pisces¹⁷.

Julien: Amen !

¹⁴ Horace, *Œuvres*, « Épîtres », livre I, 2, vers 162, *Op. cit.*, p. 216. Nous traduisons : « La colère est une courte folie ».

¹⁵ Allocution latine utilisée par les Romains pour décrire le scorpion. Nous traduisons : « À la fin vient le poison ».

¹⁶ Référence biblique aux prophètes Isaïah et Jean-Baptiste, présente dans *l'Évangile selon Saint Jean* (chapitre I, verset 23) et *l'Évangile selon Saint Marc* (chapitre I, verset 3). Nous traduisons : « La voix qui crie dans le désert ».

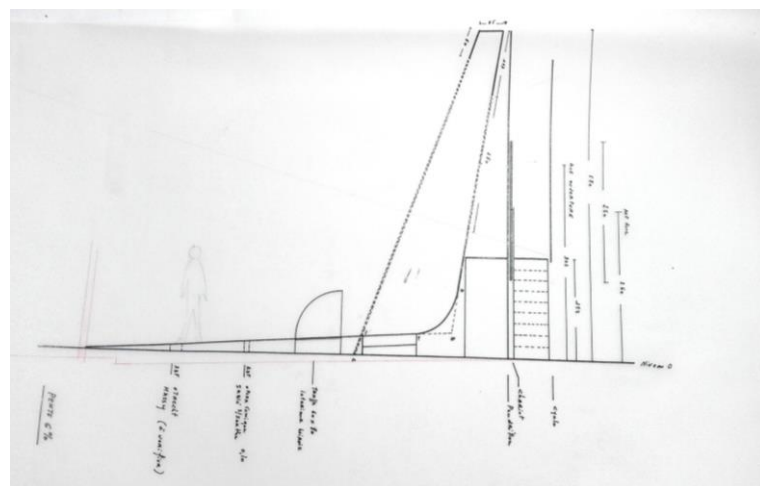
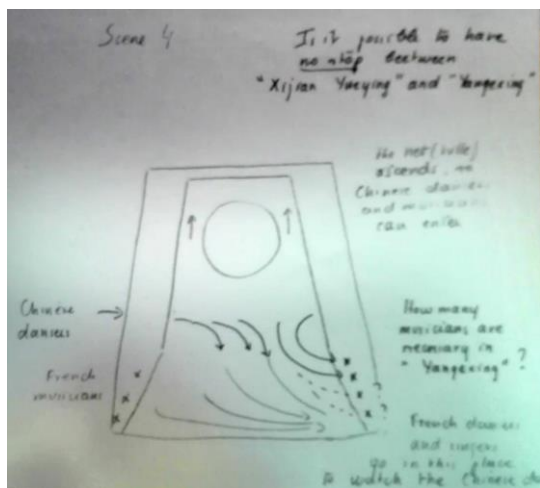
¹⁷ Horace, *Œuvres*, « Art poétique », vers 1, *Op. cit.*, p. 259. Nous traduisons : « Finit en queue de poisson ».

Annexe 29 – « Il était une fois, un pauvre enfant », les trois versions du poème des originaux de Georg Büchner, *Chantier Woyzeck*

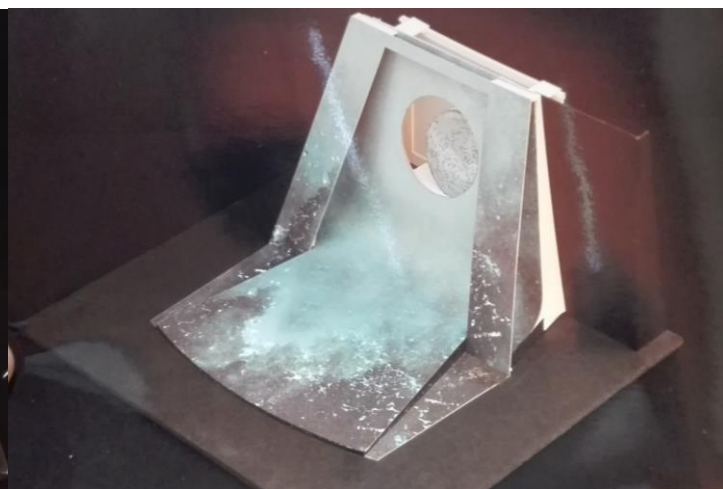
<p>Traduction de Patrice Pavis, scène 19</p> <p><i>Woyzeck</i>, Georg Büchner, édition bilingue, traduction de Patrice Pavis, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2011, p. 140.</p>	<p>Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère, tout était mort et il n'y avait plus personne dans le monde. Tout était mort, alors il est parti et il a erré, jour et nuit. Et comme il n'y avait plus personne sur terre, il voulut aller au ciel, et la lune le regardait bien gentiment et quand il arriva enfin sur la lune, c'était un morceau de bois pourri et alors il alla vers le soleil et lorsqu'il arriva au soleil, c'était un tournesol fané et quand il arriva dans les étoiles, c'étaient des petits moucheron d'or, épinglés comme cet oiseau, l'écorcheur, fixé sur le prunellier, et quand il voulut retourner sur la terre, la terre était un pot de chambre renversé, et il était là tout seul et il s'est assis et il a pleuré à seaux et il est toujours assis au même endroit et il est complètement seul.</p>
<p>Première version, scène 5</p> <p>Chanson réaliste – Woyzeck et André</p>	<p>L'était une fois un pauvre gamin, / Y avait plus personne sur terre. / Alors il a chialé, et puis il est parti. / Alors il s'est dit, j'vais aller sur la lune, / Quand il est arrivé, c'était qu'un bois pourri. / Alors il a chialé, et puis il est parti. / Alors il s'est dit, j'vais aller sur le soleil, / Quand il est arrivé, c'était qu'un tournesol fané. / Alors il a chialé, et puis il est parti. / Quand il est arrivé sur les étoiles, / C'étaient qu'un des mouches en train d'crever. / Alors il a chialé, et puis il est parti. / Et quand il est r'venu sur terre, / C'était qu'un pot renversé. / Alors il a chialé, et puis s'est assis d'ssus.</p>
<p>Deuxième version, scène 11</p> <p>Trio lyrique – Marie, Louise et Margret</p>	<p>Il était une fois un pauvre enfant, et il n'avait pas de père et pas de mère, tout était mort, n'y avait plus personne au monde. Tout était mort et il est parti et il a pleuré jour et nuit.</p> <p>Et comme sur la terre il n'y avait plus personne, il a voulu aller dans le ciel, et la lune l'a regardé gentiment, et quand il est arrivé enfin sur la lune, c'était un morceau de bois pourri, et alors il est allé vers le soleil et quand il est arrivé près du soleil c'était un tournesol fané, et quand il est arrivé près des étoiles, c'étaient des mouches dorées comme celle que la pie-grièche plante sur les épines du prunellier, et quand il a voulu revenir sur la terre, la terre était un pot renversé et il était tout seul et il s'est assis là et il a pleuré, et il est toujours assis là et il est tout seul.</p>
<p>Troisième version, scène 13</p> <p>Chanson rock en anglais – Woyzeck</p>	<p>There was a poor child / He was nobody's son / He cried day and night / Now that everything is gone / He stood night and day / There was nothing ahead / Nobody left to make him stay / Everything was dead / And he stood there and cried / Where everything has died / He ain't got no home / And he is standing alone / But when he looked at the stars / They were not what they seemed / Just dead golden flies / So he closed his eyes and dreamed / Dreamed of the earth / Where he wanted to return / To get back to his home / Only to find himself standing alone / And he stood there and cried / Where everything has died / He ain't got no home / And he is standing alone.</p>

Annexe 30 – Cartographier le ciel : *Le Jardin des délices*

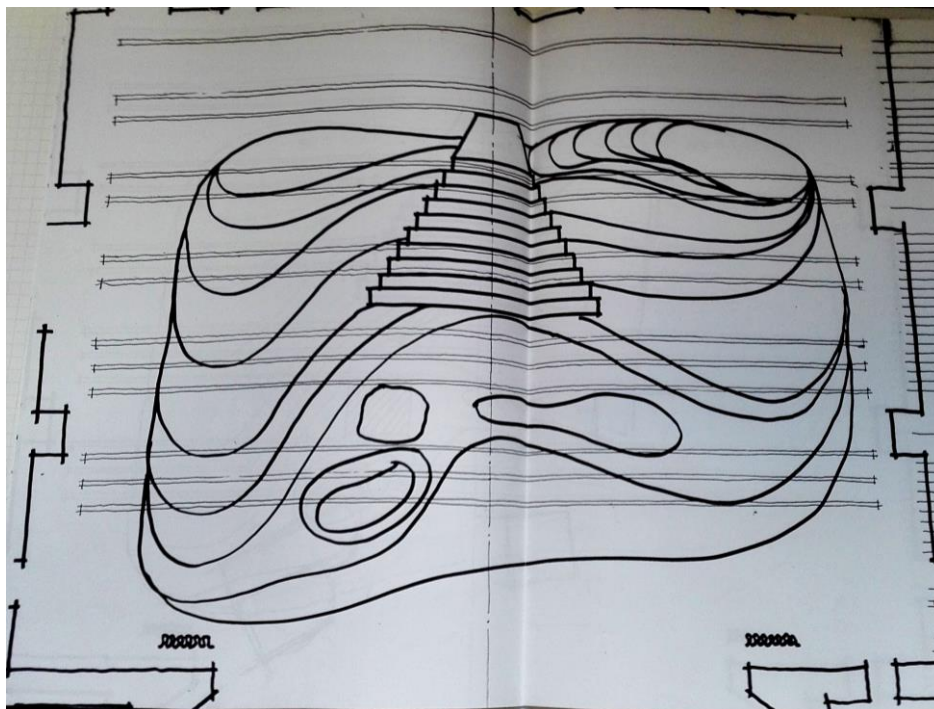
Croquis de Claude Lemaire, proposition d'espace scénique pour *Le Jardin des délices*, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 424, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 277.



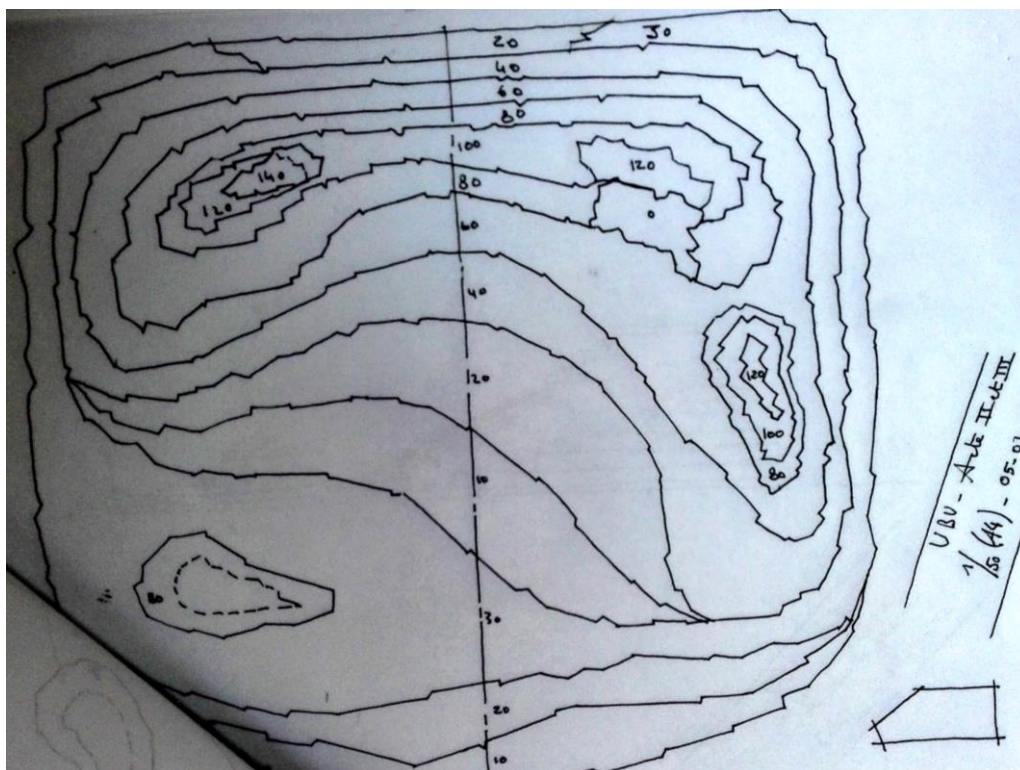
Photographie de la maquette de l'espace scénique pour *Le Jardin des délices*, Claude Lemaire, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 424, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 277.



Annexe 31 – *Ubu, opéra, espaces et scénographie*

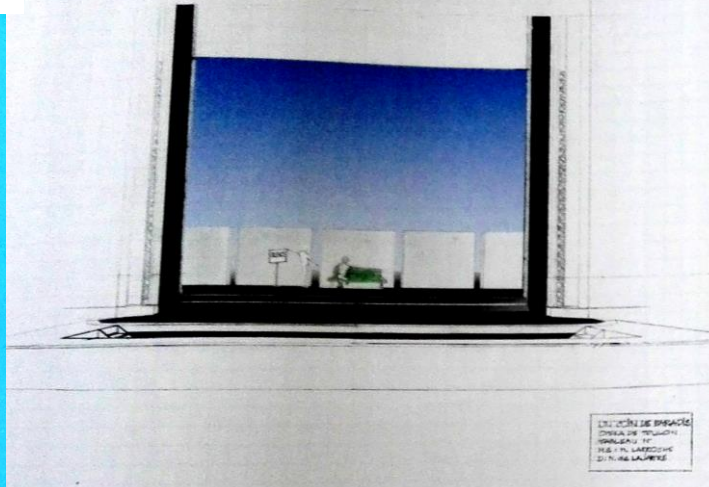
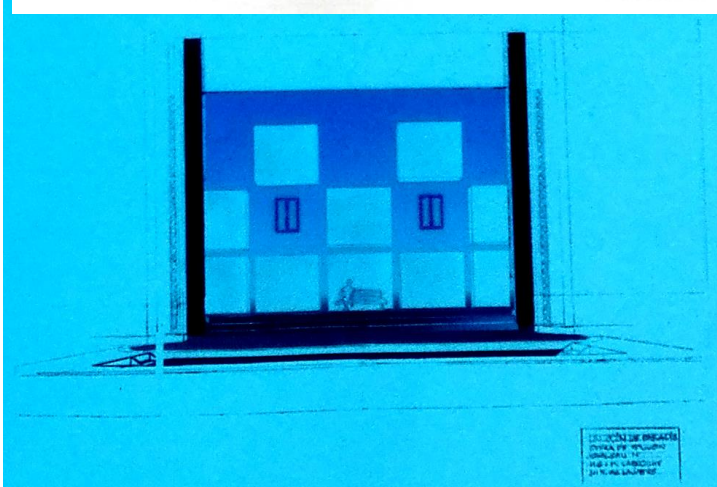
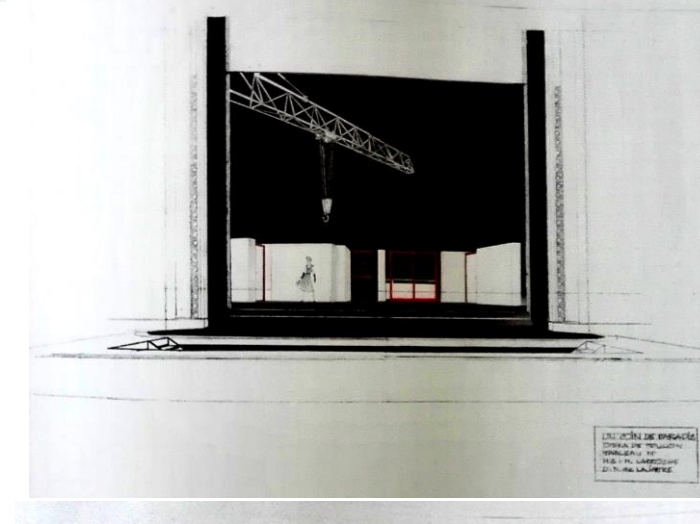


Croquis scénographique de l'Acte I d'*Ubu, opéra*, Guy-Claude François, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 106.



Croquis scénographique des Actes II et III d'*Ubu, opéra*, Guy-Claude François, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 106.

Annexe 32 – *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou, entre rêve et réalité*



Croquis acte par acte du dispositif scénographique de *Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou*, Nicolas de Lajarte, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 263, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 134.

Annexe 33 – *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*, deux spectacles en miroir

L'espace de la rue, *Wozzeck*, 2013 – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163.



L'espace de la boîte, *Chantier Woyzeck*, 2014 – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.



Annexe 34 – Chantier Woyzeck, une scénographie de l’entre-deux

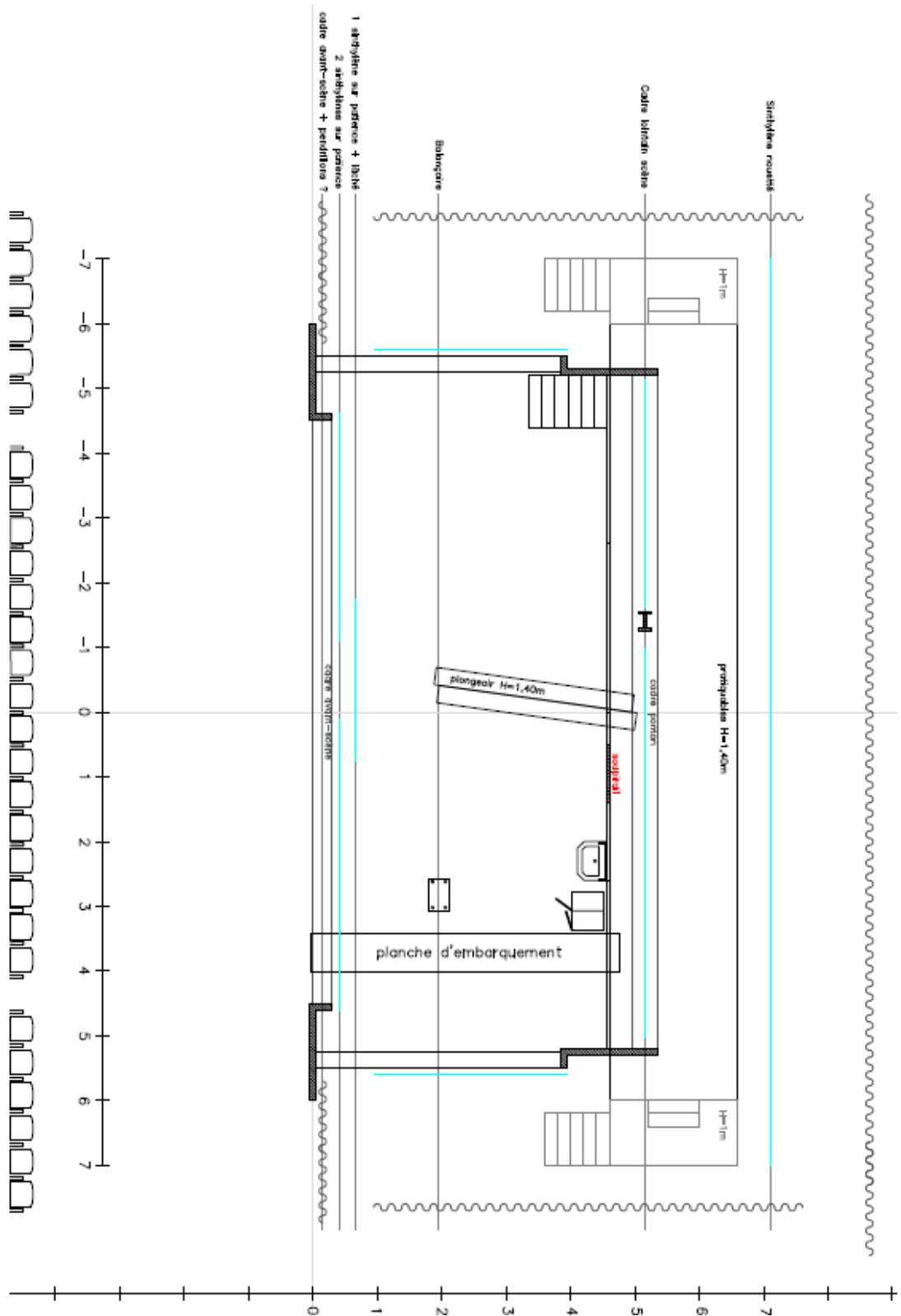


Schéma de l’espace scénique, Thibaut Fack, *Chantier Woyzeck*, Dossier 286, *Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

Annexe 35 – Les costumes à la Péniche Opéra : les exemples de *Shoot Again* et *Von Heute auf Morgen*

Shoot Again, costumes fantasques



De gauche à droite : Billy-la-Queue (Hervé Hennequin), Mouche (Sylvie Sivann), Jane Tonic (Louise Lavelle McKinnie Duggan) et Big Bull (Paul G rimont), photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 426, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 203.

Jane Tonic (Louise Lavelle McKinnie Duggan) – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 426, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 203.



Big Bull (Paul Gérimont) – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 426, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 203.



Von Heute auf Morgen, des costumes ancrés dans l'époque de l'œuvre originale

L'Homme (Lionel Peintre)



À gauche : croquis de Claude Lemaire pour l'Homme, *Von Heute auf Morgen* – propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 404, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 253.

À droite : l'Homme (Lionel Peintre), *Von Heute auf Morgen* – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 361, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 201.



La Femme (Sophie Boulin)



À gauche : croquis de Claude Lemaire pour la Femme, *Von Heute auf Morgen* – propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 404, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 253.

À droite : la Femme (Sophie Boulin), *Von Heute auf Morgen* – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 361, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 201.



Annexe 36 – Les costumes de Danièle Barraud : *Ubu, opéra*



À gauche : croquis d'Ubu en roi, Danièle Barraud – propriété de Mireille Larroche, Dossier 242, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 106.

À droite : Ubu (Jean-Philippe Courtis) en roi – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.



Au-dessus : le Trio blanc (Paul-Alexandre Dubois, Jean-Michel Sereni et Pascal Sauzy), suppliant – photographie, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, *Ibidem*.



À droite : croquis des membres du Trio blanc, Danièle Barraud – propriété de Mireille Larroche, *Ibidem*.



Annexe 37 – Les costumes du quartier des cerises : Danièle Barraud et Viktor Shildknekht



En haut : Boris Koretski (Patrick Mallette) et Sergueï Glouchkov (Jean-François Borrás), version de la Péniche Opéra à l'Opéra de Toulon, 2006, photographie issue d'une captation de la générale à l'Opéra de Toulon, Tchériomouchki, *La Péniche Opéra*, vidéo YouTube, 1h52, tous droits réservés.

En bas : Boris Koretski (Vladimir Vassiliev) et Sergueï Glouchkov (Vladimir Zemlyanikine), *Tchériomouchki*, comédie musicale de Gerbert Rappaport, 1962, photographie issue du film, vidéo YouTube, 1h27, tous droits réservés.



Annexe 38 – Les costumes dans *Wozzeck* et *Chantier Woyzeck*

Les costumes réalistes, *Wozzeck*, 2013 – photographies, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 284, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 163.



À gauche : *Wozzeck* (Jean-Sébastien Bou) et *Andrès* (Philippe Do)



À droite : le Capitaine (Gilles Ragon)



À gauche : le Tambour Major (Yves Saelens)

À droite : le Docteur (Éric Martin-Bonnet) et *Wozzeck* (Jean-Sébastien Bou)



Les costumes de *Chantier Woyzeck*, 2013



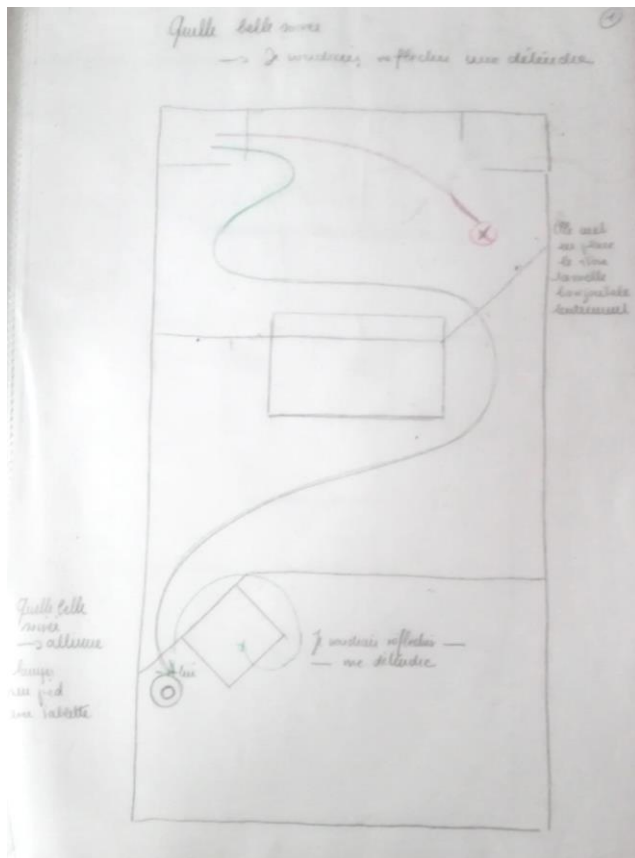
Au-dessus : photocopies de croquis de Camille Pénager, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

En dessous, de gauche à droite : le Tambour Major (Guilhem Terrail), Woyzeck (Rodrigo Ferreira), le Docteur (Christophe Crapez), Margret (Hélène Fauchère), Marie (Estelle Béréau) et le Capitaine (Vincent Bouchot), photographie des costumes en scène, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 287, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 168.

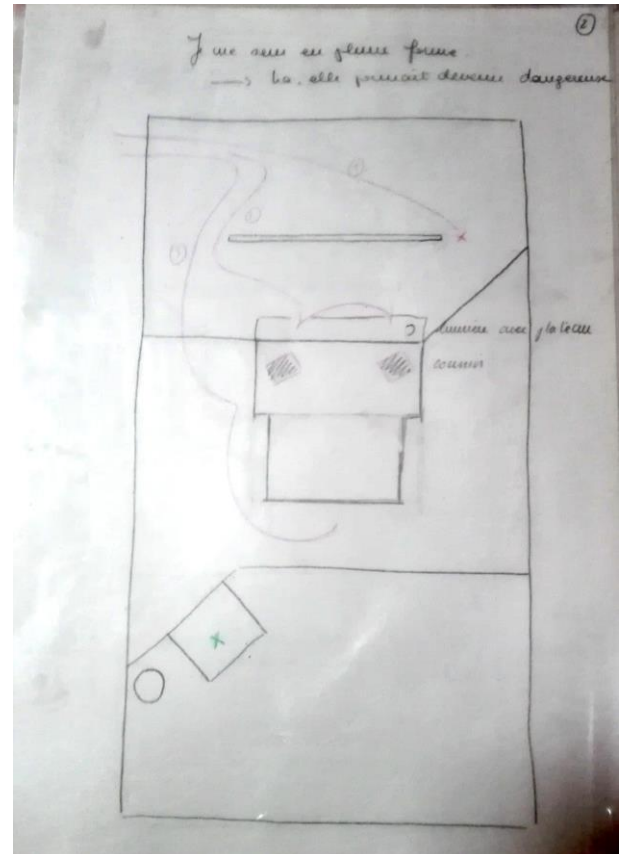


Annexe 39 – La mise en scène : croquis et déplacements dans *Von Heute auf Morgen* et *Chantier Woyzeck*

Scène d'ouverture de *Von Heute auf Morgen* – croquis scénographique de préparation à la mise en scène, Mireille Larroche, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 403, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 253.



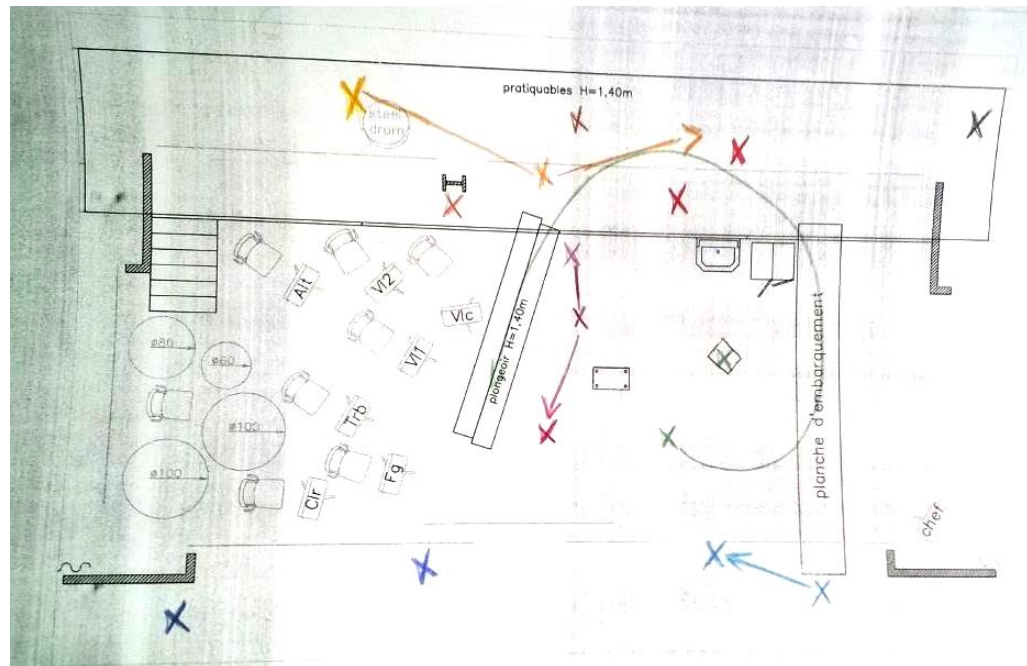
1.



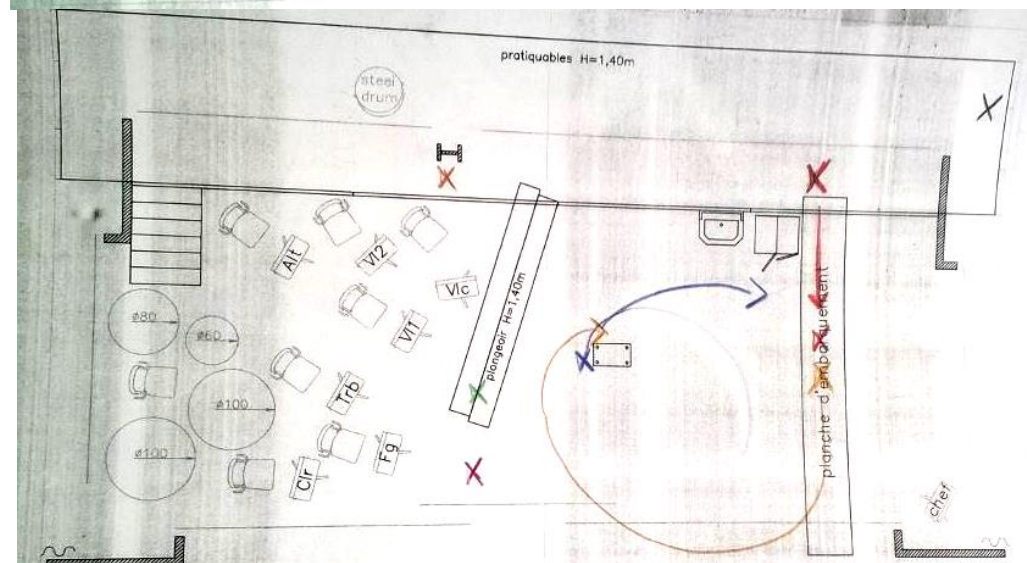
2.

Scène d'ouverture, *Chantier Woyzeck* – croquis scénographique de préparation à la mise en scène, Mireille Larroche, propriétés de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 286, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra*.
Inventaire, Op. cit., p. 168.

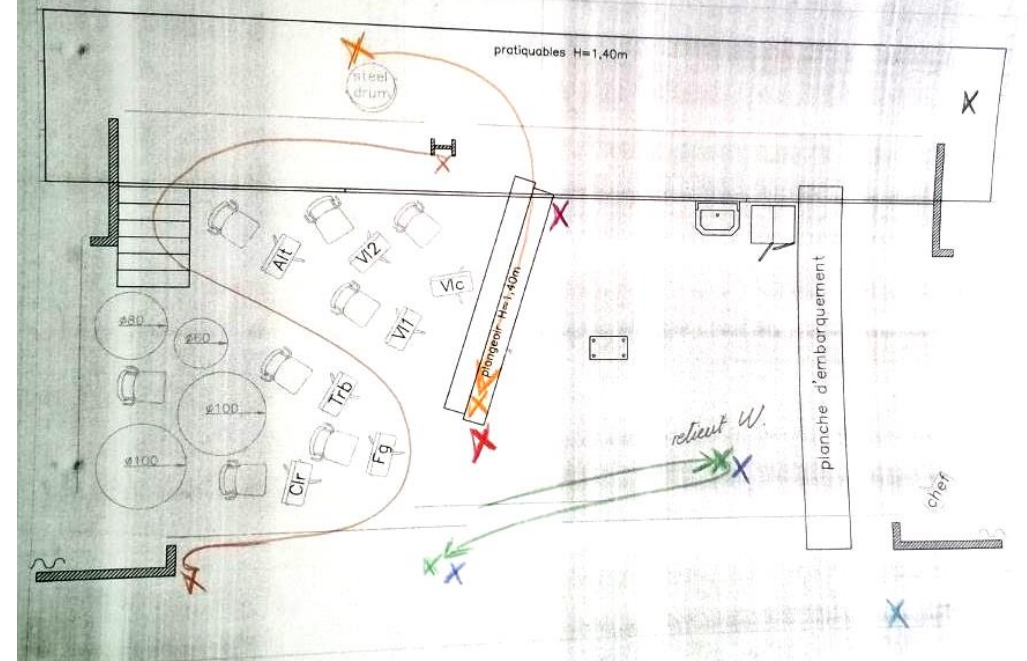
1.



2.



3.



Annexe 40 – La place du spectateur en question dans *Utopopolis*



Utopopolis, Olivier Granier et Christian Grauth – photographies, propriété de Mireille Larroche, tous droits réservés, Dossier 364, *Le Fonds d'archives de la Péniche Opéra. Inventaire, Op. cit.*, p. 201.



TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	3
ENTRETIENS	4
1. Entretien avec Mireille Larroche – 14 décembre 2016.....	5
2. Entretien par courriers électroniques avec Béatrice Cramoix, 6 juin 2017	14
3. Entretien avec Paul-Alexandre Dubois – 14 juin 2017.....	17
4. Entretien avec Danièle Barraud – 20 février 2018.....	30
5. Entretien avec Mireille Larroche – 07 mars 2018	44
6. Entretien avec Mireille Larroche – 11 avril 2018.....	56
7. Entretien avec Christophe Crapez – 25 avril 2018	66
8. Entretien avec Vincent Bouchot – 5 mai 2018.....	84
9. Entretien avec Edwige Bourdy – 25 mai 2018.....	110
10. Entretien par courriers électroniques avec Béatrice Cramoix, 7-14 juin 2018	126
11. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 22 novembre 2018.....	130
12. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 13 mai 2019	137
13. Entretien avec Vincent Bouchot mené par Thomas Niel – 1er juillet 2019	148
14. Entretien avec Mireille Larroche mené par Thomas Niel – 20 octobre 2019.....	161
ANNEXES.....	166
Annexe 1a – Le Fonds d’archives de la Péniche Opéra – Inventaire, 2016-2017.....	169
Annexe 1b – Inventaire des archives audiovisuelles de la Péniche Opéra, 2016-2017	170
Annexe 2a – Les spectacles de la Péniche Opéra - 1/2 : équipes artistiques et producteurs	221
Annexe 2b – Les spectacles de la Péniche Opéra - 2/2 : lieux et résidences	251
Annexe 3a – Tableau récapitulatif des genres lyriques des spectacles étudiés de la Péniche Opéra...	259
Annexe 3b – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra, descriptif des formes	260
Annexe 3c – Tableau récapitulatif des spectacles étudiés de la Péniche Opéra et leurs lieux de représentation	261
Annexe 4 – Les compositeurs contemporains, collaborateurs de la Péniche Opéra de 1981-2015, classés par ordre alphabétique	264
Annexe 5a – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre alphabétique.....	265
Annexe 5b – Les compositeurs d’œuvres reprises dans les spectacles de la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par siècles	266
Annexe 6 – Tableau récapitulatif des principaux organismes de subventions sollicités par la Péniche Opéra de 1982 à 2015, classés par ordre décroissant	267
Annexe 7 – Les comités de conseils artistiques à la Péniche Opéra de 1982 à 2015	270
Annexe 8 – Les spectacles de la Péniche Opéra : la tournée des maisons d’opéra et des théâtres municipaux.....	271
Annexe 9 – Structure et modifications de la Péniche Opéra.....	273
Annexe 10 – Les lieux de représentation des spectacles de la Péniche Opéra.....	275
Annexe 11 – Espaces et scénographies : les spectacles montés dans les Péniches – Théâtre, Opéra, Adélaïde.....	276
Annexe 12 – Outils de communication de la Péniche Opéra : les affiches des spectacles	281
Annexe 13 – Les interprètes récurrents de la Péniche Opéra et leurs tessitures vocales	284
Annexe 14 – Scénographies : critères et éléments de classification.....	285
Annexe 15 – Toponymie en –ieu dans Utopopolis et leurs correspondances géographiques	286
Annexe 16 - Traduire <i>Von Heute auf Morgen</i> : la version de Doris Reinhardt pour la Péniche Opéra	288
Annexe 17 – L’adaptation du livret de <i>Von Heute auf Morgen</i> pour la Péniche Opéra	304
Annexe 18 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> : la redistribution à l’Opéra de Nice	321
Annexe 19 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> , représentation schématique des coulisses d’une « super- production »	322
Annexe 20 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> , version pour la Péniche Opéra, 2004.....	323
Annexe 21 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> , espaces et scénographie.....	453
Annexe 22 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> , une liste d’accessoires bien fournie.....	455

Annexe 23 – Les modifications scéniques en fonction de l’espace : <i>Les Aventures du roi Pausole</i> à l’Opéra de Nice.....	457
Annexe 24 – La « vache » des <i>Aventures du roi Pausole</i> dans les maisons d’opéra : Opéra-Comique, Opéra de Toulon, Opéra de Nice	458
Annexe 25 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> : codes et références	459
Annexe 26 – <i>Les Aventures du roi Pausole</i> : le texte entre la version originale et la version adaptée par la Péniche Opéra.....	463
Annexe 27 – <i>Ubu, opéra</i> , Acte I, scène 1 : étude comparative entre l’œuvre originale et l’adaptation pour la Péniche Opéra.....	465
Annexe 28 – Une écriture ultra-référencée : la citation latine dans <i>Le Rouge et le noir</i> (1989) de Claude Prey.....	467
Annexe 29 – « Il était une fois, un pauvre enfant », les trois versions du poème des originaux de Georg Büchner, <i>Chantier Woyzeck</i>	471
Annexe 30 – Cartographier le ciel : <i>Le Jardin des délices</i>	472
Annexe 31 – <i>Ubu, opéra</i> , espaces et scénographie	473
Annexe 32 – <i>Tchériomouchki, un coin de paradis à Moscou</i> , entre rêve et réalité.....	474
Annexe 33 – <i>Wozzeck</i> et <i>Chantier Woyzeck</i> , deux spectacles en miroir.....	475
Annexe 34 – <i>Chantier Woyzeck</i> , une scénographie de l’entre-deux.....	476
Annexe 35 – Les costumes à la Péniche Opéra : les exemples de <i>Shoot Again</i> et <i>Von Heute auf Morgen</i>	477
Annexe 36 – Les costumes de Danièle Barraud : <i>Ubu, opéra</i>	480
Annexe 37 – Les costumes du quartier des cerises : Danièle Barraud et Viktor Shildknekht.....	481
Annexe 38 – Les costumes dans <i>Wozzeck</i> et <i>Chantier Woyzeck</i>	482
Annexe 39 – La mise en scène : croquis et déplacements dans <i>Von Heute auf Morgen</i> et <i>Chantier Woyzeck</i>	484
Annexe 40 – La place du spectateur en question dans <i>Utopopolis</i>	486

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
ED 267 – École Doctorale Arts et Médias
Institut de Recherche en Études Théâtrales – EA 3959
4 rue des Irlandais – 75005 Paris