

hem

Haute école
de musique
Genève

KURT WEILL

BERTOLT BRECHT,

L'OPÉRA

DE QUAT'SOUS

Une production de la
Haute Ecole de Musique de Genève,
en collaboration avec l'HEMU Lausanne

L'OPÉRA DE QUAT'SOUS DIE DREIGROSCHENOPER

PIÈCE AVEC MUSIQUE – PROLOGUE ET 8 SCÈNES

Musique de Kurt Weill

TEXTE DE BERTOLT BRECHT

Basé sur la traduction par Elisabeth Hauptmann de
L'Opéra des Gueux de John Gay (1728)

Traduction française de Jean-Claude Hémerly

Direction artistique: Marcin Habela

Direction musicale: Nicolas Farine

Mise en scène, scénographie, conception lumières: Stephan Grögler

Assistante mise en scène: Bénédicte Debilly

Costumes: Tara Matthey

Stagiaire costumes: Aurore De Geer

Lumières réalisation: Loïc Brisset

Assistant direction artistique: Davide Autieri

Pianiste répétiteur: Remi Chaulet

Coaching maquillage: Katherine Zingg

Solistes : étudiants du département vocal des Hautes Ecoles de musique de Suisse romande

Orchestre : étudiants du département des instruments de l'Orchestre des Hautes Ecoles de musique de Suisse romande

**HUIT REPRÉSENTATIONS AU THÉÂTRE DU GALPON DU 11 AU 21 SEPTEMBRE
ET UNE AU THÉÂTRE DU PASSAGE DE NEUCHÂTEL LE 23 NOVEMBRE**

UN PROJET ARTISTIQUE ET PÉDAGOGIQUE

Il n'y a pas de formation professionnelle pour les jeunes chanteurs et chanteuses sans une confrontation soutenue et exigeante avec la scène et avec l'opéra : les deux Hautes Ecoles de Musique de Genève et de Lausanne l'ont compris dès leur intégration à la Haute Ecole Spécialisée de Suisse Occidentale en produisant à tour de rôle un opéra annuel qui permet à leurs étudiants de mettre en pratique ce qu'ils apprennent dans les salles de cours, accompagnés par leurs professeurs.

Cette année, c'est au tour de Genève d'organiser *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et de Kurt Weill, mettant en valeur une troupe et un ensemble instrumental d'étudiants issus des deux écoles sous la direction de Nicolas Farine et dans une mise en scène de Stephan Grögler. Le choix de l'œuvre s'est rapidement imposé en raison des possibilités multiples de distribution qu'elle offre, de sa vocalité variée et de sa théâtralité directe et efficace. Le choix du Théâtre du Galpon fut également rapidement une évidence pour son cadre charmant, intime et à l'écart des grandes salles, et pour la cordialité de l'accueil de sa direction.

L'ŒUVRE

En 1928, Bertolt Brecht connaît la gloire grâce à *L'Opéra de quat'sous*, d'abord intitulé *La Canaille* et adapté de *L'Opéra des Gueux* de John Gay (1728), dont l'auteur conserve la violence satirique envers la société capitaliste.

Avec *Homme pour homme* (1927), cet opéra – genre nouveau de théâtre musical contre la « totale crétinisation de l'opéra », composé par Kurt Weill qui puise dans l'opérette, le jazz, les chansons de cabaret – est l'un des premiers jalons du « théâtre épique » qui sera plus tard théorisé par Brecht. En rupture totale avec le théâtre illusionniste, son esthétique de la distanciation va bientôt rayonner sur les scènes occidentales.

L'Opéra de quat'sous est un vrai triomphe public. Dès 1931, le cinéma s'en empare. En exil à partir de 1933, Brecht écrit le *Le Roman de quat'sous* en 1934.

Au terme d'une dizaine d'années fécondes mais errantes à travers l'Europe et les Etats-Unis, il fonde en R.D.A. le Berliner Ensemble en 1949. Il meurt en 1956, quelques mois après avoir assisté à la reprise de *L'Opéra de quat'sous* monté par Giorgio Strehler au Piccolo Teatro de Milan.

L'ARGUMENT

Mendiants, voleurs, putains... Plongée haute en couleurs dans les bas-fonds de Soho dans les années 1900, où brigands et bourgeois s'exploitent,

rêvent et s'encanaillent. Peachum, qui fait de la pauvreté son fonds de commerce, s'enrichit sur le dos de faux mendiants s'évertuant à éveiller la compassion des passants.

Ces rues sont aussi le domaine de Mackie le Surineur, petit truand aux compétences multiples. Parce qu'il n'est ni charmant ni galant, il séduit Polly Peachum, au grand dam des parents de cette dernière.

Les épousailles de pacotille sont organisées à la hâte par la bande de Mackie dans une écurie. Mais le bonheur de la belle ne durera pas, son prince étant livré par la jalouse Jenny-des-Lupanars à Tiger-Brown, chef de la police et par ailleurs meilleur ami de Mackie...

« QUI EST LE PLUS NUISIBLE ?
CELUI QUI BRAQUE LES BANQUES
OU CELUI QUI LES CRÉE ? »
BERTOLT BRECHT

Monsieur Jonathan Peachum fait profession d'accoutrer en infirmes des hommes valides puis de les envoyer mendier dans les rues de Londres. Dans le monde du crime londonien, Peachum n'a qu'un adversaire sérieux, Mackie Messer, chef de gang et séducteur

invétéré. Ce dernier a séduit et enlevé Polly, la fille de Peachum, et l'a épousée « à la va-vite » dans un sous-sol.

Quand Peachum est mis au courant du mariage de sa fille, il engage contre Mackie et sa bande une guerre impitoyable.

Une virée dans l'univers des gangs de Soho où le sexe, l'argent et les affaires cohabitent dans une joyeuse immoralité, les préoccupations et les méthodes de ces truands n'étant pas sans rappeler celles d'autres gangsters, en col blanc ceux-ci...

EXTRAITS DE TEXTES

« Le sujet central de la pièce est la société bourgeoise corrompue, dans laquelle les convenances sont représentées comme la somme de la rapine, de la prostitution et des relations d'affaires. La chasse aux avantages économiques semble justifier tous les moyens.

Située aux plus bas étages de la société dans le milieu des mendiants, des prostituées et des assassins, la pièce fait défiler tous les types de victimes dans lesquels le public contemporain accepte de se refléter, sans pour autant s'y reconnaître totalement.

Comme le révèle une note posthume, Brecht tente de montrer que « l'univers mental et la vie sentimentale des brigands ont énormément de ressemblance avec l'univers mental et la vie sentimentale des bourgeois rangés. »

Les conseils on ne peut plus pragmatiques que prodigue Macheath pour parvenir à un profit maximal forment le noyau de l'histoire : « Qu'est-ce qu'un

« passe-partout, comparé à une action de société anonyme ? Qu'est-ce que tuer un homme, comparé au fait de lui donner un travail rétribué ? »

Parmi d'autres, un tel passage décrit admirablement bien les gouffres ouverts sous la surface chatoyante et colorée du bien-être bourgeois. »

Bertolt Brecht
« L'homme et son œuvre » par Berg et Jeske - L'Arche, 1999

« Si je m'en tiens à ma propre production, la musique a été mise au service d'un théâtre épique dans les pièces suivantes : *Tambours dans la nuit*, *La Vie de Baal l'asocial*, *La Vie d'Edouard II d'Angleterre*, *Mahagonny*, *L'Opéra de quat'sous*, *La Mère* et *Têtes-pointues*.

Dans les toutes premières pièces, la musique fut utilisée sous une forme assez courante. Il s'agissait de chansons ou de marches, dont l'exécution trouvait presque toujours une motivation naturaliste.

Il n'en reste pas moins que cette introduction de la musique marqua une rupture avec les conventions dramatiques de l'époque : le drame devenait moins pesant, plus élégant en quelque sorte. Les représentations théâtrales prirent alors le caractère de spectacles artistiques.

En introduisant une certaine variété, la musique constituait par sa seule présence une attaque contre l'atmosphère étroite, lourde et visqueuse des drames impressionnistes et la partialité maniaque des drames expressionnistes. Du même coup, elle rendait possible une chose qui depuis longtemps n'allait plus de soi : le « théâtre poétique ».

Cette musique, je l'écrivais encore moi-même. Cinq ans plus tard, pour la deuxième mise en scène berlinoise de la comédie *Homme pour homme* au Staatstheater, c'est Kurt Weill qui la composa. [...]

C'est avec la représentation de *L'Opéra de quat'sous*, en 1928, que le théâtre épique fit sa démonstration la plus éclatante. On put voir là une première utilisation de la musique de scène dans des perspectives modernes.

L'innovation la plus frappante était le strict isolement des numéros musicaux. Une disposition toute simple attirait d'emblée l'attention sur cette nouveauté : le petit orchestre était installé sur la scène, visible de tout le public.

L'exécution des songs était régulièrement précédée d'un changement d'éclairage, l'orchestre était illuminé et sur l'écran du fond de la scène apparaissait le titre de chaque numéro, par exemple : « Chant de la vanité de l'effort humain » ou encore « Par une petite chanson, Mlle Polly Peachum

avoue à ses parents effarés qu'elle a épousé le bandit Macheath » ; et les comédiens, pour chanter, changeaient de position. Il y avait aussi des duos, des trios, des solos, des finales avec chœurs.

Ces morceaux de musique, où la forme de la ballade prédominait, étaient des sortes de réflexions et de commentaires moralisants. L'œuvre montrait la parenté étroite existant entre les sentiments des bourgeois et ceux des voleurs de grand chemin.

Ces derniers montraient, également par l'intermédiaire de la musique, que leurs sensations, leurs réactions et leurs préjugés étaient les mêmes que ceux du bourgeois et du spectateur moyen.

Ainsi l'une de ces chansons entreprenait de démontrer que seule l'aisance rend la vie agréable, même si elle oblige à renoncer à plus d'une chose « supérieure ».

Un duo d'amour expliquait que des facteurs extérieurs – comme l'origine sociale des partenaires ou leur différence de fortune – ne devraient jouer aucun rôle dans le choix du conjoint ! Un trio exprimait le regret que l'insécurité qui règne sur notre planète ne permit pas à l'homme de s'abandonner à son penchant naturel pour la bonté et l'honnêteté.

Le plus tendre et le plus ardent chant d'amour de toute la pièce était une peinture de la constante et indestructible inclination qu'éprouvent l'un pour l'autre un souteneur et sa fiancée.

Les deux amants chantaient, non sans émotion, leur petit « chez soi », le bordel. De cette façon, justement parce qu'elle ne cessait d'être exclusivement sentimentale et ne renonçait à aucun de ses effets narcotiques habituels, la musique contribuait à mettre à nu les idéologies bourgeoises.

Elle se mettait, pour ainsi dire, à remuer la boue, à provoquer et à dénoncer. Les songs connurent une grande diffusion, les termes clés de ces dernières apparaissant dans des discours et des éditoriaux.

Nombreux furent ceux qui les chantaient en s'accompagnant au piano ou en suivant sur un disque la version orchestrale, comme ils aimaient à le faire pour les airs d'opérettes à succès. »

Ecrits sur le théâtre de Bertolt Brecht
Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade »

NOTE D'INTENTION DU DIRECTEUR ARTISTIQUE

Dans le cadre des projets d'opéras d'été réalisés au sein du domaine Musique et Arts de la scène de la HES-SO par la HEM GE en partenariat avec l'HEMU, et après *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi et *Orphée aux Enfers* d'Offenbach, notre intention était d'élargir la portée générale du projet de 2013 sur les plans artistique et pédagogique, avec une forte volonté d'inscrire la manifestation dans les infrastructures de la cité.

Notre choix s'est porté sur le chef d'œuvre à la fois complexe et toujours actuel de Kurt Weill et Bertolt Brecht, *L'Opéra de quat'sous*. Un choix également dicté par la collaboration naissante entre la HEM GE et le Théâtre du Galpon : pour un endroit résolument contemporain et alternatif de la cité genevoise, nous voulions une œuvre qui respecterait la magie et la philosophie du lieu, entre le refus de la norme et une liberté de forme nouvelle, en adéquation totale avec l'espace proposé et la vision artistique de nos hôtes.

Le fait que *L'Opéra de quat'sous* est sans doute l'une des œuvres les plus totales du théâtre musical a aussi motivé notre décision sur le plan artistique. Offrir aux jeunes chanteurs préparant au sein de notre école leur entrée dans le monde professionnel une aventure riche et complexe, pouvant englober le plus grand nombre d'enjeux auxquels ils pourraient être confrontés dans le cadre de leur futur métier, telle était notre conviction pédagogique.

En constante mutation, le monde professionnel du chant fait évoluer d'année en année ses exigences vis-à-vis des jeunes artistes qui se présentent sur le marché du travail. Il les veut certes bons chanteurs, mais aussi excellents comédiens, aux facettes multiples, sachant passer d'un style à un autre avec aisance, afin de répondre aux besoins d'œuvres utilisant des références vocales hétéroclites.

L'Opéra de quat'sous allie tous ces paramètres dans une cohésion artistique incomparable. Les étudiants devront passer du texte parlé au texte chanté d'une manière fluide et évidente, appliquant directement les compétences acquises au sein de l'école. Une double distribution des rôles principaux permet également d'associer un grand nombre d'étudiants au projet. Nous avons opté pour un nombre de spectacles relativement important, huit en tout au Théâtre du Galpon, avec une reprise au mois de novembre au Théâtre du Passage à Neuchâtel pour l'association Pro Infirmitas, renforçant ainsi nos missions d'ouverture et de prestations de service.

Enfin, pour donner une vraie dimension professionnelle au spectacle, nous avons choisi une équipe artistique de grande qualité, et nous sommes très reconnaissants au Grand Théâtre de Genève de son aide en matière de costumes et d'éclairage.

Marcin HABELA
Responsable du département vocal de la HEM GE

NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE STEPHAN GRÖGLER

QUELS LIENS AVEC L'OPÉRA DE QUAT'SOUS ?

« Elevé dans une culture allemande, j'ai grandi avec Brecht. Mettre en scène une telle pièce — œuvre phare du répertoire qui a été représentée un très grand nombre de fois et chargée de tant de références, reste une mission complexe. Pour faire résonner cette œuvre aujourd'hui, dans notre contexte actuel, il faut d'abord arriver à se libérer de ce « poids » — oublier les références qu'on adore. J'ai donc essayé d'avoir un regard neuf sur ce chef d'œuvre pour être le plus vrai, le plus sincère possible. Si le sujet de l'œuvre est toujours d'actualité, le discours politique et social qu'elle sous-tend est désormais quelquefois dépassé, et la vision d'ensemble manichéenne. Ce n'est pas tant la caricature de la société qui m'intéresse ni le côté outrancier des personnages, mais plutôt toutes les nuances et la part d'humanité que ceux-ci dégagent. Sans oublier l'humour et la légèreté que j'ai souhaité intégrer dans une pièce a priori noire et pesante. Ainsi il ne me semble pas fondamental de transposer l'action à notre époque parce que c'est une œuvre qui reste avant tout intemporelle, et aussi très universelle. Du coup, je ne souhaitais pas « forcer le trait » sur tel ou tel aspect qui pourrait enfermer l'œuvre dans une certaine époque. Ce sont les relations humaines d'abord, tout ce qui se dit, se chante et se passe entre les personnages qui restent ma priorité. »

TRAVAILLER AVEC DE JEUNES APPRENTIS COMÉDIENS – CHANTEURS

« J'ai toujours adoré travailler avec les jeunes et aussi les enfants, comme j'ai souvent eu l'occasion de pouvoir le faire à la Monnaie de Bruxelles, à l'Opéra de Lausanne et aussi à l'Opéra National de Lyon. En effet, il n'y a pas seulement le plaisir de réussir sur un plan artistique qui est en jeu, mais tout un accompagnement dans l'accomplissement individuel de chaque jeune. Là encore, c'est bien sûr l'expérience humaine qui me fascine et aussi le plaisir, réel, de secouer un peu le cocotier ! Il y a encore quelquefois dans ce milieu une vision, que je trouve personnellement dépassée, du rôle précis de chacun et notamment de la place soi-disant octroyée par les « premiers rôles ». Moi, je veux pousser les jeunes à sortir de ces clichés, à voir ce qui se fait ailleurs, à mettre la main à la pâte en quelque sorte. Ils doivent aussi avoir des notions sur les différents métiers du théâtre qui les entourent comme la technique, les costumes, les décors... Tous ces univers font partie de la réussite d'un spectacle. C'est pour cette raison que, sur cette production, je souhaitais vraiment mettre les jeunes en contact avec ces différents métiers. De fait, ils n'auront pas seulement à jouer leur rôle mais aussi à manipuler les décors, les lumières ou à s'inventer habilleur et habilleuse. Avec le chef d'orchestre Nicolas Farine, nous allons aussi inciter les jeunes chanteurs à sortir du « Schöngesang », du « bel canto », du répertoire classique et traditionnel car bien sûr, Kurt Weill n'est pas Mozart ou Schubert. C'est un style totalement différent. Certains jeunes sont prêts à faire ce saut dans le « vide », à se mettre en risques, et d'autres pas. Or artistiquement parlant me semble-t-il, c'est extrêmement enrichissant de passer d'un style à l'autre, de changer de répertoire. Cela fait partie de l'apprentissage et du métier. »

LA MISE EN SCÈNE DANS SES GRANDES LIGNES

« Dès le départ, nous avons été soumis à des contraintes de budget. Du coup, nous avons dû faire des choix qui ont directement influencé la mise en scène, non seulement au niveau du décor et des éclairages, mais aussi sur le jeu des acteurs. Plutôt que d'embaucher des techniciens et des habilleurs par exemple, nous avons décidé de faire jouer aux comédiens — chanteurs les rôles de techniciens, d'habilleurs, d'éclairagistes... Ainsi le décor principal consiste en des racks de vêtements, remplis de costumes, qui sont déplacés au gré des scènes par les comédiens eux-mêmes. Les déplacements des racks et les changements de costumes se font donc à vue. Sous les yeux du public, les acteurs changent de costumes mais aussi de rôles, passant tour à tour dans la peau d'un personnage à un autre d'une manière très ludique. Je voulais vraiment créer une dynamique, une gestuelle pour venir casser l'atmosphère pesante qui se dégage de l'œuvre d'origine, démystifiant aussi l'acte de monter sur scène. Même chose pour le jeu des lumières, qui repose ici essentiellement sur des ampoules nues suspendues au plafond et des poursuites. Là encore, ce sont les comédiens qui les actionnent, plaçant les spots sur le visage et le corps de tel ou tel autre chanteur. L'idée étant de toujours rester actif sur le plateau, même lorsqu'on ne joue pas ou on ne chante pas. Comme en écho aux personnages peu fortunés de *L'Opéra de quat'sous*, il faut savoir tout faire ! Dans ce cadre précis, les changements de décors, de costumes et de rôles deviennent un véritable enjeu scénique. »

QUELLE DIRECTION D'ACTEURS ?

« A l'opéra, contrairement au théâtre, on ne peut pas improviser ou très peu. Derrière chaque mise en scène d'opéra, il y a donc pour moi tout un travail d'invention et de calculs précis sur l'enchaînement des actions ; et aussi sur les mouvements des acteurs en rapport avec la dramaturgie. Cela passe obligatoirement par une direction clairement énoncée d'entrée de jeu, une sorte de fil rouge. Il y a une intention qui est donnée au début, puis je suis mon inspiration pour adapter les jeux de scènes à la personnalité de chaque comédien — chanteur. Au départ, j'ai une vision très claire de chaque scène et de chaque personnage, puis au fur et à mesure, j'adapte et je peaufine en fonction de chacun. C'est un peu comme si on déchiffrait la partition dans son ensemble, puis on entrait ensuite dans l'interprétation à proprement parler. Pour cela, les jeunes artistes ont besoin d'aide et de soutien, même quand il s'agit de trouver la justesse d'un geste aussi simple comme celui de toucher un partenaire : « est-ce que je lui prends le bras droit ou le gauche » ? Car oui, le choix de tel ou tel côté est important. Ma volonté reste de ne jamais enfermer un chanteur dans un cliché, mais au contraire de le pousser à aller plus loin, à dépasser ses limites. Grâce à son propre vécu ou à son imaginaire, c'est à lui de nous donner sa propre vision et son ressenti le plus personnel pour faire vivre ce personnage. »

JOUER PLUSIEURS RÔLES, UN VRAI CHALLENGE

« Du fait des contraintes préalablement évoquées, la distribution des rôles a elle aussi été complètement repensée. Dans *L'Opéra de quat'sous*, la plupart des personnages vont être joués par les mêmes comédiens – chanteurs ; et cela va même plus loin puisque certains rôles d'hommes vont être joués par des femmes et vice-versa. Ce qui reste une formidable occasion pour nos jeunes artistes d'être confrontés à un vrai challenge : composer leurs différents personnages. Chez Brecht en effet, les personnages sont très typés, voire guignolesques. Et dans l'ambiance un peu cabaret que je souhaite renforcer dans cette production, la frontière entre les deux sexes est souvent très floue. Pour un étudiant, c'est donc très stimulant de jouer plusieurs rôles dans un seul et même spectacle, parce qu'il doit sans cesse se remettre en cause. Il n'est pas question de jouer les différents personnages d'une manière lisse et identique. Il faut savoir sans cesse se mettre en danger. »

QUID DU CADRE DU THÉÂTRE DU GALPON ?

« C'est une réelle opportunité de jouer dans ce lieu, où l'ambiance est expérimentale et assez intimiste. Le Galpon est en effet un espace ouvert, dans lequel on peut créer une vraie poésie avec trois fois rien. Pour moi, il est hors de question de recréer un cadre de scène et une fosse d'orchestre traditionnels. Je veux jouer avec la réalité de cet espace : ainsi, l'orchestre va lui-même se déplacer au cours du spectacle, de façon à se retrouver plus ou moins près du public. Cela permet aussi de ne pas enfermer l'œuvre dans un moule ou une mise en scène trop stéréotypée. La distance entre la scène et la salle est pour ainsi dire gommée, ce qui donne une émotion et une tonalité tout autre à la représentation. Mettre en scène *L'Opéra de quat'sous* au Théâtre du Galpon et avec de jeunes apprentis comédiens – chanteurs est aussi une façon d'emmener le public voir un opéra dans un lieu qui n'est pas forcément destiné à ce genre particulier. »

INTERPELLER, PARLER, TOUCHER

« A travers cette mise en scène, j'ai d'abord envie de raconter une histoire. Donner aux spectateurs à voir, à sentir et à ressentir des sensations, des émotions qui leur parlent de manière personnelle, qui fassent caisse de résonance. C'est une invitation au voyage, dans laquelle le jeu multiple des acteurs et les chants apportent une note très colorée aux textes, qui s'attachent eux aussi à faire ressortir les nombreuses aspérités humaines. Tout en respectant bien sûr l'œuvre originale écrite par Brecht et composée par Weill, j'ai eu envie de sortir des sentiers battus. Il s'agit d'interpeller, de toucher, de faire réfléchir. »

LA HEM

LA HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE est issue de la plus ancienne institution d'enseignement musical de Suisse : le Conservatoire de Musique de Genève.

Fondé en 1835 par le mécène François Bartholoni, le Conservatoire a compté parmi ses professeurs des artistes aussi illustres que Franz Liszt ou Dinu Lipatti. La HEM est une communauté pédagogique et artistique de réputation internationale, solidement implantée dans la vie culturelle régionale.

Elle attire environ 650 étudiants en provenance des cinq continents, dont une centaine sur le site d'enseignement décentralisé de Neuchâtel. Ils sont encadrés par une centaine de professeurs et d'intervenants invités hautement qualifiés et professionnellement actifs. De niveau universitaire, les filières d'études de la HEM sont reconnues par la Confédération, offrant ainsi d'excellents débouchés à ses diplômés. Elle est intégrée dans la Haute Ecole Spécialisée de Suisse Occidentale (HES-SO), vaste université romande des métiers regroupant pas moins de 14 000 étudiants.

LE DOMAINE MUSIQUE ET ARTS DE LA SCÈNE DE LA HES-SO réunit la Haute Ecole de Musique de Genève (HEM-GE – avec son site de Neuchâtel), la Haute Ecole de Musique de Lausanne (HEMU – avec ses sites de Fribourg et de Sion) et la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande (HETSR,

La Manufacture). Les deux HEM totalisent quelque 1'150 étudiants. Les différentes formations qu'elles proposent embrassent tous les registres de la musique – jouer, chanter, écrire, improviser, penser, enseigner – et couvrent l'essentiel du champ stylistique de la musique médiévale à la création contemporaine en passant par le jazz et la rythmique Jaques-Dalcroze.

Riches d'un corps professoral de réputation internationale et d'un environnement artistique et académique de premier plan, les trois hautes écoles attirent des étudiantes et étudiants en provenance du monde entier. Elles sont également des acteurs culturels régionaux importants et entretiennent des liens institutionnels avec les autres domaines de la HES-SO, des hautes écoles d'art suisses et étrangères, les universités et les écoles polytechniques.

Le domaine Musique et Arts de la scène de la HES-SO développe et coordonne les missions suivantes, dans le respect de l'identité de chaque haute école : formation de base (Bachelors et Masters reconnus par la Confédération), recherche appliquée et développement (en complément des champs de recherche universitaire), formation continue au profit des professionnels et prestations de service (concerts, spectacles, médiation culturelle).

LE THÉÂTRE DU GALPON

Lieu contemporain et alternatif de la scène genevoise, le Galpon offre un espace permettant de donner une vision artistique moderne de l'œuvre. Le Théâtre du Galpon est en effet connu et reconnu dans la région pour une programmation qui privilégie la création et propose depuis 1996 des performances dans différentes disciplines et esthétiques diverses, contribuant ainsi à la pluralité et à la vitalité de la production théâtrale, chorégraphique, musicale et pluridisciplinaire de la ville de Genève et alentours. Le Théâtre du Galpon est dirigé par un collectif composé de Gabriel Alvarez, Clara Brancorsini, Nathalie Tacchella et Padrut Tacchella. Tous professionnels des arts de la scène, ils sont quatre des fondateurs du Théâtre du Galpon, membres également de compagnies permanentes.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

MARCIN HABELA DIRECTION ARTISTIQUE

Après une formation musicale générale (piano, orgue, musique de chambre), le baryton Marcin Habela, né en Pologne, poursuit ses études de chant au Conservatoire de Paris (CNSMDP), puis à l'Opéra Studio de Marseille (CNIPAL). Parmi ses pédagogues : Régine Crespin, Rachel Yakar, Gary Magby, Robert Tear, Sergei Leiferkus, Mireille Alcantara.

Après l'obtention de plusieurs prix internationaux, dont celui de l'« Opera and Festival Competition with Mezzo Television », il se voit confier plus de quarante rôles couvrant un très vaste répertoire : Ford dans *Falstaff*, Le Comte dans *Les Noces de Figaro*, Figaro dans *Le Barbier de Séville*, Sharpless dans *Madame Butterfly*, *Onéguine*, etc. L'artiste joue sur de grandes scènes européennes, comme le Théâtre du Châtelet, la Salle Pleyel et la Cité de la musique (Paris), à La Monnaie (Bruxelles), dans les opéras nationaux de Lyon et de Montpellier, de Francfort, de Marseille, dans le cadre des Festivals d'Aix-en-Provence et de Radio France, des Chorégies d'Orange, des Maifestspiele de Wiesbaden, ou encore au Lato Operowe de Cracovie.

Il chante aux côtés de Roberto Alagna, José van Dam, Thomas Hampson, Karita Mattila, dans des productions dirigées par Simon Rattle, Christoph von Dohnanyi, Jeffrey Tate, Emmanuel Krivine, Antonio Pappano ainsi que dans des mises en scène signées Alfredo Arias, Stéphane Braunschweig, Michael Hampe, Andrei Serban.

Passionné de musique contemporaine, il crée de nombreuses œuvres de compositeurs du XX^e siècle (Martin, Bauermeister, Decoust, Henze, Ghidoni...) et se produit en concert dans un répertoire allant de Monteverdi à Britten. Il réalise également des enregistrements pour Radio France, TSR, SBB, EMI, RAI, etc.

En novembre 2008, il obtient le « Grand Prix du public » du meilleur interprète au Concours international d'opéra de la chaîne Mezzo, pour son interprétation de Raoul Wallenberg dans la création mondiale de Kingsley et Kunze Raoul.

Féru d'enseignement et titulaire du Certificat d'Aptitude, il est régulièrement invité à donner de nombreux cours un peu partout en Europe. L'artiste enseigne aussi le chant au Conservatoire à Rayonnement régional de Lyon ainsi qu'à la Haute Ecole de Musique de Genève, où il est responsable du département vocal depuis 2011.



NICOLAS FARINE CHEF D'ORCHESTRE ET PIANISTE

Le chef d'orchestre et pianiste Nicolas Farine est fondateur et directeur artistique du Jeune Opéra Compagnie, fonctions qu'il partage avec le compositeur suisse François Cattin. Nicolas Farine y dirige les productions d'opéra et le chœur professionnel Les Voix.

Formé dans le canton de Neuchâtel, puis à l'Université de Montréal où il a obtenu un doctorat, Nicolas Farine est d'abord pianiste et trompettiste. Puis il s'est perfectionné en direction d'orchestre aux Etats-Unis, au Canada et en Autriche, auprès de maîtres tels que Otto-Werner Müller (professeur à Juilliard School), Salvador Mas Conde (Musikakademie de Vienne) et Charles Bruck (Pierre Monteux School).

Il s'est produit en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud, dirigeant entre autres l'Orchestre de Besançon (Franche-Comté), l'Ensemble Symphonique de Neuchâtel, l'Orchestre International de Genève, l'Orchestre National de la Radio Roumaine, la Philharmonie Nationale d'Ukraine, l'Orchestre Philharmonique de Stettin (Pologne), la Philharmonie Nationale de Plovdiv (Bulgarie), l'Orchestre Philharmonique de Lviv (Ukraine), l'Orchestre du Festival International de Piano de St-Ursanne depuis 2006, l'Orchestre de la Haute Ecole de Musique de Genève et l'Ensemble Le Moment Baroque.

Egalement passionné d'opéra, Nicolas Farine dirige *Faust* de Gounod, *La Finta Semplice* et *Bastien et Bastienne* de Mozart, *Orfeo ed Euridice* de Gluck, *Die weisse Rose* de Zimmermann, *Acis e Galatea* de Haendel, *Didon et Enée* et *Le roi Arthur* de Purcell, *Gulliver* et *Morceau de Nuit* (créations) de Cattin, collaborant avec les metteurs en scène Robert Bouvier, Gino Zampieri, Stephan Grögler, François Racine, Anne-Cécile Moser et Cédric Dubois.

Outre ses activités de chef, Nicolas Farine a été pendant près de dix ans professeur de piano en classes professionnelles au Conservatoire neuchâtelois, et chef de chant à la Haute Ecole de Musique de Genève, où il assume actuellement la direction des grands chœurs sur les sites de Genève et Neuchâtel. Il est également professeur de musique de chambre et de direction au Conservatoire neuchâtelois. Très engagé en faveur des musiques actuelles, il est président de la Société suisse de Musique Contemporaine ainsi que pianiste titulaire du Nouvel Ensemble Contemporain (NEC).

Nicolas Farine s'est récemment produit dans une série de concerts en France et en Suisse, avec le violoniste Nemajia Radulovic. Il vient de présenter une version scénique du *Pierrot Lunaire* de Schönberg avec la chanteuse américaine Julia Migenes. Nicolas Farine est invité à diriger prochainement l'Opéra de Nantes et d'Angers.



STEPHAN GRÖGLER MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, CONCEPTION LUMIÈRES

« Ses spectacles se caractérisent par leur inventivité, leur sens de l'image théâtrale et la précision humaine de sa direction d'acteur ».

Theaterlexikon der Schweiz, Université de Berne

Né à Berne en 1966, Stephan Grögler poursuit des études musicales (violon) avant de rejoindre l'Université des arts de Vienne pour y étudier la mise en scène. Il signe rapidement ses propres projets, dont il réalise également les décors. Puis il est nommé metteur en scène en résidence à l'Opéra National de Lyon de 1995 à 1998.

Il réalise entre autres : *La Sonnambula* (Bellini) avec Nathalie Dessay pour le Festival de Santa Fe, repris ensuite à Bologne (avec Patrizia Ciofi et Michele Pertusi) / *Samson et Dalila* (Saint-Saëns) à Lecce, *Cendrillon* (Massenet) à Bruxelles (repris à Luxembourg) / *La Bohème* (Puccini) à Bienne / *Le château de Barbe-Bleue* (Bartók) et *Le Nain* (Zemlinsky) à Berne / *La Traviata* à Dublin / *Tancredi* (Rossini) à Marseille / *La Cenerentola* (Rossini) à Lausanne, Nantes, Jerez et Nancy / *Viva la Mamma* (Donizetti) à Montpellier et à Caen / *Don Pasquale* (Donizetti) à St-Gall / *L'Anima del Filosofo* (Haydn) à Lausanne / *Les Noces de Figaro* (Mozart) à Nantes et à Angers / *L'Opéra des Gueux* (Britten) à Caen et à Rouen / *Le Viol de Lucrece* (Britten) à Caen, Lausanne et Rennes, *L'Empereur d'Atlantis* (Ullmann) à l'Opéra-Comique de Paris / *Le Tour d'érou* (Britten) à Caen, Rennes, Rouen, puis à l'Opéra-Comique de Paris et à Lyon, la trilogie de Beaumarchais (avec la *Mère coupable* mise en musique par Thierry Pécou) à Rouen et à Versailles, ainsi que la production lausannoise très remarquée de *Roland* de Lully, avec Christophe Rousset.

Son engagement pour la musique contemporaine l'amène aussi à créer *La Rose Blanche* (Udo Zimmermann) à Lyon / *La Mort de Socrate* (Gracianne Finzi sur un livret de Jean-Claude Carrière) à l'Opéra-Comique de Paris / *Eight Songs for a Mad King* et *Miss Donnithornes Maggot* (Peter Maxwell Davies) à Vienne et à Lyon, *Eine Stravinsky-Milhaud Revue* à Salzbourg / *Exercices de conversation*... (José Evangelista sur des textes de Ionesco) à Lyon / *Niobe et Medeamaterial* (Pascal Dusapin) à Lausanne / *Et si Bacon* (François Cattin) à La Chaux-de-Fonds.

Très impliqué dans la formation de jeunes chanteurs, il réalise : *Didon et Enée* (Purcell) et *Il Trionfo del Onore* (Scarlatti) pour le Conservatoire de Lausanne / *Orlando Paladino* (Haydn) pour La Haute Ecole de Musique de Genève / *La Finta Giardiniera* (versions de Mozart et d'Anfossi) pour la Fondation Royaumont / *Hänsel et Gretel* (Humperdinck) à Lyon / *Les Enfants du Levant* (Isabelle Aboulker) pour le Grand Théâtre de Genève ainsi que *Orphée aux Enfers*, *Gulliver* et *Les Aveugles* de François Cattin à La Chaux-de-Fonds.



La curiosité du metteur en scène pour les formes nouvelles l'incite à monter *Johnny Johnson* de Kurt Weill à Caen sous chapiteau, ou *Acis e Galatea* de Händel dans une vieille église désacralisée du Jura suisse.

Il assure également plusieurs mises en scène pour « Le Bal de la Rose » de Monaco : les cinquante ans de règne du Prince Rainier de Monaco, en collaboration avec Karl Lagerfeld et le peintre - sculpteur Fernando Botero. Il intervient aussi sur de grands événements pour Van Cleef & Arpels à Paris, New York et Los Angeles et signe pour Cartier un spectacle à l'Opéra-Comique de Paris...

En collaboration avec Yannis Kokkos, Stephan Grögler travaille dans des opéras comme *La Monnaie* de Bruxelles (Tristan) / l'Opéra d'Etat de Vienne (Boris Godounov) et l'Opéra d'Etat de Bavière (Nabucco).

Parmi ses projets en cours et à venir, citons : *Die Weisse Rose* (Zimmermann) à Nantes et à Angers, *La petite renarde rusée* (Janacek) à Brno, *Pierrot Lunaire* (avec Julia Migenes), *La Cambiale di Matrimonio* (Rossini) pour les festivals d'Aix-en-Provence et d'Ambronay.

TARA MATTHEY
COSTUMIÈRE

Née en 1970 à Rotheram, Angleterre, Tara Matthey a grandi du côté de Newcastle à Whitley Bay, au bord de la mer du Nord.

Son intérêt précoce pour la mode la conduit à passer sa maturité en littérature anglophone, beaux-arts, mode et psychologie.

En 1990, elle part à Liverpool faire des études de mode et de textile, puis commence sa carrière à Londres dès 1994 dans ces domaines.

De père indien, elle entreprend en 1996 un voyage en Inde à la découverte de ses origines. Cette expérience la mènera finalement en Suisse, le pays de son futur mari.

Elle s'installe alors à Genève, où elle découvre le milieu du théâtre et des costumes. Après avoir été l'assistante de la responsable de l'atelier de costumes du Grand Théâtre de Genève de 2001 à 2012, elle travaille aujourd'hui comme indépendante.



REPRÉSENTATIONS

REPRÉSENTATIONS SALLE DU GALPON

Les 11 (à guichet fermé) – 13 – 15 – 16 – 18 – 19 – 21 et 22 septembre

TARIF EXCEPTIONNEL : prix des places de 10.- à 25.- CHF

RENSEIGNEMENTS ET LOCATION : Théâtre du Galpon

Disponible aux guichets et sur le site Internet.

GALPON

MAISON POUR LE TRAVAIL DES ARTS DE LA SCÈNE

au pied du bois de la Bâtie, au bord de l'Arve

2, route des Péniches

1211 Genève 8

Tél. +41 (0)22 321 21 76

contact@galpon.ch

www.galpon.ch

pro infirmis

Soirée de gala Pro Infirmis

Le samedi 23 novembre

Théâtre du Passage

4, passage Maximilien-de-Meuron

2001 Neuchâtel

neuchatel@proinfirmis.ch

Tél. +41 (0)32 722 59 60

www.galaproinfirmis.ch



HEMU
VAUD VALAIS FRIBOURG
HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE

Hes·so
Haute École Spécialisée
de Suisse occidentale



FONDATION
YVONNE SIGG

Avec le soutien de la
FONDATION
HANS WILSDORF



GRAND
THÉÂTRE
GENÈVE

REMERCIEMENTS
AU CNSMDP
ET AU CRR LYON

Contacts HEM

Haute Ecole de Musique de Genève
12, rue de l'Arquebuse
CH-1211 Genève 11
Tél. +41 (0)22 319 60 60
www.hemge.ch

Responsable du département vocal de la HEM
Marcin Habela
marcin.habela@hesge.ch
Tél. +41 (0)22 319 60 60

Chargée de production
Sylvie Pasche
sylvie.pasche@hesge.ch
Tél. +41 (0)22 319 60 13
Port. +41 (0)78 888 91 14

Chargée de communication
Joëlle Rubli
joelle.rubli@hesge.ch
Tél. +41 (0)22 319 60 77
Port. +41 (0)79 225 69 72