



OPÉRA DE LILLE

dbddb 3-6 NOVEMBRE

CHORÉGRAPHIE DANIEL LINEHAN

Mar 3, mer 4, jeu 5 à 20h

Ven 6 à 14h30 (séance réservée aux scolaires)

SAISON 15.16
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

Service des relations avec les publics
Adrien Buléon / Claire Cantuel
Agathe Givry / Camille Prost

03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

En collaboration avec Héroïse Nisse,
Enseignante missionnée.

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Octobre 2015.

p.3
Préparer votre venue

p.4
dbddb

p.6
Quelques images

p.7
Éléments de scénographie

p.8
Entretien avec Daniel Linehan

p.11
Repères biographiques

p. 12
Œuvres de Daniel Linehan

p.13
Revue de presse

p. 14
Marche et danse contemporaine

p. 16
Bibliographie sélective

p.17
L'Opéra de Lille

p.20
L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande.

Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Enfin, pour guider les premières venues à l'Opéra, un document est disponible sur notre site internet : <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera>

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise et les portes sont fermées dès le début du spectacle, il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance.

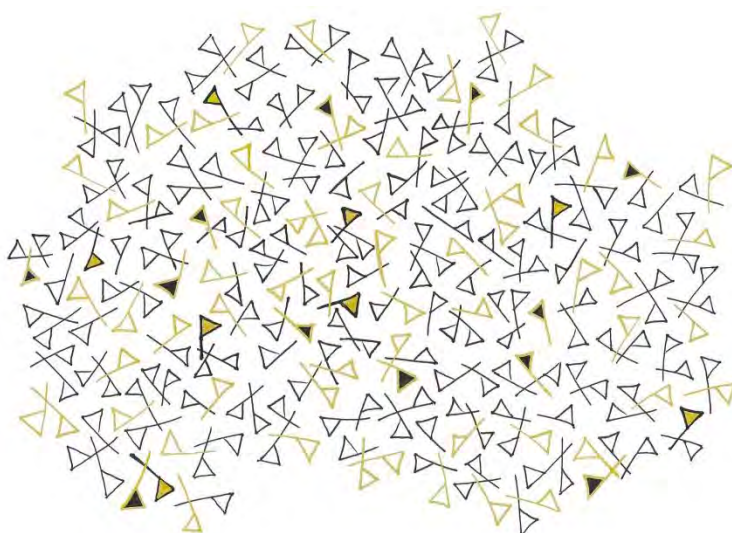
Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les artistes ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive. Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir

Durée totale du spectacle : 1h environ

• • • *dbddb*



dbddb met en scène cinq danseurs évoluant dans une même cadence les uns par rapport aux autres et récitant, en rythme, des poèmes sonores. Pourtant, chacun évolue d'une manière qui lui est propre. L'objectif étant de créer un sens commun du mouvement et qui ne nécessiterait pas d'unité formelle. Autrement dit, trouver un moyen de bouger ensemble, sans besoin d'accord absolu prédéfini.

La chorégraphie sera une variation tout à fait défigurée de la marche au pas. La pièce prendra le système de la marche comme point de départ afin d'en créer un nouveau, distinct et constitué de diverses couches, afin que la marche au pas devienne méconnaissable dans la chorégraphie finale. La marche, dans l'entraînement militaire ou dans une manifestation, par exemple, aspire généralement à représenter l'union et la solidarité. Dans *dbddb*, la chorégraphie va abandonner l'uniformité, mais utilisera le battement court et régulier de la marche comme toile de fond pour une chorégraphie complexe, en perpétuel cheminement, une chorégraphie qui traverse en permanence l'espace. Le mouvement évoluera constamment vers une certaine complexité, sans jamais perdre son rythme de base, le pas. La chorégraphie requerra un rythme commun très strict parmi les membres du groupe, et non une forme ou un style commun. Y a-t-il une forme de solidarité possible dans un groupe qui ne demande pas d'accord parfait parmi ses membres ? Un groupe peut-il donner l'impression de bouger ensemble, sans pour autant bouger dans la même direction et sans adhérer au même vocabulaire de mouvement ? L'objectif est de permettre une diversité de formes dans la régularité d'une structure de temps également mesurée.

La marche, tant militaire que manifeste, est également connue pour le chant qui l'accompagne. La structure question / réponse d'un chant est une caractéristique commune des chants de marche militaire (« I don't know but I've been told / Navy wings are made of gold ») et des manifestations (« Qu'est-ce qu'on veut ? » « La Justice ! » « Quand ? » « Maintenant ! »). *dbddb* joue avec une forme de chant bien plus insensée : au lieu de clamer des slogans, les chants seront inspirés de la phonétique poétique du dadaïsme et des poèmes simultanés polyglottes, inspirés par des œuvres telles que *Ursonate*, de Kurt Schwitters, et *Karawane* de Hugo Ball. Les vocalises sur le rythme des pas donneront au mouvement le sens d'une incarnation complète. Signification et expression seront pleinement présentes dans la pièce, sous forme de vocalises rythmiques au lieu du langage intelligible. Comme un miroir à la chorégraphie, le chant commencera avec un rythme simple, accordé à celui du pas, et se complexifiera lentement afin de devenir un paysage sonore polyrythmique produit en live sur scène.

Une marche, quelle qu'elle soit, prend souvent place dans un lieu à l'apparence grillagée, un endroit rectangulaire avec une rigidité tridimensionnelle (comme dans un boulevard urbain). Cependant, dans cette pièce, le côté rectangulaire de l'espace scénique sera modifié par la position asymétrique des pendrillons, qui couperont l'espace dans des angles non perpendiculaires et des courbes circulaires. La rigidité tridimensionnelle de l'espace sera coupée par des mailles de fils tombant du grill et bougeant doucement grâce au vent créé par les déplacements continuels des danseurs à travers l'espace. Les fils pourront également voler de haut en bas, à certains moments de la chorégraphie, créant une légère transparence par rapport à la visibilité de la danse. L'éclairage tombera occasionnellement dans la pénombre, même lorsque la danse sera difficilement perceptible, voire invisible, tandis que nous continuerons à entendre les pas des danseurs. Ceux-ci créeront une sorte de musique de par le schéma de leur marche sur scène.

Qu'est-ce qu'une "marche", quand elle perd autant de ces éléments qui lui confèrent ses vertus traditionnelles ? Il n'y a plus d'uniformité des formes ou des directions ; plus de slogans éloquentes clamés ; plus de type de grille rectangulaire dans l'organisation spatiale. Et il n'existe plus de sens de la rigidité ni de la transparence de l'espace. Au lieu de quoi, une surface qui semble miroiter et onduler. Une marche qui a été recontextualisée et transformée en une forme méconnaissable, cela nous renvoie à la question de la façon dont les individus peuvent interagir dans un temps commun et créer quelque chose de plus large que la notion d'individualité, sans la nécessité d'un accord absolu ou d'une adhérence stricte à un protocole commun.

Il est tentant de rejeter la marche au pas car elle est désuète, elle manque d'élégance et est inspirée par un code ancien d'uniformité. Elle n'apporte aucune pertinence sur notre mode contemporain qui prône « l'être ensemble ». Il en va de même avec l'esprit Dada. Aujourd'hui, où est la pertinence dans ce mouvement artistique de plus de 100 ans d'âge ? Je pense, moi, que la marche et la poésie dadaïste peuvent resurgir à nouveau. Et si l'on introduit un petit peu de cet esprit dadaïste dans notre vision de la marche et un petit peu de cette structure de marche dans l'aléatoire du dadaïsme, alors nous pourrions parler de questions contemporaines et nous interroger sur la façon dont un groupe de gens peuvent travailler sur un sujet commun et, en même temps, bouger dans la diversité.

Daniel Linehan

Distribution

Concept, chorégraphie **Daniel Linehan**

Interprétation **Daniel Linehan, Anneleen Keppens, Steven Michel, Victor Pérez Armero, Liz Kinoshita**

Scénographie **88888**

Lumières **Jan Fedinger**

Coordinatrice technique **Elke Verachtert**

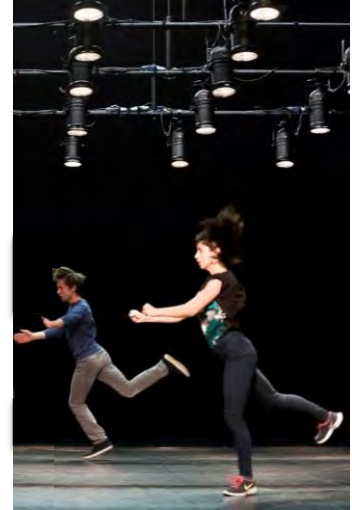
Costumes **Frédéric Denis**

Conseil dramaturgique **Manon Santkin**

Œil extérieur **Michael Helland**

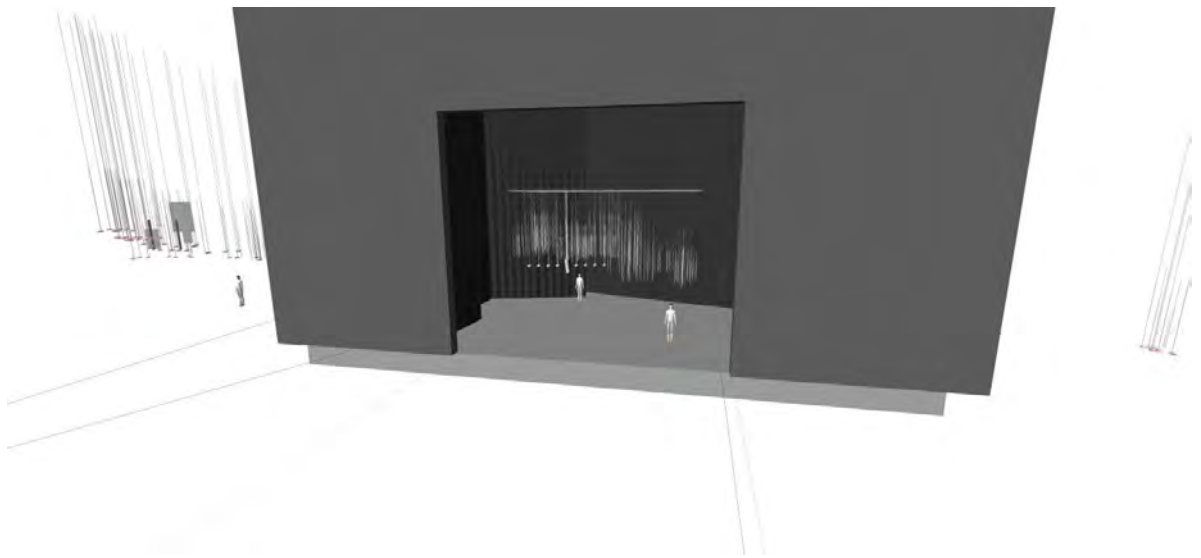
••• Quelques images

Les photos ci-dessous ont été prises durant une session de répétition en mars 2015

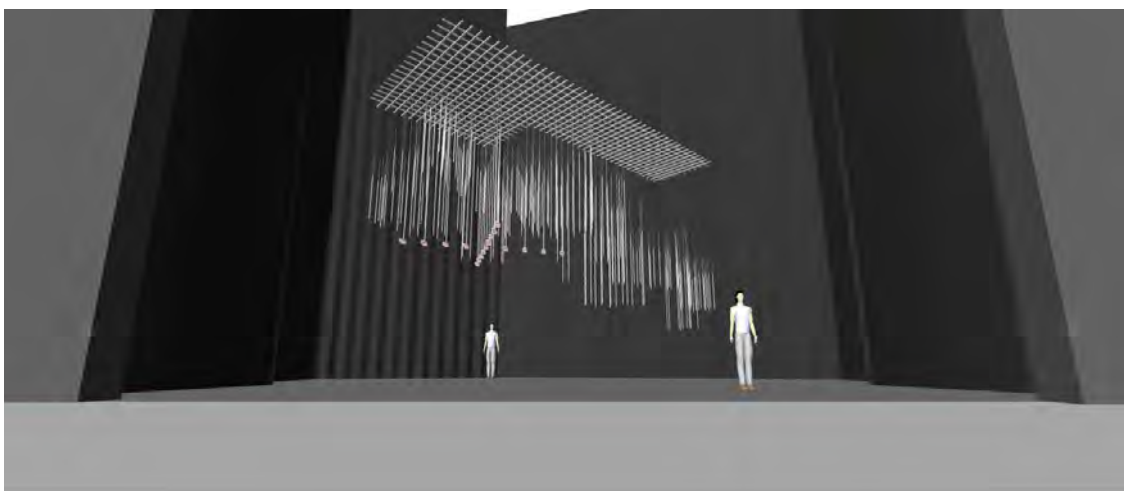


© lovino

• • • Éléments de scénographie



L'objet scénographique imaginé par Daniel Linehan et son équipe se compose d'une structure métallique en « L » suspendue aux cintres. Un pendule lumineux ainsi que de nombreux tubes d'aluminium de différentes tailles sont eux-mêmes accrochés à cette structure. À ces tubes seront fixés des moulages de chaussures en résine rose semi-transparente. Le pendule se balancera durant la représentation et marquera son rythme propre, en écho ou en contraste avec celui des danseurs.



• • • Entretien avec Daniel Linehan

Après Un sacre du printemps, vous revenez à une configuration plus réduite : la scène, cinq danseurs, et la relation entre la voix et le mouvement. Qu'est-ce que le travail sur cette pièce pour 12 danseurs, avec une composition chorégraphique très complexe a apporté à votre travail ? Quelles pistes de recherche a-t-elle ouverte ?

Tout d'abord, c'était la première fois que je travaillais sur de la musique à partir d'une partition ; c'est un matériau passionnant, on peut vraiment observer de très près la manière de travailler de Stravinski : comment il fait des collages, juxtapose des motifs, les renverse. Il peut, par exemple, superposer un motif sur des rythmes différents, et ces polyrythmies créent des tensions, du déséquilibre. Le type de déséquilibre que je recherche dans la danse. J'ai été frappé par ces méthodes de composition, parce que ce sont des procédés que j'emploie souvent : établir des connexions entre des matériaux hétérogènes sur le mode du copier-coller, briser le rythme.

Cette musique est propulsée par des motifs rythmiques qui s'entrechoquent. Du coup, j'ai essayé de travailler ces rythmes au niveau du corps, dans la danse. Pour cette création, qui s'appuie sur le corps et la voix, différentes manières de les mettre en relation. Le lien se fait au niveau des complexités rythmiques, mais portant non plus sur la musique mais sur la langue, et sans partition pré-existante. La langue que nous utilisons est inspirée de certains poèmes dada, ceux de Schwitters ou de Hugo Ball en particulier. Nous mélangeons de la poésie sonore, des langues inventées, un jeu sur les consonnes et les voyelles qui produisent des consonances, des allitérations. Mais nous traitons cette langue comme s'il s'agissait de discours, de slogans, de chants militaires : nous faisons subir à cette langue inventée différents types de traitement. Pour cette création, je voulais beaucoup moins porter l'accent sur l'aspect signifiant de la langue utilisée, et mettre en avant l'aspect rythmique. C'est sans doute à cet endroit-là que se situe la jonction entre ces deux pièces.

Avez-vous utilisé de véritables extraits de la Ursonate de Schwitters ou ces poèmes vous ont-ils plutôt servi de source d'inspiration ?

Il n'y a pas de vrais poèmes dada. C'est plutôt la manière dont ces poèmes sont structurés que nous avons reprise pour inventer nos propres compositions, en lien avec la pièce. Nous avons par exemple utilisé le manifeste DADA de Tristan Tzara, mais en enlevant le début des mots pour inventer un nouveau langage. Nous avons utilisé certains poèmes dada comme source, en les mélangeant, en les collant, en jouant avec eux. À d'autres moments, nous avons inventé notre propre langage, puis nous l'avons placé dans la structure de la *Ursonate* de Schwitters. Ce qui m'a intéressé en faisant des recherches sur Dada, c'est principalement leur manière de briser les règles, de remettre en question ce qui les précédait de manière à ouvrir de nouvelles possibilités formelles. Du coup, je n'essaie pas nécessairement de respecter tout ce qu'ils ont fait. Il ne s'agit pas d'une démarche patrimoniale, ce qui serait un contresens vis-à-vis de ce mouvement. Les artistes dada n'essayaient pas de construire un répertoire.

Le point de départ de *dbddb* n'est pas de faire une pièce sur la *Ursonate* ni sur le mouvement Dada. En fait, je cherchais des textes, des matériaux produisant des effets rythmiques dans la voix ; une langue très physique, impliquant des effets de résonance dans le corps. J'avais également en tête un texte qui se décale du sens. C'est de cette manière que je suis tombé sur la poésie sonore Dada. Le point de départ c'est plutôt la voix en tant que présence physique dans l'espace, pouvant servir de support pour la danse, ce qui n'est pas très éloigné de certaines de mes pièces antérieures.

Comme dans l'essentiel de votre travail, vous mélangez différentes couches de matériaux, de manière à montrer des corps faisant « plus d'une chose en même temps ». Dans ce cas, vous avez ajouté à la question de la voix celle de la marche. Comment la marche est-elle intervenue dans le processus ?

Je me suis intéressé aux différentes manières dont des groupes d'individus se déplaçaient, et je me suis rendu compte que dans beaucoup de cas, la voix était impliquée. Le plus souvent sous forme de chants. Lorsque les soldats marchent, ils ont leurs chants, lorsque des manifestants marchent dans les rues, ils ont

des slogans, fonctionnant selon un jeu d'appel et de réponse ; dans un sens un peu plus mystique, on retrouve également cette relation dans certaines pratiques religieuses. Bouger, marcher, vocaliser ensemble : ces actions sont liées le plus souvent.

Par ailleurs, ces manières de bouger sont généralement fondées sur une pulsation commune, constante. Dans la pièce, nous en passons par certaines situations qui sont plus abstraites, d'autres qui sont plus concrètes qui s'appuient sur les marches militaires, les rituels religieux, la manière dont les gens dansent ensemble en boîte de nuit mais il s'agit toujours de bouger vis-à-vis d'une pulsation constante. En plaçant ces situations les unes à côté des autres, j'ai essayé de trouver des liens, de localiser ce que cela signifiait pour des individus de se mettre à bouger et à chanter ensemble. Il y a d'une part la dimension de plaisir : la joie de se perdre, de se fondre dans le groupe. Et en même temps, on tombe vite sur une nuance plus dangereuse : la perte d'individualité qu'impliquent les mouvements collectifs. Ce qui m'intéresse se situe dans cette tension entre joie, plaisir de marcher ensemble, d'agir ensemble, la dimension de solidarité, et l'aspect trouble, dangereux, qui touche aux effets de groupe.

Entre voix et marche, on peut dire qu'existe un effet de boucle : la voix nourrit la dynamique du corps qui en retour relance la voix. Vous êtes-vous appuyé sur ces effets de boucle ?

Pendant le processus de répétition, il nous est arrivé de travailler ces différents aspects séparément : par exemple sur un matériau vocal seul, ou sur un matériau physique seul. Et nous avons souvent l'impression qu'il manquait quelque chose tant que la partie vocale et la partie physique n'étaient pas réunies. Chacune soutient l'autre. On peut être fatigué physiquement, et alors le chant soutient le corps et ce qui est paradoxal, dans la mesure où le fait de danser et de chanter en même temps produit un effet d'essoufflement. Il peut arriver que nous soyons trop fatigués pour parler. Mais le plus souvent et c'est le point que nous cherchons à atteindre il se crée un équilibre entre ces deux actions. D'ailleurs si l'on change l'un des deux paramètres, cela force des transitions. Par exemple, la voix et la marche semblent fonctionner ensemble, mais lorsqu'un élément de perturbation apparaît dans l'un des champs, il se répercute sur les deux. Si on change de marche, alors la voix est obligée de changer elle aussi. Du coup nous avons plusieurs façons d'établir des transitions. Celle que je viens de décrire, en modifiant un petit élément qui progressivement agit sur le reste, ou alors par coupure brutale. L'aspect entraînant, presque hypnotique de la marche peut produire sa propre inertie ; ce qui fait qu'on ne peut plus en sortir à moins de faire une coupe brutale.

De quelle manière avez-vous investi la question de « la marche » ? En analysant la structure de certaines marches traditionnelles, ou comme un principe général donnant lieu à toutes sortes de variations ?

L'image qui vient forcément quand on pense à la marche, c'est celle de la marche militaire : tout le monde à l'unisson, marchant dans la même direction. Dans la pièce, cette forme est une infime partie de ce que nous faisons. Parfois, nous partageons une pulsation commune tout en allant tous dans des directions différentes. Nous essayons de conjuguer des manières d'être ensemble, d'agir ensemble, et des manières de nous singulariser. Certaines situations s'éloignent beaucoup de l'image de la marche. Il reste en général une pulsation, ou un rythme commun mais cette pulsation peut se trouver dans la voix, dans les bras ou les jambes... Ou alors la voix est coordonnée sur un rythme et les pieds sur un autre. La recherche chorégraphique tourne beaucoup autour de recombinaisons de certains éléments de la marche d'une manière qui fait qu'elle n'est souvent pas reconnaissable en tant que telle. Un peu de la même manière que les poèmes dada nous ont servi de matériau.

Est-ce que d'autres couches sont venues s'ajouter au fil du processus de répétition ?

Un aspect qui est apparu pendant les répétitions, c'est l'idée de jeu : jouer à déplier ces combinatoires en suivant des règles cela rejoint les protocoles utilisés dans d'autres pièces, comme *Zombie Aporia* ou *The Karaoke Dialogues*. Un exemple de jeu tout simple, lorsqu'on marche, c'est que l'un appelle, lance un chant, et tout le monde répond. C'est un paramètre qui m'intéresse : comment le groupe tout entier répond à une seule personne. Et comment les éléments qui composent le groupe se répondent les uns les autres. Du coup, à certains moments, la chorégraphie n'est pas fixée : elle ne découle pas de gestes ou de positions définies dans l'espace, mais plutôt de certaines règles communes. Je sais lorsque je vois un tel faire tel geste, que je dois aller dans telle direction ; nous réagissons à des signes que nous nous échangeons, qui déterminent ensuite comment organiser l'espace. Rien n'est prédéterminé, il nous faut répondre dans l'instant. Mais la répétition produit forcément des motifs. Nous ne produisons pas toujours exactement les mêmes configurations spatiales, mais c'est toujours selon les mêmes motifs. La structure de la pièce est à peu près fixe maintenant, mais il y a des situations où l'organisation dépend de la responsabilité de chacun : c'est le groupe entier qui prend en charge la production du texte, par contre, celui d'entre nous qui dit telle ou telle ligne n'est pas fixé à l'avance, c'est quelque chose qui se négocie dans l'instant. Cette part incertaine crée une tension intéressante dans le groupe. Nous savons qu'il nous faut réaliser cela ensemble, sans savoir qui va embrayer. Parfois, c'est très amusant à faire, et parfois, cela amène une sorte d'urgence, de sérieux : il faut accomplir le poème, et chacun doit se tenir prêt, dans un état de conscience du rythme et de la circulation des phonèmes. Dans une manifestation, ou lors d'une

danse traditionnelle, il y a toujours cette sensation d'alerte, d'être aux aguets. Le déplacement collectif a lieu à la jonction entre le respect des règles et cette attention continue à tout ce qui se présente.

D'où vient ce titre, dbdbbb, qui résonne comme un mini-poème sonore – ou comme un code ?

Au départ, cela renvoyait à une phrase, mais j'ai abandonné la phrase, je trouvais plus intéressant de ne conserver que les lettres. J'aime leur aspect graphique. J'aime le fait que personne ne sache comment il faut le dire ou le prononcer. Et cela indique la ligne de travail de la pièce : le fait d'essayer d'inventer une langue nouvelle. On sent le départ d'un rythme, on a envie de poursuivre, d'improviser autour de cette structure. D'ailleurs, j'ai également travaillé sur différents types de langues inventées : des langues de linguistes, des langues à l'usage d'une seule personne. Il existe des langues sans verbes. Ou des langues faites seulement de voyelles. Ou avec seulement 7 syllabes recombinaisons. *dbdbbdb*, pour moi, c'est l'amorce d'une langue possible R comme un code qui fonctionnerait avec seulement 2 ou 3 lettres.

La première aura lieu sur la grande scène de l'Opéra. De quelle manière la structure de la marche vous permet-elle de jouer avec l'espace, de l'investir ?

Étant donné que le matériau physique est basé sur la marche, nous utilisons beaucoup l'espace R des chemins, des grilles de circulation. Nous essayons d'inscrire des circuits, d'utiliser tous les coins et recoins. Par ailleurs, nous avons déjà testé la grande scène de l'Opéra en février ; le fait de nous confronter à cet espace nous a permis d'expérimenter des configurations intéressantes, ainsi que différents types de rapport au public. Il y a des moments où nous nous mettons vraiment face au public, et où nous lançons nos voix dans sa direction R comme une adresse. Nous ne voulions pas que ces jeux d'appel entre nous fonctionnent en circuit fermé, mais plutôt lancer ces mots comme des slogans, scandés en direction du public. Comme si nous revendiquions quelque chose. Dans *The Karaoke Dialogues*, les écrans sont dans le public, du coup nous sommes face à lui, mais là je voulais jouer sur différentes échelles d'implication du public. Il y a des moments où nous nous adressons à eux, des moments où nous nous adressons les uns aux autres R mais de manière assez ouverte ou inclusive pour qu'ils se sentent aspirés par cette adresse.

L'opéra est finalement une des formes classiques de relation entre le corps, la voix et la danse. De la même manière que vous avez chorégraphié *Un sacre du Printemps*, est-ce que vous pourriez envisager d'utiliser l'opéra comme une structure à expérimenter ?

Lorsque j'ai fait *Un sacre du Printemps*, c'était la première fois que je travaillais sur une partition musicale R et une partition très marquée symboliquement. Cela m'a permis de tester de nouvelles directions, d'essayer d'autres possibilités formelles. Du coup l'opéra, pourquoi pas oui, ça pourrait être intéressant !

Entretien réalisé par Gilles Amalvi, septembre 2015.

• • • Repères biographiques

Daniel Linehan



Daniel Linehan travaille comme danseur et chorégraphe à New York, avant de s'installer à Bruxelles en 2008 où il suit le Cycle de Recherche à P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios - l'école d'Anne Teresa De Keersmaeker).

En tant qu'interprète, Daniel Linehan travaille, entre autres, avec Miguel Gutierrez et Big Art Group. En 2007-2008, il est aussi Artiste en Résidence au Movement Research.

Dans son propre travail chorégraphique, Daniel Linehan cherche à obscurcir en douceur, la frontière qui sépare la danse de tout le reste. Il aborde la création du point de vue de l'amateur curieux, en testant les nombreuses interactions entre la danse et les formes de non-danse, à la recherche

d'improbables conjonctions, juxtapositions et parallèles entre les textes, mouvements, images, chansons, vidéos et rythmes.

À New York, il crée, avec une équipe de quatre danseurs, des performances basées sur le texte et la danse. Il a également collaboré avec Michael Helland sur de nombreux projets en duo. En 2007, il crée le solo *Not About Everything* qui, depuis sa première, a été joué dans plus de 50 théâtres du monde entier. Ses projets les plus récents sont *Montage for Three* (2009), *Being Together Without any Voice* (2010), *Zombie Aporia* (2011), ainsi que *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012). En 2013, il a créé le livre *A no can make space*, en collaboration avec le graphiste anversois Gerard Leysen. *The Karaoke Dialogues* (mai 2013) est sa première création pour le plateau de l'Opéra de Lille où il est en résidence depuis janvier 2013. Il y présentera en novembre 2015 sa nouvelle création *dbddb*. Il a également été artiste associé 2012-2014 à de Singel Internationale Kunstencampus (Anvers) et New Wave Associate 2012-2014 à Sadler's Wells (Londres).

• • • Œuvres de D. Linehan

« Ce qui est récurrent dans ma démarche artistique, c'est l'utilisation de motifs de répétition, de juxtaposition, d'effets de changements soudains et d'absence de transition. Le corps, qui a ses contradictions internes, me fournit naturellement une discontinuité que je tente d'exploiter. À partir d'une idée simple, je cherche très souvent à la développer au maximum et même à la dépasser. Deux aspects ambivalents sont aussi à noter : d'un côté le corps, très engagé et pulsionnel, et de l'autre l'écriture chorégraphique, qui peut le contraindre à un calme et une exactitude des mouvements.¹ »

Daniel Linehan

En 2008, Daniel Linehan présente aux rencontres internationales de Saint Denis **Not about everything**, pièce-manifeste grâce à laquelle il se fait connaître. Dans ce solo, il tourne sur lui-même à la manière d'un derviche tourneur. Il utilise sa voix pour énumérer des phrases négatives, en expliquant ainsi ce que ce solo n'est pas. Avec le temps et l'essoufflement, la danse se transforme. Il expérimente les relations entre la voix et le mouvement autour de l'idée centrale de négation.

http://www.youtube.com/watch?v=Oa77aCS_BIU

En 2009, dans **Montage for Three**, il diffuse des photographies au sein d'un duo. Les deux danseurs reproduisent les postures des clichés de plus en plus rapidement. Il crée ainsi des décalages entre l'image et les corps des danseurs et offre de nouveaux points de vue au spectateur.

<http://www.youtube.com/watch?v=Yy7g9T5zH2c>

En 2011, il présente **Zombie Aporia**, trio qui met en relation le mouvement, le texte et la parole. Le chorégraphe y explore toutes les combinaisons possibles en jouant sur l'intensité de la voix.

<http://www.youtube.com/watch?v=asulZ60vukc>

Dans **Gaze is a Gap is a Ghost** (2012), trois danseurs sont équipés de lunettes leur permettant de projeter sur un écran leur champ de vision. Ce procédé permet de créer des décalages entre ce que le public croit voir et ce que les danseurs voient réellement. C'est l'illusion et la notion d'étrangeté qui sont ici mises en avant.

Daniel Linehan joue avec les ressources de la vidéo pour démultiplier les niveaux de perception, mais surtout pour semer le trouble entre événements produits en direct et actions préenregistrées.

<https://vimeo.com/55006590>

En 2014, dans **The Karaoke Dialogues**, ce sont les grands textes de la littérature classique qui sont mis à l'épreuve des corps. Daniel Linehan explore un paradoxe en jouant sur le registre de la comédie pour évoquer la figure du tragique. Il pose ainsi la question très actuelle de la place de l'individu dans le groupe : que gagnons-nous, que perdons-nous en participant à des formes d'actions communes ? Attaché à la dimension chorale de la chorégraphie, il explore avec finesse et humour notre lien avec notre identité, singulière et collective.

<https://www.youtube.com/watch?v=nq4PXulDzjs>

En 2015, dans **Un sacre du Printemps**, Daniel Linehan prend le parti de la musique elle-même et non du récit sacrificiel. Le **Sacre** n'est pas le spectacle d'un rituel de mort exigé par une tribu, mais l'expérience commune, vitale, intériorisée et physique, des formes possibles de commencements et de devenirs. Il nous propose un **Sacre** absolument contemporain, spéculatif autant que sensoriel.

<https://vimeo.com/125905580>

¹ Entretien avec Nicolas Transy, pour le Théâtre de la Bastille, 2012.

• • • Revue de presse

Extrait d'un article du *Monde*, par Rosita Boisseau 05/06/2014

« Par son style chanté, dansé, parlé, le chorégraphe est parvenu à bousculer le monde de la danse contemporaine.

Il y a seulement cinq ans, personne n'avait entendu parler de cet Américain de Seattle, basé à Bruxelles. En deux pièces courtes seulement et à peine un an, il a fait tourner manège le petit monde de la danse contemporaine, enchaînant les tournées jusqu'à devenir l'une des rares nouvelles têtes chercheuses qui comptent aujourd'hui.

Depuis janvier 2013, il est en résidence pour trois ans à l'Opéra de Lille. Logique, celui qui a toujours su qu'il voulait faire du spectacle a derrière lui pas moins de vingt ans de pratiques variées. Cours de théâtre à l'adolescence, participation à des comédies musicales avant de choisir la danse à l'université de Washington pour en faire son métier.

A 21 ans, son départ de New York   « *la ville de la danse aux États-Unis* »   le plonge jusqu'au cou dans le monde du travail. Il participe aux spectacles des chorégraphes John Jasperse et Miguel Gutierrez, mais confie « *ne pas avoir décroché beaucoup de contrats à New York* ». Il se retrouve à inventer son propre vocabulaire et à créer ses premiers solos. Il réussit l'audition pour le Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S), la fameuse école de danse bruxelloise, et c'est parti. Lui qui se sent « *très américain et toujours outsider partout* » fait de Bruxelles sa « *maison* ».

Ses multiples apprentissages expliquent sans doute en partie l'écriture mixée de Daniel Linehan. Sachant tout faire (ou presque), il ne se refuse rien et continue d'explorer. Pour *Zombie Aporia* (2011), il a appris à chanter et a écrit les textes des chansons du spectacle. Depuis, il danse, chante, parle, utilise la vidéo, bref, fait tout lui-même. Dans le même mouvement, il dissèque et fragmente les thèmes de ses spectacles, s'acharnant à se glisser sous les images et les apparences pour en révéler des sens cachés. Parfait exemple de son talent pour combiner concept, humour et émotion, son duo *Montage for Three* (2009). À partir d'un diaporama regroupant des photos de personnalités saisies dans des postures particulières, Daniel Linehan en décalque les poses et souligne combien certaines attitudes sont universelles.

Son [nouvel] opus *The Karaoke Dialogues*, s'empare d'un phénomène populaire pour induire une réflexion sur la faute, la culpabilité, la justice, la punition. Des thèmes graves que Daniel Linehan a tissés au gré de six œuvres littéraires découpées, charcutées et remontées pour composer un nouveau texte. Sur le plateau, des bribes de mots, des syllabes et même des lettres sont projetées sur des écrans et repris par les sept interprètes. « *Je m'intéresse à la façon dont l'humain réagit à la technologie numérique*, explique-t-il. *Nous vivons dans une société où le rythme oblige le corps à des réactions ultra-rapides.* » Le système du karaoké est ainsi haché menu et entraîne des séquences de danses aussi variées que les corps des danseurs. « *Je travaille sur des choses plus ou moins connues de tous en prenant une sorte de distance positive*, précise-t-il. *Je veux que le public réfléchisse en voyant la pièce.* » Couper les cheveux en quatre sans se prendre trop la tête, voilà du Linehan tout craché. »

http://www.lemonde.fr/festival/article/2014/06/05/daniel-linehan-danseur-a-textes_4432755_4415198.html?xtmc=daniel_linehan&xtr=1

• • • Marche et danse contemporaine

Mise en perspective historique

Marche : « *Déplacement global du corps par transfert d'appui d'un pied à l'autre, qui comporte une phase en double-appui.* ² »

Dans la vie courante, la marche est révélatrice d'influences culturelles ou sociales ; elle est riche d'usages particuliers : les marches militaires, les manifestations, la marche des mannequins...

Constitutive de l'expérience humaine, la marche est pourtant restée méconnue dans ses mécanismes avant que la chronophotographie permette de les saisir, ouvrant des perspectives nouvelles aux théoriciens du mouvement. **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950) fit ainsi de la marche un « véritable point de départ de la conscience rythmique ». Dans sa méthode pédagogique, la marche régulière est en effet utilisée comme une sorte de métronome naturel.

Rudolf Laban (1879-1958), l'illustre théoricien de la notation du mouvement, l'aborde, pour sa part, sous l'angle de la maîtrise du poids. Dans son travail théorique, les différents modes de la marche permettent au danseur de prendre conscience des paramètres de n'importe quel mouvement. La marche est le mouvement primordial, celui qui anticipe et contient tous les autres dans ses subtiles variations (sauts, trébuchements...).

Dans la danse classique, la marche est inexistante. Toutefois, lors du **Défilé de l'Opéra de Paris**, spectacle classique par excellence, les danseurs marchent... Le premier défilé fut réglé par Léo Staats en 1926 sur la marche de *Tannhäuser* de Richard Wagner, mais il ne fut donné que deux fois. En 1945, Serge Lifar voulut reprendre ce défilé, mais il choisit une autre musique : la marche des *Troyens* d'Hector Berlioz. La "première" de cette nouvelle version fut présentée le 8 novembre 1946.

Donné seulement lors de galas ou de manifestations exceptionnelles, le Grand Défilé du Ballet de l'Opéra de Paris est une parade unique dans le monde de la danse. Tout le ballet défile dans un ordre hiérarchique. Il s'agit d'une marche très codifiée ; l'attaque du pas se faisant en effet par la pointe du pied et non par le talon. C'est donc le contre-exemple qui confirme la règle : traditionnellement, dans le ballet classique, marcher n'est pas danser !

À partir des années 60 et 70, la marche va toutefois acquérir un tout autre statut en s'invitant dans des pièces chorégraphiques. Ainsi, dans les années 60 à New York, certains chorégraphes vont privilégier l'aspect purement moteur de la marche, pour en faire une expérience primordiale à partir de laquelle l'individu développe son mouvement singulier. La marche est entrée dans la danse ! Ce travail va donner naissance au *pedestrian movement*. L'expression joue sur le double sens du mot « pedestrian » : pédestre, piéton, d'une part, ordinaire, prosaïque, d'autre part. En 1967, **Steve Paxton** (né en 1939) explore ainsi les processus de la marche dans *satisfyin'lover*. **Lucinda Childs** (née en 1940) travaille, elle, sur l'effet de répétition et sur la dimension hypnotique qu'il implique.

Ce tournant effectué, la marche a continué d'envahir ponctuellement les œuvres chorégraphiques, pensons par exemple à **Pina Bausch** (1940-2009) et la marche dans :

- *Kontakthof* : 1978

<https://www.youtube.com/watch?v=pn5cknjzjBg> (extraits de 2000 et 2008)

- *Nelken* : 1984

<https://www.youtube.com/watch?v=QCp411Vf8Yg>

Extrait de Pina (2011), documentaire de Wim Wenders

En résumé, dans l'esthétique post-moderne, certains dispositifs chorégraphiques déclinent précisément des actions ordinaires, comme la marche, revenant à des mouvements simples, dans la quête d'une danse quotidienne et des qualités de mouvement du *corps piéton* : « Explorer l'énergie de l'intérieur est

² *Dictionnaire de la danse*, dir. Philippe Le Moal, « Les mots de la danse », Larousse, Paris, 2008, p. 757.

une manière de mettre à distance la séduisante virtuosité du mouvement dansé, pour creuser le moindre mouvement et libérer la danse de la patine brillante du spectaculaire. La concentration sur un geste simple, anodin, banal, quotidien, a également été, dans la phase post-moderne, un outil pour explorer, décortiquer les postures, dévoiler la construction des représentations identitaires Rclasses, genres, cultures. Postures, gestes, mais aussi costumes, accessoires, sont les marques qui attribuent à chaque corps une construction culturelle pour celui qui le regarde.³»

La marche dans la danse contemporaine

Voici à présent quelques pistes pédagogiques.

Il s'agit de trois œuvres qui intègrent, de manière très différente, la marche au sein du procédé chorégraphique. Ces exemples vous permettront ainsi de faire découvrir à vos élèves d'autres chorégraphes et d'autres esthétiques autour de cette même thématique.

Il n'est pas question de liste exhaustive, nous avons préféré mettre l'accent sur trois œuvres qui, tout en travaillant sur une même thématique et un même matériau, partent dans des directions différentes pour apporter, ainsi, des éclairages inédits.

A/ La marche verticale ou *Man Walking Down the Side of a Building* de Trisha Brown (1970):

<https://www.youtube.com/watch?v=MpGsEOR9db0>



Dans *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), la chorégraphe Trisha Brown propose une marche à la verticale, loin de la marche cadencée et rapide des citoyens aux heures de pointe ! Elle fait descendre un danseur accroché au sommet d'un immeuble de sept étages le long d'une des faces du bâtiment.

Ici, la danse invite à l'acrobatie. Le danseur qui marche est tenté d'explorer les limites, les nuances, les déséquilibres car marcher, c'est prendre le risque de la chute.

Comme le précise Frédérique Seyral : « La marche, si naturelle et automatisée, devient le lieu d'un vertige, une réalisation contre-nature. Le pas devient un dialogue, non avec le sol,

mais avec la verticalité du mur. Il devient un acte et non plus seulement un automatisme, il retrouve sa force interne, son intensité. La marche tête à l'envers, tout comme celle du funambule invite au renversement des valeurs, suggère un point de vue nouveau sur le monde, participe à la fabrication d'un univers poétique où l'espace-temps est conçu différemment.⁴ »

B/ La marche sur podium ou *Le défilé* de Régine Chopinot (1985) :

http://www.numeridanse.tv/fr/video/685_le-defile

Pour cette pièce, la chorégraphe a travaillé avec Jean-Paul Gaultier. Sur un podium tout en longueur défilent des danseurs avec des costumes invraisemblables... et ce sont bien ces habits et accessoires, grotesques, chamarrés, colorés qui bousculent et induisent des marches incessantes, faites d'allers et retours. Le mouvement de la marche est ici entravé par le vêtement.

C/ La marche répétée ou *Umwelt* de Maguy Marin (2004) :

<https://www.youtube.com/watch?v=0JFLVffkhol>

Dans *Umwelt*, le danseur entre en scène, d'abord de la manière la plus simple, en avançant tranquillement, un pas après l'autre, debout : il *marche*. La répétition incessante de ce mouvement ordinaire, banal, permet d'en saisir les détails. Chaque pas prévoit un changement d'appuis qui modifie l'équilibre obtenu par l'effort des muscles gravitationnels réagissant à la force de la gravité et permettant d'être debout. Ainsi, le déplacement d'une jambe, puis les appuis des pieds au sol, sont générés à partir d'un ajustement général de la posture qui tient compte des caractéristiques morphologiques, des habitudes, ainsi que des intentions individuelles. L'œuvre invite à une réflexion sur le pas, le geste quotidien qu'implique la marche.

³ <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2420>

⁴ Frédérique Seyral, « La figure de la marche dans l'art contemporain : De l'hypermobilité au suspens », revue *Synergies*, n°4, 2007, p. 124-125.

• • • Bibliographie sélective

L'ouvrage de Daniel Linehan est en vente à la billetterie de l'Opéra :

Daniel Linehan, *A No Can Make Space*, Afreux, recueil de 7 livrets, 2013.

Sur la danse contemporaine :

Isabelle Ginot et Marcelle, *La Danse au XXème siècle*, Michel, Bordas, Paris, 1999.

Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine : 100 chorégraphes*, Textuel, 2008.

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris, 2004.

Philippe Noisette, *Le Corps et la danse*, Editions de la Martinière, Coll. Musique-Cinéma, 2005.

Dictionnaire de la danse, dir. Philippe le Moal, Paris, Larousse, 2008.

Sur la figure de la marche dans l'art contemporain :

Frédérique Seyral, « La figure de la marche dans l'art contemporain : De l'hypermobilité au suspens », *Revue Synergies, Pays riverains de la Baltique*, n°4, 2007.

Voir aussi :

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2420>

• • • L'Opéra de Lille

Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

La façade



Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice.

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques. Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente La Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire, a symbolisé La Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby.

Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^{ème} siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

La Grande Salle



Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole. Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : La Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

Le Grand Foyer

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.

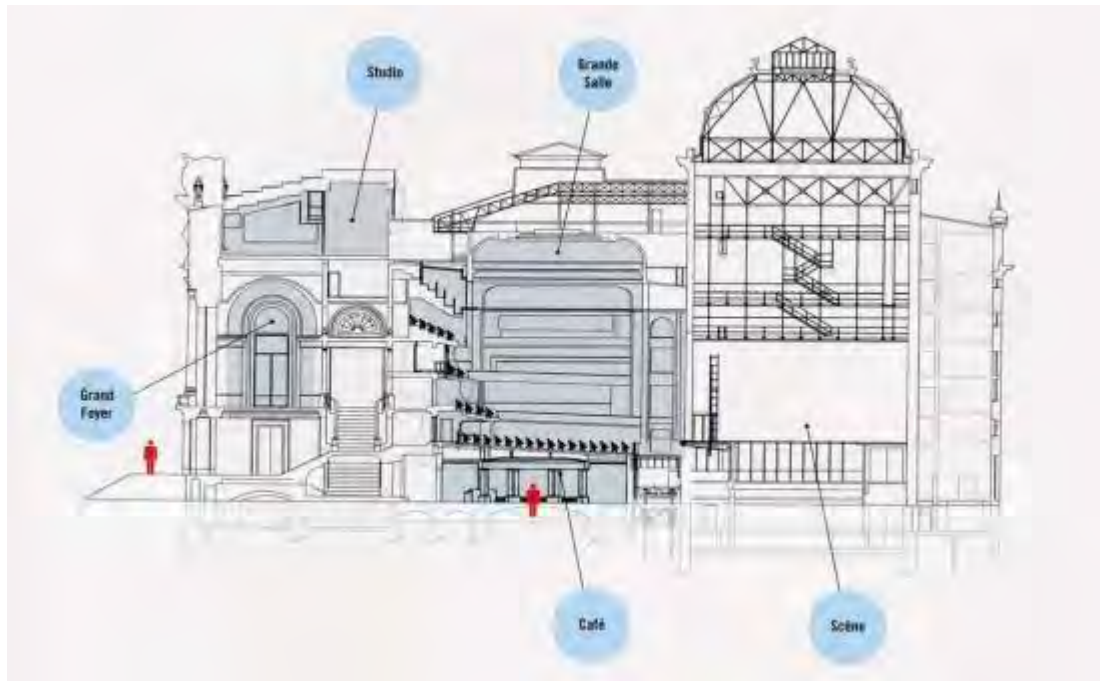
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure. Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle salle de répétition. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle dont les dimensions sont environ de 15x14 mètres peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

••• L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

CÔTÉ SALLE (dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le *paradis* » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le *poulailler* » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi baignoires)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *régie* (située en 2^{ème} galerie)

CÔTÉ SCÈNE (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou le *plateau* (espace de jeu des artistes)
(le *lointain* - l'*avant-scène* ou *face* // *Jardin* - *Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.