

OPERA DE LILLE

SAISON 2012-2013

ACTÉON

DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

DIRECTION MUSICALE ATSUSHI SAKAI

MISE EN SCÈNE DAMIEN CAILLE-PERRET

AVEC LE CONCERT D'ASTRÉE JEUNES SOLISTES ET ORCHESTRE

Ma 5, Ve 8, Sa 9 mars à 20h

Me 6 mars à 18h : séance « Opéra en famille »

Ve 8 mars à 14h30 : Séance scolaire

Dossier pédagogique

Sommaire

<i>Préparer votre venue à l'Opéra</i>	3
ACTÉON	
Résumé	4
Synopsis	5
Marc-Antoine Charpentier	6
Jean-Baptiste Lully	7
Marin Marais	8
La musique baroque	9
Les instruments baroques	11
Guide d'écoute	13
Vocabulaire	21
ACTÉON À L'OPÉRA DE LILLE	
Distribution	23
Note d'intention du metteur en scène	24
Costumes	25
Repères biographiques	26
ANNEXE	
La voix à l'opéra	28
Qui fait quoi à l'opéra ?	29
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	30

Contacts

Service des relations avec les publics :
Agathe Givry / Magali Gaudubois
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

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

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille et Romain Pangaud du Concert d'Astrée
Janvier 2013

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 le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé,
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra de Lille grâce à une visite virtuelle, les différents spectacles présentés ainsi que 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 chanteurs 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 : 1h10 sans entracte
Opéra chanté et surtitré en français.**

Résumé

Construit en deux parties, le spectacle rassemble *Actéon*, pastorale ou opéra de chasse composé par Marc-Antoine Charpentier et un extrait de la tragédie lyrique *Isis*, composée par Jean-Baptiste Lully, évoquant la légende de Pan et Syrinx.

L'ouverture d'une autre tragédie lyrique de Lully, *Psyché* et un extrait de la *Deuxième suite des Pièces en trio* de Marais Marais complètent le programme.

- Jean-Baptiste Lully (1632-1687), *Ouverture de Psyché* (tragédie en musique créée par L'Académie Royale de Musique en 1678) suivie de l'*Histoire de Pan & Syrinx* extraite d'*Isis* (tragédie en musique créée par L'Académie Royale de Musique en 1677 sur un livret de Philippe Quinault – Acte III, scènes 4 à 6)
- (Intermède) : Marin Marais (1656-1728), *Plainte* extraite de la *Deuxième suite des Pièces en trio* (1692)
- Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), *Actéon* (composé vers 1684)

Cette production a été créée à l'Opéra de Dijon le 1er février 2013, dirigée par Emmanuelle Haïm et Atsushi Sakaiï, mise en scène par Damien Caille-Perret et avec les jeunes solistes et l'orchestre du Concert d'Astrée.

ACTEON

Actéon	haute-contre	Samuel Boden
Diane	dessus	Lucy Page
Aréthuze	haut-dessus	Elodie Kimmel
Daphné	dessus	Cécile Dalmon
Hyalé	bas-dessus	Eugénie Lefebvre
Junon	bas-dessus	Anna Wall
Premier chasseur	taille	Jean-Christophe Henry
Deuxième chasseur	basse	Christophe Sam

EXTRAIT D'ISIS

Syrinx	haut-dessus	Elodie Kimmel
Pan	basse	Jean-Michel Ankaoua
Mercure	haute-contre	Erwin Aros
Argus	basse	Christophe Sam
Premier berger	hautes-contre	Christophe Baska & Jean-Christophe Clair
Deuxième berger	tailles	Jean-Christophe Henry & Erwin Aros

L'orchestre est composé de :

3 violons I, 3 violons II, 2 altos, 1 viole de gambe*, 1 basse de violon*, 1 contrebasse, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 basson, percussions, 1 luth*, clavecin et orgue *

* *continuo*

Synopsis

Actéon

Cet opéra relate en six scènes l'histoire du chasseur Actéon et de sa rencontre impromptue avec la déesse Diane au bain. De colère, celle-ci se vengera en transformant Actéon en cerf, qui se retrouvera poursuivi et dévoré par ses propres chiens.

Pan & Syrinx

Cet extrait de l'opéra *Isis* de Lully évoque les amours contrariées du dieu des Bergers Pan, poursuivant de ses ardeurs la belle nymphe Syrinx qui ne partageait pas son inclination. Alors qu'il était sur le point de l'attraper, celle-ci se métamorphosa en roseau. Le vent faisant chanter les roseaux, Pan en cueillit quelques-uns, les attacha ensemble et baptisa ce nouvel instrument (la « flûte de pan ») du nom de Syrinx.

—

Inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide, ces deux légendes évoquent également le thème de la chasse. On retrouve aussi dans chacune des œuvres qui composent le spectacle une forme musicale très présente à l'époque baroque : la Plainte.

C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de construire le guide d'écoute de ce dossier autour de ces trois thèmes :

- Le thème de la métamorphose
- Le thème de la plainte
- Le thème de la chasse

Marc-Antoine Charpentier

(1643-1704)



Marc-Antoine Charpentier naît à Paris en 1643 où il passe son enfance et son adolescence.

À 20 ans, il se rend en Italie, à Rome et étudie auprès du compositeur Giacomo Carissimi. Marqué par le style italien et sa musique sacrée, il sera le seul en France à aborder l'oratorio.

De retour à Paris vers 1670, il s'installe chez Marie de Lorraine, petite fille du duc de Guise, qui entretient un ensemble de musiciens et de chanteurs. Charpentier y compose et chante en voix de haute-contre.

En 1672, Molière, fâché avec Lully, demande à Charpentier de remplacer ce dernier pour assurer la partie musicale de ses comédies-ballets. C'est ainsi que Charpentier compose la musique des entractes de *Circé* et d'*Andromède*, ainsi que des scènes chantées dans *Le Mariage forcé*, puis *Le Malade imaginaire* (1673). Malheureusement Molière meurt à la quatrième représentation, ce qui met fin à leur collaboration. Charpentier continue cependant à travailler pour la Troupe du roi (Comédie Française). Il compose alors des musiques de scène pour Thomas et Pierre Corneille.

Au cours des années 1680, Charpentier compose des œuvres sacrées pour des couvents de religieuses de Paris (*Messe*, *Magnificat*, *Leçons des Ténèbres*, *Les neuf répons pour le mercredi saint* (1680)... Il commence alors à composer pour la Cour, notamment au service du Dauphin. Il composera ainsi *Les Plaisirs de Versailles* en hommage à la Cour de Louis XIV.

À la mort de Mademoiselle de Guise en 1688, Charpentier est employé par les Jésuites dans leurs établissements parisiens. Il devient maître de musique du collège Louis-le-Grand, puis de l'église Saint-Louis. Durant cette période, il compose son unique tragédie en musique *Médée*, qui sera créée en 1693 à l'Académie royale.

Le monopole de Lully sur la musique lyrique, qui tiendra jusqu'à la mort de ce dernier en 1687, amène Charpentier à s'essayer aux divertissements et aux pastorales. Ces courtes formes, vocales et scéniques, sont de véritables opéras de poche. *Actéon* est l'une des œuvres qu'il compose à cette période, et dont il interpréta probablement lui-même le rôle-titre en 1684. Le livret, anonyme, est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide.

En 1698, Charpentier est nommé maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais. Il meurt en 1704 en laissant une œuvre monumentale (cinq cents pièces) parmi lesquels des chefs-d'œuvre de la musique religieuse mais aussi des musiques pour la scène : comédies, tragédies, opéras. Sa musique tire sa substance d'un mélange des styles français et italien, auxquels elle emprunte de nombreux éléments.

Marc-Antoine Charpentier fut presque complètement oublié jusqu'en 1953, lorsqu'il fut révélé par son *Te Deum*, dont l'ouverture orchestrale servit d'indicatif à l'Eurovision.

<http://www.charpentier.culture.fr>

Jean-Baptiste Lully

(1632-1687)



Jean-Baptiste Lully est né en 1632 à Florence en Italie dans une famille de meuniers. Quoiqu'issu d'un milieu modeste, il est très tôt au fait de la musique.

Vers 1645, il est remarqué par Roger de Lorraine, duc de Guise, et est placé à la cour un an plus tard chez Mademoiselle de Montpensier (nièce du duc et cousine de Louis XIV) en tant que garçon de chambre. Il part ensuite au service de Louis XIV en 1653. D'abord baladin, il acquiert rapidement une double réputation de violoniste et de compositeur.

En 1660, il compose les entrées de ballets pour *Serse*, un opéra de Francesco Cavali donné à Paris. À la mort de Mazarin, l'année suivante, il obtient la nationalité française et est nommé Surintendant et compositeur de la chambre. Il compose alors des ballets ainsi que les intermèdes dansés qui ponctuent les tragédies en collaboration avec J. de Bensérade.

C'est pour lui le début d'une période faste durant laquelle, grâce à la faveur royale dont il fait l'objet et une fortune bien gérée, il peut se consacrer entièrement à la musique et à l'élaboration de l'opéra français. Pour cela il part de différents éléments existants : ballet de cour, pastorale, divertissement, et comédie-ballet.

Il débute ainsi, en 1664, une série de 13 comédies-ballets avec Molière (*La Princesse d'Élide* ; *Le Mariage forcé*, 1664 ; *L'Amour médecin*, 1665 ; *Georges Dandin*, 1668 ; *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669 ; *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670 ; *Psyché*, 1671). Leur fructueuse collaboration, parfois tendue notamment sur les questions de la mise en musique de la langue française, s'achève en 1671.

La rupture est consommée quand Lully reprend, en 1672, le privilège (l'Académie royale de musique) du roi, après que R. Cambert et P. Perrin aient échoué dans le projet de créer un théâtre d'opéra à Paris. Il est alors assuré du monopole de la création lyrique dans tout le royaume.

Lully s'emploie à créer un nouveau style d'opéra inspiré par les divertissements de la cour et du théâtre classique français. Sa première tragédie lyrique, *Cadmus et Hermione*, est créée le 27 avril 1673 sur un livret de Philippe Quinault (1635-1388). Il signe d'ailleurs avec ce dernier un contrat qui les amène à produire une œuvre lyrique par an.

D'autres œuvres suivront : *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Bellérophon* (avec Thomas Corneille et Fontenelle), *Proserpine*, *le Triomphe de l'Amour* (apparition des premières ballerines), *Persée* (à la machinerie remarquable), *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, *Acis et Galatée* (avec Campistron) jalonnent la période qui s'étend de 1673 à 1687.

Âgé de 55 ans, Lully meurt le 22 mars 1687 d'une gangrène généralisée, contracté suite à un coup de canne malencontreux qu'il s'est donné sur le pied en frappant la mesure lors des répétitions du *Te Deum*, œuvre qu'il devait faire jouer pour la guérison du roi.

Marin Marais

(1656-1728)



Joueur de basse de viole à la cour, compositeur et pédagogue qui haussa le jeu de la viole en soliste à son niveau le plus idiomatique et le plus raffiné, Marais occupa les charges les plus élevées de la musique de la Chambre et fut chaleureusement traité par le roi.

Jeune homme, Marais attira l'attention de Lully, sous l'autorité duquel il servit à l'Académie comme apprenti et chef d'orchestre avant de produire quatre de ses propres tragédies lyriques. Interprète impeccable et excessif, Marais possédait une parfaite connaissance de son instrument. Il composa plus de cinq cents pièces de viole qu'il nota avec une précision – doigté, coups d'archet et ornementation compris – à laquelle durent se mesurer tous les joueurs de viole de l'époque.

Le personnage de Marin Marais a été rendu célèbre par le film *Tous les Matins du Monde* d'Alain Corneau, interprété par Gérard et Guillaume Depardieu.

La musique baroque

Succédant à la Renaissance et précédant le Classicisme, le **baroque** couvre une grande période dans l'histoire de la musique, s'étendant du début du XVII^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle, de façon plus ou moins uniforme selon les pays considérés.

Le **motbaroque** serait né du mot portugais *barroco* qui désigne des perles de forme irrégulière. Ce terme est d'abord utilisé dans l'art et l'architecture avant d'être appliqué à la musique. Le mouvement baroque se caractérise par l'exaltation des sentiments, les effets de contrastes, la prolifération et la déformation des volumes et des formes, le goût pour l'illusion, l'exubérance des ornements...

L'**ère de la musique baroque** débute, conventionnellement, en Italie avec l'*Orfeo*, opéra de Claudio Monteverdi (1567-1643) – véritable créateur du genre opéra – et se termine avec les contemporains de Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Bien des œuvres de l'époque baroque sont tombées dans l'oubli à la fin du XVIII^{ème} siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX^{ème} siècle. Au cours de la période baroque, la musique instrumentale s'émancipe : elle ne se contente plus de son rôle d'accompagnement des polyphonies vocales, mais fait ressortir ses propres possibilités techniques et expressives. C'est aussi un moment important pour l'élaboration de la théorie musicale : la gamme tempérée et les modes majeur et mineur apparaissent, posant ainsi les bases de l'harmonie classique. Les principaux pôles de la musique baroque sont l'Italie, l'Allemagne et la France dont les styles sont fortement opposés malgré des influences réciproques.

La **musique baroque** est marquée par un style fleuri et une grande expressivité. Elle se caractérise notamment par l'importance du contrepoint puis par une harmonie qui s'enrichit progressivement, par l'importance donnée aux **ornements** et par la technique de la **basse continue**. L'avènement de la basse continue (également appelée continuo) – partie instrumentale confiée à la basse et soutenant les parties supérieures – est une nouvelle manière de concevoir l'écriture sonore.



En projetant la mélodie hors de l'architecture polyphonique, la basse continue a permis l'épanouissement des genres vocaux (opéra, oratorio et cantate). La **basse continue** était exécutée par un instrument grave monodique (violoncelle, viole de gambe ou basson...) jouant la ligne de basse notée par le compositeur, et un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth...) réalisant le chiffrage d'accords noté au-dessus de la basse, donc improvisant un accompagnement harmonique.

La basse obstinée, procédé d'écriture musicale également très apprécié pendant la période baroque, place à la partie de basse un motif ou un chant constamment répété pendant toute la durée du morceau et sur lequel les parties supérieures réalisent des variations.

La naissance de l'**opéra** coïncide avec cette mise en avant de la ligne mélodique et du texte. On parle de bel canto baroque. Les recherches furent alors nombreuses, aboutissant par exemple à la création du récitatif soumis aux lois du discours parlé.

Au service d'une écriture nouvelle, se développent les voix tout à fait particulières des **castrats** dont la virtuosité inouïe provoque l'admiration à travers toute l'Europe.

En effet, à cette époque, la supériorité est donnée aux voix aiguës. Les sopranos et castrats se disputent alors les rôles titres et la hauteur du chant est le reflet du rang social. Ainsi est-il courant d'entendre un castrat chanter le rôle d'une princesse et d'attribuer un rôle de prince à un soprano. La mise en avant du texte correspond sans doute à une volonté d'exprimer avec force l'univers des passions des personnages : les héros juxtaposent les thèmes de la vie et de la mort, de l'amour, de la jalousie et de la vengeance avec une intensité jusque-là inégalée.

L'alternance entre le récitatif et l'aria participe de cette esthétique du contraste et permet aux chanteurs de briller dans la reprise de l'aria (le da capo) en proposant une variante très ornée et virtuose.

L'**orchestre baroque** bénéficie d'un effectif centré d'une part sur la basse « réalisée » par un **instrument polyphonique** (orgue ou clavecin par exemple), soulignée par un **instrument monodique** (viole de gambe, basson par exemple) et d'autre part sur la mélodie. Généralement, l'orchestre est composé d'une vingtaine d'instruments. Les cordes en constituent la base, les hautbois et les flûtes vont par paire tandis que les cuivres n'y rencontrent que lorsque leur timbre est nécessaire à l'action. Les instruments sont toujours choisis avec précision afin de renforcer le caractère de l'aria ou du récitatif accompagné.

De nombreuses études mettent aujourd'hui en valeur la véritable richesse de la musique baroque et posent entre autres la question du diapason (dont la hauteur a oscillé tout au long de la période), la question du tempo, de l'ornementation, et de la réalisation de la basse continue. En ce sens, cette musique permet une interprétation sans cesse renouvelée, aboutissement d'une recherche partagée entre les musiciens.

Les instruments baroques

L'ère baroque fut également une période de révolution pour tous les **instruments de musique** : certains d'entre eux firent leur apparition, d'autres se modifièrent au point d'en être totalement renouvelés. Sur le plan de l'écriture musicale, un langage spécifique, dédié à chaque instrument, fait son apparition.

Quelques instruments sont spécifiquement liés à cette époque baroque où ils atteignirent leur apogée avant d'être, pour certains, totalement abandonnés pour être redécouverts au XX^{ème} siècle : la flûte à bec, le clavecin, le luth, le théorbe, l'orgue, les violes...

Abraham Bosse, *Les Plaisirs de la Musique*, c. 1637

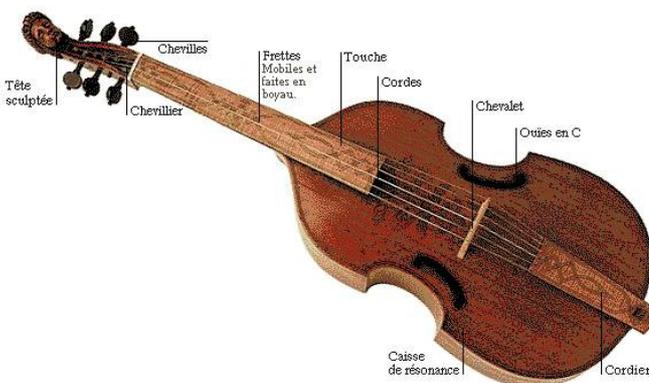
Le **clavecin** est l'instrument de musique baroque par excellence. Il fait partie de la famille des instruments à sautereaux avec l'épinette, le virginal... Cet instrument à cordes pincées et à clavier était l'instrument du continuo mais également un instrument soliste. Il comporte un ou deux claviers, exceptionnellement trois. Les cordes du clavecin sont fines et en métal. Elles sont mises en vibration par le moyen de petites pièces, appelées sautereaux. Chaque sautereau est armé d'un bec ou plectre qui « pince » la corde à la manière d'un joueur de luth lorsque le claveciniste enfonce la touche correspondante. Le son émis est amplifié par la table d'harmonie et le résonateur de l'instrument.

Contrairement à une croyance commune, le clavecin n'est pas l'ancêtre du piano. En effet leurs mécanismes et principes de construction sont très différents, le piano étant un instrument à cordes frappées. Le grand clavecin mesure environ deux mètres cinquante de long sur un mètre de large. Son étendue couvre environ cinq octaves (le piano moderne en comporte plus de sept).

Le clavecin fut considéré au milieu du XIX^{ème} siècle comme un instrument du passé. Sa remise à l'honneur au tout début du XX^{ème} siècle s'inscrit dans le mouvement général de redécouverte de la musique ancienne. Mais d'un point de vue musical, la musique de piano s'inscrit dans la lignée de celle du clavecin : Haydn, Mozart et bien d'autres ont composé pour le clavecin avant de passer insensiblement au piano-forte.



La **viole de gambe** ou **viole** est un instrument de musique à cordes et à frettes joué à l'aide d'un archet. Le terme italien *viola da gamba* le distingue de la *viola da braccio* par la différence de la tenue de l'instrument (la basse de viole est tenue entre les jambes, d'où son nom, et l'archet est également tenu de façon différente). De facture similaire à celle du violoncelle (bois pour la caisse et le manche, cordes en boyau), la viole comporte 6 cordes parfois 5 ou 7. La viole peut être considérée comme un luth à archet. Aux XVI^e et XVII^e, le terme de viole désigne toute une famille qui comporte 7 tailles.



Le terme **violone** vient de l'italien et signifie « grande viole ». Historiquement, il ne désigne rien de plus qu'un « instrument grave à cordes frottées », qui peut être à trois, quatre, cinq ou six cordes accordées régulièrement ou irrégulièrement en tierce, quarte ou quinte, en 8' ou en 16' (soit à la même octave que le violoncelle ou que la contrebasse) et ressembler à un gros violon ou une grande viole.



Lethéorbe est un instrument à cordes pincées, sorte de grand luth, créé en Italie fin du XVIème siècle. Le théorbe était utilisé à la fois pour la basse continue et comme instrument soliste. Il servait aussi pour l'accompagnement du chant.

Guide d'écoute

Pour ce guide d'écoute, les enregistrements suivants ont été choisis :

- *Isis* de Lully, direction Hugo Reyneavec La Simphonie du Marais, Accord/Universal, 2005.
- *Actéon* de Charpentier, direction William Christie avec Les Arts Florissants, Harmonia Mundi, 1982.
- *Psyché* de Lully, direction Paul O'Dette et Stephen Stubbs, Boston Early Music Festival Orchestra and Chorus, cpo, 2008.
- *Pièces en trio* de Marais, direction Philippe Pierlot avec leRiccercar Consort, Ricercar, 1998.

LE THÈME DE LA MÉTAMORPHOSE

© Marc-Antoine Charpentier, *Actéon* - Scène 4 (récitatif d'Actéon)

CD – plage 12

Actéon vient d'apercevoir Diane et ses nymphes dans le bain. Attiré par leur beauté, il s'approche. Sa curiosité lui sera fatale ; le malheureux est surpris et Diane profère sa vengeance :

"Trop indiscret chasseur, quelle est ton insolence !
Crois-tu de ton forfait déguiser la noirceur
Aux yeux de ma divine essence ?
Que cette eau que ma main fait rejaillir sur toi
Apprenne à tes pareils à s'attaquer à moi !"

Ainsi, dans la quatrième scène, Actéon se trouve-t-il de nouveau seul, abandonné à son triste sort :

ACTÉON
Mon cœur autre fois intrépide, Quelle peur te saisit ? Que vois-je en ce miroir liquide ? Mon visage se ride, Un poil affreux me sert d'habit, Je n'ai presque plus rien de ma forme première, Ma parole n'est plus qu'une confuse voix. Ah ! Dans l'état où je me vois, Dieux qui m'avez formé du noble sang des Rois, Pour m'épargner la honte Ôtez moi la lumière.

L'écriture de ce récitatif, par ses nombreux silences, son rythme haché, et son insistance sur certains mots (écriture mélodie dans l'aigu), met en avant l'effroi et le désespoir du chasseur :

Importance des silences, discours haché. Insistance, notes les plus aiguës de la partition :

Mon cœur au-tre-fois in-tré-pi-de, quel-le-peur te sai-sit? Que vois je, que vois je en ce mi-roir li-

Modulation/transformation

qui-de? Mon vi-sa-ge se-ri-de, un poil af-freux me sert d'ha-bit

La métamorphose s'opère progressivement, altérant subtilement le discours musical (modulations, lignes descendantes), l'aspect physique puis la voix même d'Actéon.

L'orchestre prend alors le relais dans une longue plainte qui se substitue à la voix du personnage.

Avec les élèves :

- Précisez les notions d'air et de récitatif.
- Effectuez une lecture du texte et imaginez votre propre récitatif.
- Imaginez la mise en scène de cet extrait. Vous pouvez avoir recours à ce stade à la technique du morphing.

Dans *Isis* de Lully, la transformation de Syrinx se fait d'une toute autre manière, comparez ces deux métamorphoses. (Pour Syrinx, il s'agit en fait d'une double métamorphose, la transformation de la nymphe en roseau, suivie d'une deuxième transformation puisque les roseaux deviennent une flûte entre les mains de Pan).

Il est possible d'effectuer des rapprochements avec d'autres œuvres qui font référence au thème de la métamorphose :

- *La Métamorphose*, opéra de Michael Levinas d'après la *Métamorphose* de Kafka.
- *Metamorphosis* de Philip Glass dont les parties 3 et 4 ont été composées à la demande de deux théâtres qui souhaitaient mettre en scène l'œuvre de Kafka.

LE THÈME DE LA PLAINTÉ

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la plainte est une pièce expressive, vocale, instrumentale ou les deux, souvent en mineur, qui peut être intégrée dans un air de cour ou un air sérieux, un ballet de cour, une leçon de ténèbres, un tombeau, un opéra, une suite instrumentale.

© Marin Marais, 2^{ème} suite des pièces en trio, *Plainte*

CD1 – page 8

Les pièces en trio pour les flûtes, violon et dessus de viole ont été composées par Marin Marais en 1692. Ecrite apparemment à trois voix, l'interprétation de la musique baroque permet de réaliser la partie de basse continue de différentes manières (un instrument polyphonique doublé d'un instrument monodique par exemple) même si le compositeur préconise le dessus de viole de gambe. *La Plainte*, qui fait partie de la deuxième suite, est écrite en sol mineur. Le timbre doux des flûtes et de la viole de gambe confère un caractère recueilli à l'ensemble.

Du point de vue de l'écriture instrumentale l'expression plaintive est créée notamment par les mouvements chromatiques descendants que l'on peut remarquer à la première partie de dessus :

La pièce évolue dans une mesure à quatre temps et un tempo assez lent. L'écriture rythmique est particulièrement inventive, privilégiant les rythmes pointés en homorythmie comme dans l'exemple ci-dessus.

Par ailleurs, les nombreux retards jouent un rôle très important dans l'expression retenue qui constitue le caractère de cette plainte :

© Jean-Baptiste Lully, *Isis, Plainte du Dieu Pan*

CD2 – page 16 (fin) & 17

Parmi une troupe de bergers, de satyres et de sylvains, Pan presse Syrinx de l'aimer. Apeurée, la nymphe se jette dans le lac et se trouve métamorphosée en roseau. La perte d'Isis inspire au Dieu Pan une longue plainte :

Syrinx

Dieux, protecteurs de l'innocence, Naiades, Nymphes des eaux.

J'implore ici votre assistance.

(Elle se jette dans les eaux.)

Pan

Où vous exposez-vous ? Quels prodiges nouveaux

La nymphe est changée en roseaux.

Plainte du Dieu Pan

Hélas! hélas! Quel bruit! Qu'entends-je ! Ah ! Quelle voix nouvelle !

La Nympe tâche encor d'exprimer ses regrets.

Que son murmure est doux ! que sa plainte a d'attraits.

Ne cessons point de nous plaindre avec elle.

(Pan donne des roseaux aux bergers, aux satyres et aux sylvains qui en forment un concert de flûtes).

Pan

Les yeux qui m'ont charmé
Ne verront plus le jour
Était-ce ainsi, cruel amour,
Qu'il fallait te venger d'une beauté rebelle
N'aurait-il pas suffi de t'en rendre vainqueur
Et de voir dans les fers son insensible cœur,
Brûler avec le mien d'une ardeur éternelle ?
Que tout ressente mes tourments.

(Deux bergers se joignent à Pan).

Deux bergers

Ranimons les restes charmants
D'une Nymphé qui fut si belle.
Elle répond encore à nos gémissements.
Ne cessons point de nous plaindre avec elle.

Dans cet extrait, issu de l'acte III d'*Isis* de Jean-Baptiste Lully, l'air débute par une lente descente mélodique qui soutient les soupirs de Pan. Les intervalles de demi-ton présents à tous les niveaux (basse, mélodie vocale, mélodie de la flûte) témoignent de la douleur du personnage :

42

Chromatismes

PAN

Hé - las! Hé - las! Quel

6 7 6 # $b_6/4$ $b_6/4$ 3

On remarquera la présence des deux flûtes et de leur écriture systématique en tierces parallèles qui symbolisent la voix de la nymphe changée en roseau, voix qui intervient en réponse à la plainte de Pan.

Avec les élèves :

- Effectuez une recherche à propos de la légende de Pan et de Syrinx. Relisez à ce propos *Les Métamorphoses* d'Ovide, Livre I, vers 698.
- En histoire des arts, il est possible de comparer cet extrait musical avec cette sculpture de Gilles-Lambert Godecharle (1751-1835) :



Cet extrait intervient juste après la transformation d'Actéon en cerf. C'est une plainte instrumentale qui entre en résonance avec les dernières paroles du chasseur. Ecrite pour les cordes uniquement, dans une tonalité de do mineur, une mesure à trois temps, et un tempo lent, elle possède un caractère émouvant renforcé par les nombreux silences qui émaillent la partition et les dissonances particulièrement présentes dans les dernières mesures :

80

Dissonance :

Pédale sur sol :

7 6 4 5 #3 4 2 #3 8 9 #7
5 5 4 4 #3 2 2 8 8 #7
#

86

echo

echo

>7 6 7 6 4 5 #3 4 2 #3 8
5 5 4 4 #3 #3 2 2 8
#

Avec les élèves :

En histoire des arts, on pourra effectuer un parallèle entre cette pièce instrumentale et le tableau de Francesco Albane : *Actéon métamorphosé en cerf* (1617) ou encore *Diane et Actéon* du Cavalier d'Arpin (1603).

Il est possible d'écouter d'autres plaintes en comparaison :

- Henry Purcell, *The Plaint : O let me weep*, pour voix et continuo.
- Jean-Baptiste Lully, *Les Amours déguisés : Ah, Rinaldo, e dovesei ?*
- Louis de Caix d'Herlevoix, *Plainte pour viole de gambe*.
- Jacques Gallot, *L'Amant malheureux* pour luth.
- Robert de Visée, *La Plainte ou Tombeau de Mesdemoiselles de Visée*, pour théorbe.

LE THÈME DE LA CHASSE

© Marc-Antoine Charpentier, *Actéon*

La musique d'*Actéon* fait évidemment une large place au thème de la chasse. Celui-ci s'exprime notamment à travers les interventions instrumentales et chantées (duo et chœur de chasseurs) qui ponctuent la partition :

	Ouverture & Bruit de chasse (Piste 1)
Scène 1	Chœur de chasseurs (piste 2)
Scène 1	Air d'Actéon
Scène 2	Deux chasseurs (piste 4)
Scène 2	Air de Diane
Scène 2	Duo de Daphné et Hyalé
Scène 2	Air d'Aréthuze et chœur des nymphes
Scène 3	Récitatif et air d'Actéon
Scène 3	Duo de Diane et Actéon
Scène 3	Chœur des nymphes
Scène 4	Récitatif d'Actéon
Scène 4	Plainte
Scène 5	Chœur de chasseurs (piste 14)
Scène 6	Air de Junon et Chœur de chasseurs (piste 15)
Scène 6	Chœur de chasseurs (piste 16)

Pour exemple, les bruits de chasse après l'ouverture proposent des entrées en imitation reprenant dans leur tempo, leur rythme (noire, deux croches, noire, noire), et leur motif mélodique (saut de quarte) les caractéristiques des appels de chasse :

Intervalles de quarte caractéristiques :

bruit de chasse Entrée en imitation :

bruit de chasse

Appuis sur la tonique et la dominante, notes Ré et La.

À la suite de ces sonneries, le chœur des chasseurs propose des paroles simples, de nombreuses fois répétées au cours de la scène. La mise en musique du texte est syllabique et la partie de basse suit une progression sous forme de marche figurant l'avancée rapide des chasseurs "*Allons, marchons, courons, hâtons nos pas*" :

18 *Chœur des Chasseurs*

Chœur des Chasseurs

Chœur des Chasseurs

Chœur des Chasseurs

Al - lons, al - lons, al - lons, al - lons, mar - chons, cou - rons, cou - rons, cour - rons, has - tons nos

Al - lons, al - lons, al - lons, al - lons, mar - chons, cour - rons, cour - rons, cour - rons, has - tons nos

Al - lons, al - lons, mar - chons, cou - rons, al - lons, al - lons, mar - chons, cou - rons, cou - rons, cou - rons, has - tons nos

Al - lons, al - lons, al - lons, al - lons, mar - chons, cou - rons, cou - rons, cour - rons, has - tons nos

Motif de marche

Avec les élèves :

- Imaginez la mise en scène de ce passage, les décors, les costumes, etc.
- De quelle manière l'écriture musicale traduit-elle la chasse ?

Des Bergers et Sylvains viennent offrir des présents et des fleurs à Syrinx, et tâchent de la convaincre de céder à l'amour plutôt qu'à la chasse. Pan lui propose de l'épouser. Syrinx refuse de s'engager et convie les Nymphes à la chasse. La chasse n'est qu'un prétexte permettant à Syrinx de s'échapper ; cette fuite est symbolisée par les motifs de doubles-croches et leurs entrées successives sur "Courons".

51 28

Cou - rons _____ à la chas-se, à la chas-se, à la

Cou - rons _____ à la chas-se, à la chas-se, à la chas-se, à la

Cou - rons _____ à la chas-se, à la chas-se, à la chas-se, à la

Cou - rons _____ à la chas-se, à la chas-se, à la

Cou-rons à la chas-se, à la chas-se, à la chas-se, à la chas-se, à la

Cou - rons _____ à la chas-se, à la chas-se, à la

En alternance avec les interventions du chœur, une "symphonie" propose une série d'arpèges évoquant les sonneries de cuivres typiques de la chasse.

Avec les élèves :

Il est possible d'effectuer des comparaisons avec d'autres œuvres qui font référence au thème de la chasse :

- *Symphonie n°73 en ré majeur* de Joseph Haydn, IVème mouvement.
- *La symphonie en ré majeur "La Chasse"* de François-Joseph Gossec.
- *Quatuor n° 17, en si bémol majeur, KV 458, "La chasse"* de W. A. Mozart, dernier mouvement.
- Et dans le domaine de l'opéra, on écouterà le chœur des chasseurs (*Jägerchor*) issu de l'opéra *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.
- Pour aller plus loin, on pourra consulter ce site qui évoque la musique de chasse à Versailles sous Louis XIV avec un exemple de partition : <http://www.bibliotheques.versailles.fr/Statique/pages/exposition-virtuelle/chap03-p01-02.htm>

Vocabulaire

Actéon : Jeune chasseur de la mythologie grecque, il surprend un jour Diane alors qu'elle prend son bain. Furieuse, la déesse le change en cerf. Il meurt alors déchiqueté par ses propres chiens de chasse.

Aréthuze : Nymphes des eaux, suivante du cortège de Diane. Dans une autre partie du mythe, elle est métamorphosée en fontaine pour échapper aux ardeurs du dieu Alphée.

Argus : Gardien aux cent yeux, que Mercure endort dans *Isis* lui racontant l'histoire de Pan & Syrinx.

Basse continue : Partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, guitare) renforcé par un autre instrument (viole de gambe, violoncelle, basson), dans les œuvres allant de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle. Appelée également "continuo", elle est en général chiffrée.

Daphné : Nymphes d'une très grande beauté, dévouée à Diane. Elle finit elle aussi métamorphosée, en laurier, échappant ainsi au dieu Apollon qui voulait l'épouser.

Diane : Déesse de la chasse. Dans l'histoire d'*Actéon*, c'est elle qui, surprise nue au bain par le jeune chasseur, le transforme en cerf.

Gavotte en rondeau : Danse d'origine populaire très en vogue à la cour à l'époque de Charpentier et Lully. Elle est de rythme binaire et de tempo plutôt vif, et est dansée en couples.

Hyalé : Nymphes de la suite de Diane, qui remplissait l'eau du bain quand Actéon aperçut la déesse.

Homorythmie : On emploie ce terme pour désigner les moments d'une œuvre musicale dans lesquels tous les musiciens jouent en même temps le même rythme.

Junon : Déesse du mariage, épouse de Jupiter, le roi des dieux. Dans la mythologie, Jupiter est connu pour ses nombreuses infidélités et Junon pour sa grande jalousie. On apprend à la fin d'*Actéon* que c'est elle qui a tendu un piège au chasseur pour se venger Jupiter.

Menuet : Danse traditionnelle devenue au XVII^{ème} siècle une danse de cour, puis une danse stylisée au XVIII^{ème} intégrée à une œuvre musicale. Le menuet est le mouvement de divertissement au sein d'une symphonie ou d'une sonate. À partir de la fin du XVIII^{ème}, il est remplacé par le scherzo. L'emploi du menuet aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles est surtout fait pour souligner un archaïsme. L'avènement officiel du menuet remonte à Lully, qui le mit à la mode à la cour de France, si bien qu'il devint rapidement la danse la plus pratiquée, rejetant dans l'ombre toutes celles qui l'avaient précédé.

Mercure : Dieu des messagers. Il est connu aussi pour sa grande intelligence et sa ruse. Dans l'opéra *Isis*, c'est lui qui raconte l'histoire de Pan & Syrinx afin d'endormir le gardien Argus. Il est aussi le père de Pan.

Nymphes : Jeune déesse consacrée à la nature dans les mythologies grecque et latine.

Ouverture : Pièce instrumentale servant d'introduction à un opéra. Dès le XVII^{ème} siècle, on distingue deux types d'ouverture : l'ouverture à la française (lent, vif) et l'ouverture à l'italienne (vif, lent, vif).

Pastorale : La pastorale peut désigner un genre précurseur de l'opéra, divers genres instrumentaux (à partir du XVII^{ème} siècle) ou être une simple indication de caractère placée au début d'une partition, indiquant selon le cas un caractère champêtre ou une allusion à la Nativité.

Pan : Divinité de la nature, fils de Mercure, il est souvent représenté dans la mythologie sous la forme d'un satyre (avec des pattes de bouc, un torse d'homme, et une tête cornue). C'est lui qui, tentant de séduire la nymphe Syrinx, la contraint à se métamorphoser en roseaux.

Plainte : Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, la plainte est une pièce expressive, vocale, instrumentale ou les deux, souvent en mineur, qui peut être intégrée dans un air de cour ou un air sérieux, un ballet de cour, une leçon de ténèbres, un tombeau, un opéra, une suite instrumentale.

Satyres et sylvains : Divinités des forêts dans les mythologies grecque et latine.

Syrinx : Nymphé aimée de Pan. Fuyant ses attentions, elle se transforme en roseaux. Pan, coupant ces roseaux, et les collant ensemble, façonna la première « flûte de Pan ».

Actéon à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Atsushi Sakai**
Mise en scène **Damien Caille-Perret**
Scénographie & costumes **Céline Perrigon**
Lumières **Jérémie Papin**
Maquillage **Mathilde Benmoussa**
Collaboration artistique à la mise en scène **Yves Lenoir**
Assistanat aux costumes **Peggy Sturm**

Avec



Samuel Boden
Actéon



Lucy Page
Diane



Elodie Kimmel
Aréthuze / Syrinx



Cécile Dalmon
Daphné



Eugénie Lefebvre
Hyalé



Anna Wall
Junon



Jean-Michel Ankaoua
Pan



Erwin Aros
Mercure



Christophe Sam
Argus

—

Le Concert d'Astrée, direction Emmanuelle Haïm

Note d'intention du metteur en scène

« *L'empire de l'Amour n'est pas moins agité
Que l'empire de l'onde
Ne cherchons point d'autre félicité
Qu'un doux loisir dans une paix profonde
S'il est quelque bien au monde
C'est la liberté.
Liberté, liberté !* »
Syrinx, dans Isis de Lully

« *Ainsi puissent périr les mortels odieux
Dont l'insolence extrême
Blessera désormais les Dieux,
La puissance suprême.* »
Junon, dans Actéon de Charpentier

Syrinx et Pan dans Isis de Lully

Avant d'entrer dans l'univers d'*Actéon*, nous proposerons un extrait d'*Isis* de Lully qui peut s'aborder comme un conte indépendant du reste de l'histoire. Avec des thèmes très similaires à *Actéon*, il raconte l'histoire de la nymphe Syrx qui déclare « à l'Amour une guerre immortelle ». Lorsqu'elle subit les avances offensives de Pan, elle préfère mourir que lui céder. En appelant aux Dieux, protecteurs de l'innocence, aux Nayades, aux Nymphes des eaux, elle se jette à l'eau et se métamorphose en roseau. Elle laisse Pan, aveugle à sa propre responsabilité, pleurer sa mort.

Cette histoire est comme un écho en miroir inverse d'*Actéon*. Ici, c'est le dieu qui cherche à profaner une nymphe. Nous restons dans la thématiques des rapports homme / femme dont les mythes nous rappellent l'éternelle complexité. La liberté qui s'oppose à l'Amour comme prison. Comme dans *Actéon*, il s'agit d'un viol mais il est ici moins métaphorique.

Nous allons construire des images comme support à l'écoute de l'œuvre, sans dévoiler l'univers, ni tout à fait le langage, qui sera le nôtre pour *Actéon*. Elles seront constituées de collages poétiques, d'ombres mouvantes et fantasmatiques. Et majoritairement en noir sur blanc. Nous y mêlerons l'apparition de tableaux vivants qui mettront en scène les chanteurs. Je souhaite, par cette proposition narrative et esthétique différente d'*Actéon*, mettre en relief et l'une et l'autre histoire.

Actéon de Charpentier

L'*Actéon* de Charpentier commence dans l'enthousiasme joyeux des guerriers avant la bataille marchant vers la victoire. Mais cette joyeuse marche champêtre est un trompe l'œil. Et l'œuvre finira dans la rage de la révolte. Cette fois, la révolte des hommes contre la rage des dieux.

Il y a chez Ovide une dimension quasi picturale à décrire ces chasseurs avançant dans cette montagne détrempée du sang des bêtes qu'ils massacrent sans relâche depuis des jours. Un sang rouge quand il est frais, brun quand il sèche, et finalement noir quand il se mélange à la boue.

Je veux partir de cette impression apocalyptique et presque nocturne pour mettre en valeur dans l'œuvre sa dimension mythologique brassée de pulsions sauvages et barbares, à l'aube des temps, dans l'obscurité, les forêts profondes, une humanité encore incertaine déchirée entre l'animal et le divin.

En partant du noir d'une nuit d'éclipse, je souhaite renforcer cette violence qu'il y a à profaner le sanctuaire éphémère, verdoyant, lumineux, paradisiaque de Diane et ses nymphes ; comme une étoile dans la nuit menacée d'être absorbée par un trou noir. Parce que ce que nous raconte le mythe d'Actéon, c'est la transgression d'un homme qui rencontre le divin, et dépasse les limites de sa condition. Il fait l'expérience du privilège d'une vision extraordinaire. Mais le corps nu des dieux est insoutenable à l'œil humain. Grâce à des tulles, des châssis, des ombres, je veux créer un univers poétique et irréel inspirant la grâce... et l'effroi. On y verra les arbres en négatif, les racines noires mouvantes, et la source éclatante animés d'un souffle, les éléments eux-mêmes prenant part à la chasse puis à l'inconcevable sentence.

Le monde des nymphes sera celui de la transparence, de la lumière, de la couleur et la légèreté. Celui des chasseurs sera celui de la brutalité, de l'épaisseur, de corps englués dans la lourdeur de leurs armes et de leurs chiens voraces.

Costumes



Repères biographiques



Atsushi Sakai, direction musicale

Né à Nagoya en 1975, Atsushi Sakai étudie le violoncelle avec Harvey Shapiro et obtient un premier prix à l'unanimité, premier nommé avec le Prix Jean Brizard au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Philippe Muller. Passionné très tôt par le violoncelle historique et la viole de gambe, il reçoit parallèlement l'enseignement de Christophe Coin en cycle supérieur et de perfectionnement dans le même établissement.

On le retrouve au sein d'ensembles comme Les Talens Lyriques et l'Ensemble Baroque de Limoges avec lesquels il réalise un grand nombre de concerts et enregistrements. Cofondateur et violoncelle solo du Concert d'Astrée (dir. Emmanuelle Haïm), il se produit dans les grandes salles européennes comme le Concertgebouw à Amsterdam, le Konzerthaus à Vienne, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Barbican Centre à Londres...

Il consacre également beaucoup de son temps à la musique de chambre et au récital où il joue aux côtés de Christophe Rousset, Vincent Dumestre mais aussi Alain Planès et le Quatuor Bartók, accueilli sur les scènes les plus prestigieuses (Théâtre du Châtelet, Cité de la Musique, Théâtre des Bouffes du Nord, Auditorium du Louvre, Queen Elizabeth Hall à Londres, Teatro della Pergola à Florence, Capella della Pietà dei Turchini à Naples, Opéra de Lausanne, Château Sanssouci à Potsdam...)

Il se produit comme soliste avec de nombreux orchestres notamment avec le Prager Kammerphilharmonie et avec le Berliner Symphoniker à la Philharmonie Saal sous la direction de Jesús Lopez-Cobos.

Encouragé vivement par Diego Masson, Atsushi Sakai décide de se consacrer également à la direction d'orchestre. C'est ainsi que depuis 2004, il collabore chaque année avec l'Orchestre Français des Jeunes. Il travaille en tant que chef assistant avec la Camerata Salzburg, l'Orchestre Symphonique de Madrid et Le Concert d'Astrée. Avec l'ensemble Le Cercle de l'Harmonie, il est invité à diriger plusieurs projets dans des salles prestigieuses notamment les *Tafelmusik* de Telemann au Festival de Deauville et *L'Amant Jaloux* de Grétry à l'Opéra-Comique à Paris. Au cours de la saison 2012-13, il dirige à l'Opéra de Lille, *Actéon* un opéra de Charpentier avec Le Concert d'Astrée.



Le Concert d'Astrée, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Ensemble instrumental et vocal dédié à la musique baroque et dirigé par Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée est aujourd'hui un des fleurons de ce répertoire en Europe et dans le monde. Fondé en 2000 par Emmanuelle Haïm, qui réunit autour d'elle des instrumentistes accomplis partageant un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle, Le Concert d'Astrée connaît un rapide succès. En 2003, il reçoit la Victoire de la Musique Classique récompensant le meilleur ensemble de l'année et, en 2008, il est nommé Alte Musik Ensemble de l'année aux Echo Deutscher Musikpreis en Allemagne.

L'Ensemble, très dynamique, se produit activement dans toute la France – à l'Opéra de Dijon, à l'Opéra National du Rhin, au Théâtre de Caen, à l'Opéra de Bordeaux, au Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées – tout comme à l'étranger dans

les hauts lieux de la musique classique - au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre de Londres, au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, au Festival de Postdam, au Festival de Salzbourg... En effet, dès 2003, Le Concert d'Astrée s'assure une importante diffusion internationale par le biais des tournées avec un répertoire varié, notamment *Theodora* de Händel en 2006, en France, en Angleterre, en Italie et en Espagne ; *Dixit Dominus* de Händel et *Magnificat* de Bach à Paris, London, Rome et Madrid en 2007 ; une tournée avec des cantates de Händel en novembre 2008 en Allemagne et dans les pays du Benelux, dont un concert à la Philharmonie de Berlin ; *Messiah* de Händel en Europe en 2009 ; *La Création* de Haydn en 2011 ; *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi en août 2012 au Festival de Turku en Finlande.

Le 19 décembre 2011, Le Concert d'Astrée a présenté, à l'occasion de son dixième anniversaire, un concert au Théâtre des Champs-Élysées à Paris avec la participation des plus grands artistes lyriques comme Natalie Dessay,

Topi Lehtipuu, Sandrine Piau, Anne Sofie Von Otter, Rolando Villazón, concert caritatif en faveur de la recherche contre le cancer.

Le Concert d'Astrée s'illustre également dans de nombreuses productions scéniques des œuvres de Händel (*Tamerlano* en 2004, *Giulio Cesare* à Lille en 2007 et à l'Opéra Garnier en 2011, *Orlando* en 2010, *Agrippina* en 2011), Monteverdi (*Orfeo* en 2005, *L'incoronazione di Poppea* en 2012), Rameau (*Les Boréades* en 2005, *Dardanus* en 2009, *Hippolyte et Aricie* au Capitole de Toulouse en 2009 et à l'Opéra de Paris en 2012), Bach (*Passion selon St Jean* en 2007), Lully (*Thésée* en 2008), Mozart (*Le Nozze di Figaro* en 2008) et Purcell (*[After] The Fairy Queen* en 2009), en collaboration avec des metteurs en scène de renom tels David McVicar, Robert Wilson, Jean-François Sivadier, Laurent Pelly et Ivan Alexandre.

La saison 2012-2013 sera marquée par une nouvelle production de *Médée* de Charpentier (mise en scène Pierre Audi) au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Lille, *Actéon* de Charpentier à l'Opéra de Dijon puis l'Opéra de Lille, début 2013, puis la reprise de *Giulio Cesare* de Händel dans la mise en scène de Laurent Pelly à l'Opéra Garnier en mai-juin 2013. Au programme également, une série de concerts autour des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi.

Pour son label Virgin Classics, Le Concert d'Astrée enregistre *Les Duos arcadiens, Aci, Galatea e Polifemo* (Baroque Vocal Winner Gramophone Awards), *Il Delirio amoroso* et *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Händel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *L'Orfeo*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Carestini / The Story of a Castrato* avec Philippe Jaroussky, le *Dixit Dominus* de Händel et le *Magnificat* de Bach ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart, sous la direction de Louis Langrée. Sont parus à l'automne 2008 un disque de *Cantates de Bach* avec Natalie Dessay et un autre de *Lamenti* de Monteverdi, Cesti, Landi, etc., récompensé meilleur enregistrement aux Victoires de la Musique Classique 2009 et, fin 2009, *La Resurrezione* de Händel. En janvier 2011, est paru *Cleopatra* (un enregistrement d'airs extraits de l'opéra *Giulio Cesare*) avec Natalie Dessay. Le disque *Une fête baroque !*, enregistré lors du concert du dixième anniversaire de l'ensemble au Théâtre des Champs-Élysées, est paru début 2012, et toujours chez Virgin Classics vient de paraître en DVD *Giulio Cesare* de Händel capté à l'Opéra de Paris.

Abondamment récompensés, ces enregistrements sont l'occasion de rencontres intenses avec les plus grands chanteurs actuels.

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal du Concert d'Astrée. En résidence à l'Opéra de Lille, Le Concert d'Astrée bénéficie de l'aide au conventionnement du Ministère de la culture et de la communication - DRAC Nord-Pas de Calais et du soutien de la Ville de Lille.
www.leconcertdastree.fr

La voix à l'opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple). À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

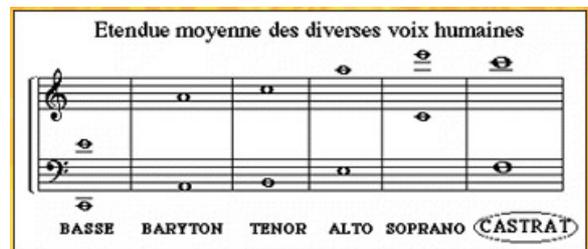
La classification des voix :

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :



La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.

Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), bas-dessus (mezzo-soprano), haute-contre (contre-ténor), taille (ténor), basse-taille (baryton), basse (basse).



BAROQUE	MODERNE	Clefs utilisées	BAROQUE	MODERNE	Clefs utilisées
Dessus	Soprano	Sol 2	Taille	Ténor	Ut4
Bas-dessus	Mezzo soprano	Ut1	Basse-taille	Baryton	Fa3
Haute contre	Haute contre	Ut3	Basse	Basse	Fa4

La **tessiture** est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix :

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur :

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix :

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

Qui fait quoi à l'opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur | ○ | ○ Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | ○ | ○ Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | ○ | ○ Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | ○ | ○ Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | ○ | ○ Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | ○ | ○ Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ○ Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

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 XXe 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).

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 Vérez, 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 8 et 5 €.

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.

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

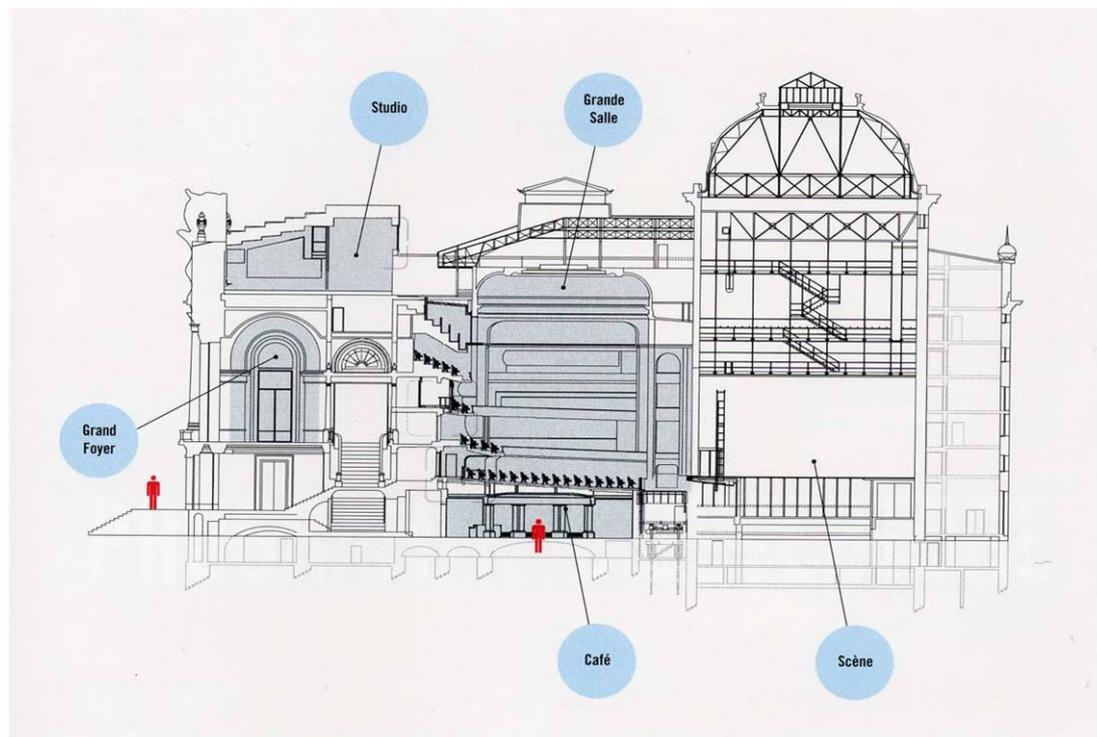
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors 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 = salle dans laquelle se passe le spectacle

Le grand foyer = espace dans lequel les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = zone dans laquelle les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = lieu dans lequel les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = cabine réservée aux techniciens qui règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et 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 Poulailier » (zone réservée historiquement au « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- 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 réservé 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 (partie de la scène la plus proche du public)
- La scène ou le plateau (lieu dans lequel les artistes jouent, chantent et dansent)
(le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- Le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer sert de coupe feu.