

# OPERA DE LILLE SAISON 2011-2012

Dossier pédagogique

Opéra / Nouvelle production

## LE COURONNEMENT DE POPPÉE

DE CLAUDIO MONTEVERDI

DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM

MISE EN SCÈNE JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

AVEC LE CONCERT D'ASTRÉE

Lu 12, Me 14, Ve 16, Di 18 (16h), Ma 20, Je 22 mars à 19h30



### Contacts

Service des relations avec les publics : [groupes@opera-lille.fr](mailto:groupes@opera-lille.fr)

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille  
janvier 2012

# Sommaire

---

Préparer votre venue à l'Opéra	3
<i>LE COURONNEMENT DE POPPÉE</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
Claudio Monteverdi	6
La musique baroque	7
Les instruments baroques	9
L'ultime chef-d'œuvre de l'Oracolo della Musica	12
Au temps de la Rome antique	14
Guide d'écoute	16
Vocabulaire	28
Pistes pédagogiques	29
Références	30
 <i>LE COURONNEMENT DE POPPÉE À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	31
Entretien avec le metteur en scène	32
Costumes et scénographie	34
Repères biographiques	35
 POUR ALLER PLUS LOIN	
La voix à l'opéra	37
Qui fait quoi à l'opéra ?	38
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	39
 ANNEXE	
Fiche instruments	43

## 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)

### Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle. Une visite du bâtiment (ou repérage préalable) peut-être proposée aux groupes sur demande.

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne pas gêner 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.

Première venue à l'Opéra ? Un petit guide a été rédigé à votre attention, téléchargeable sur le site de l'Opéra > <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera/>

Durée totale du spectacle : 3h30 avec entracte.

Opéra chanté en italien, surtitré en français.

### Témoignages

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

## Résumé

---

*L'Incoronazione di Poppea* (*Le Couronnement de Poppée* en français) est un opéra en un prologue et trois actes attribué à **Claudio Monteverdi**, créé en 1642 sur un livret de Gian Francesco Busenello d'après les *Annales* de Tacite (Livre XIV). La première a eu lieu en **1643** au Teatro San Giovanni e Paolo de Venise.

Beaucoup d'incertitudes demeurent autour de la création de l'ouvrage, dont il ne reste que deux partitions posthumes : l'une retrouvée à Venise et l'autre découverte à Naples. Ces deux partitions dérivent d'une source plus ancienne et témoignent de l'intervention de plusieurs autres compositeurs.

### L'histoire :

Poppée, sublime épouse du général Othon, a séduit l'empereur Néron. Cependant, de nombreux obstacles entravent la route qui mène au mariage et au trône. Il faudra renvoyer en exil l'époux légitime, répudier l'impératrice en titre, et pousser au suicide le philosophe-précepteur qui cherche à ramener tout le monde à la raison. Les deux amants y parviendront finalement et c'est dans un duo d'amour hautement sensuel que se conclura cet opéra.

### Les personnages principaux et leur voix dans cette production :

<b>La Fortune, la Vertu, l'Amour</b>	soprani et mezzo-soprano
<b>Poppée (Poppea)</b> , très noble dame, favorite de Néron	soprano
<b>Néron ( Nerone)</b> , empereur romain	contre-ténor
<b>Octavie (Ottavia)</b> , impératrice en titre	mezzo-soprano
<b>Othon (Ottone)</b> , aristocrate marié à Poppée	contre-ténor
<b>Sénèque (Seneca)</b> , philosophe, précepteur de Néron	baryton-basse
<b>Drusilla</b> , dame de la cour amoureuse d'Othon	soprano
<b>La Nourrice (Nutrice)</b> de l'impératrice Octavie	contre-ténor
<b>Arnalta</b> , vieille nourrice et confidente de Poppée	ténor

Chœur des gens de la maison de Sénèque, deux consuls, deux tribuns, chœur d'Amours

### L'orchestre :

1 violon 1, 1 violon 2, 1 alto, 1 lirone, 2 violes de gambe, 1 violoncelle, 1 violone, 2 luths, 1 guitare, 1 harpe, 3 flûtes, 1 dulciane, 2 cornets, percussions, 2 clavecins, 2 orgues.

# Synopsis

---

## Prologue

La Fortune, la Vertu, et Amour dans le ciel se disputent leur supériorité, et finalement la prééminence est accordée à l'Amour.

## Acte I

Othon, qui avait été envoyé par Néron en Lusitanie, revient à Rome, et découvre que sa femme, Poppée, l'a trahi avec l'empereur. Désespéré de se voir ainsi trompé, il sombre dans les délires et les imprécations. Néron et Poppée apparaissent au petit matin, exhalant leur amour. Poppée est habitée de rêves de grandeur. Elle se voit mise en garde par sa nourrice Arnalta. L'impératrice en titre, Octavie, exprime sa douleur à sa propre nourrice et à Sénèque. Celui-ci met en garde Néron contre les méfaits de l'adultère. Néron entre en furie. Lorsque Poppée lui dit que tout Rome pense qu'il est le jouet de Sénèque, Néron décrète un arrêt de mort contre son ancien précepteur. Othon est définitivement rejeté par Poppée. Il offre son cœur à une autre dame de la cour, Drusilla.

## Acte II

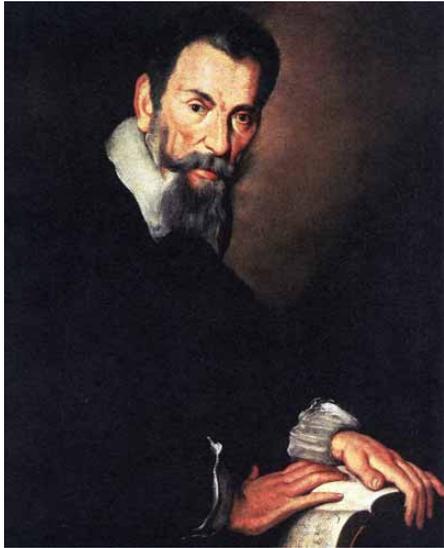
Sénèque, dans sa maison de campagne, apprend qu'il doit se donner la mort. Il console les gens de sa maison, qui tentent de le dissuader de se suicider. Il meurt en vrai stoïcien. (Intermède : le Page séduit une demoiselle de la cour). Octavie ordonne à Othon de supprimer Poppée. Othon promet de le faire, mais ne se sent pas le courage de tuer la femme qu'il aime. Il se travestit avec les vêtements de Drusilla, et parvient ainsi à entrer dans le jardin de Poppée, où celle-ci est venue prendre du repos et dormir. Le dieu Amour intervient et empêche Othon de tuer Poppée.

## Acte III

Drusilla est arrêtée pour avoir attenté à la vie de Poppée. Othon se dénonce pour la sauver et révèle à Néron le complot d'Octavie. Néron répudie Octavie. L'impératrice est bannie de Rome et fait des adieux déchirants. Arnalta se réjouit d'être devenue l'une des plus grandes dames de Rome. Néron épouse Poppée et la fait couronner par les tribuns et les consuls.

## Claudio Monteverdi (1567-1643)

---



Claudio Monteverdi est né en mai 1567 à Crémone (Italie). Il reçoit, dans sa ville natale, l'enseignement du maître de chapelle Antonio Ingegneri. La publication en 1587 du *Primo Libro dei Madrigali* à cinq voix marque le début de sa carrière de compositeur. En 1591, sa connaissance de la viole lui permet d'entrer dans l'orchestre du duc de Mantoue.

En 1602, il est appelé à diriger la chapelle du duc de Mantoue, et se consacre uniquement à la composition pour son protecteur auprès duquel il demeure jusqu'en 1613. Durant cette période, Monteverdi composera ses premiers chefs-d'œuvre : *L'Orfeo* (1607), *Arianna* (1608) dont il ne reste plus que le lamento et *Il Ballo delle Ingrate* (1608).

Congédié, Monteverdi se retire dans sa ville natale. C'est alors que la riche République de Venise l'appelle : devenu maître de chapelle de Saint-Marc de Venise en 1613, il obtient enfin une grande considération de ses employeurs et surtout du public le plus cultivé du monde de l'époque, les Vénitiens. Dans cette atmosphère favorable, il compose des Madrigaux (6ème, 7ème et 8ème livres) ; des *Madrigali guerrieri e amorosi* (1638), drames musicaux où figurent les deux éléments fondamentaux du drame musical, le récitatif et le chant soliste ; de la musique religieuse, dont les *Vespri della beata Vergine*, une messe à quatre voix ; des opéras comme *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) et *Le Couronnement de Poppée* (1642).

Tout Venise résonne de la musique de Monteverdi quand il décède le 29 novembre 1643.

Son œuvre, essentiellement vocale, se situe à la charnière de la **Renaissance** et de la **musique baroque**. Au cours de sa longue vie, il a produit des pièces appartenant aussi bien au style ancien qu'au nouveau et a apporté d'importants changements dans le style de son époque. Il est considéré comme l'un des créateurs de l'opéra et, avec *L'Orfeo*, comme l'auteur du premier chef-d'œuvre du genre. Il est également le dernier grand représentant de l'école italienne du madrigal, genre auquel il a consacré neuf Livres, ainsi que l'auteur d'une abondante œuvre de musique religieuse (messes, vêpres, motets...).

# 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<sup>ème</sup> siècle au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, de façon plus ou moins uniforme selon les pays considérés.

Le mot *baroque* 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<sup>ème</sup> siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX<sup>ème</sup> 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 une 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 ne s'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. Dans un souci d'expression, les compositeurs recherchent une couleur particulière et indiquent précisément le nom de l'instrument sur la partition.

**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<sup>ème</sup> siècle : la flûte à bec, le clavecin, le luth, le théorbe, l'orgue, les violes...

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.

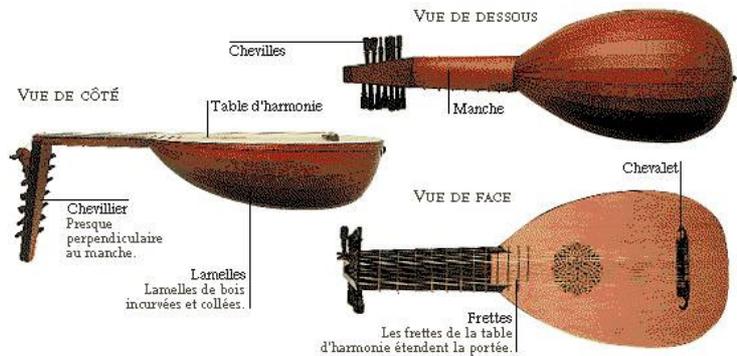
Contrairement à une croyance commune, le clavecin n'est pas l'ancêtre du piano. En effet leurs mécanismes et principes de construction sont très différents, le piano étant un instrument à cordes frappées. Le grand clavecin mesure environ deux mètres cinquante de long sur un mètre de large. Son étendue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

Le clavecin est généralement accordé au **diapason** dit baroque avec un « la » à 415 Hz (le diapason ou « la » moderne est fixé à 440 Hz). L'écart entre ces deux diapasons correspond approximativement à un demi-ton.

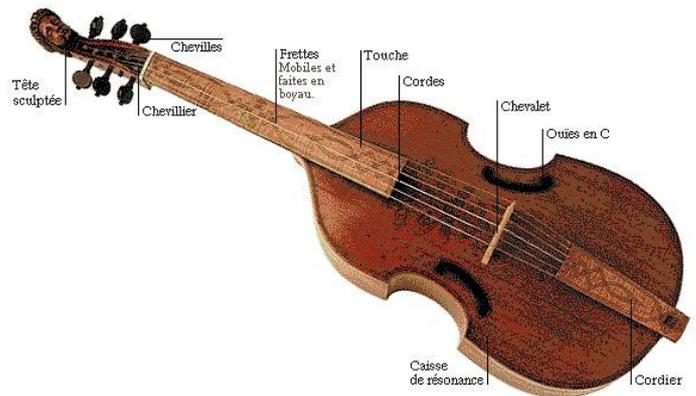
Le clavecin fut considéré au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle comme un instrument du passé. Sa remise à l'honneur au tout début du XX<sup>ème</sup> siècle s'inscrit dans le mouvement général de redécouverte de la musique ancienne. Mais d'un point de vue musical, la musique de piano s'inscrit dans la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



**Le luth** est un instrument de musique à cordes pincées. Instrument de premier plan au XVe, avec le développement du jeu polyphonique, il a évolué sans cesse par l'ajout de frettes et de cordes pour disparaître au XVIIIe, remplacé par le clavecin. Bien que voisin de la guitare, le luth a connu une histoire différente et distincte, les deux instruments ayant coexisté au cours des périodes principales de la musique. Le luth, d'origine orientale (issu du oud) est presque entièrement en bois. La table est faite d'une fine planche de bois résonnant en forme de poire. Tous les luths ont parfois une, parfois trois rosaces. Elles ne sont pas ouvertes comme sur une guitare classique actuelle, mais constituées d'une grille décorative sculptée dans le bois de la table lui-même. Le dos de l'instrument est un assemblage de fines planches de bois. L'intérieur de cette coque est renforcé par des bandes de parchemin collées. Le manche est réalisé dans un bois léger et couvert de bois dur (en général de l'ébène). Les cordes étaient en boyau.



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 XVIe et XVIIe, le terme de viole désigne toute une famille qui comporte 7 tailles.



Abraham Bosse, *Les Plaisirs de la Musique*, c. 1637. Y sont représentés un luth et une viole de gambe.

**Le lirone** est un instrument grave de la famille des violes. Il possède entre 9 et 16 cordes et se tient entre les jambes comme le violoncelle ou la viole de gambe. Utilisé à la fin du XVIe /début XVIIe, et particulièrement à l'époque de Monteverdi, il est l'un des instruments du continuo.



**La dulciane** est un jeu d'orgue à bouche, légèrement conique, de 8 à 16 pieds. Considérée comme l'ancêtre du basson.



### Le cornet



Très utilisé entre la fin du XVIe et le milieu du XVIIe, principalement en Italie et en Allemagne, le cornet (cornet à bouquin) fait partie des instruments à vent, de la famille des cornes. Cet instrument est généralement en bois et se joue grâce à une embouchure taillée dans la corne.

En tant qu'instrument soliste virtuose, loué comme l'un des plus proches de la voix humaine, il a au XVIIe la préséance sur le violon. Cet instrument disparaît progressivement au début du XVIIIème siècle. (Le serpent constitue la basse de cette famille d'instruments)

*Cornet muet, cornet à bouquin alto et ténor.*

## L'ultime chef-d'œuvre de l'Oracolo della Musica

---

En 1612, après vingt-deux ans passés au service de l'illustre famille des Gonzague, Claudio Monteverdi (1567-1643) abandonne ses fonctions harassantes et mal rémunérées de Maestro della Musica à la cour de Mantoue. L'année suivante, il accède au poste prestigieux de Maestro della Capella ducale di San Marco de Venise. Alors commencent, selon ses propres mots, « les seules vraies années heureuses » de sa vie. Durant les trente années suivantes, il écrit de la musique liturgique pour San Marco et diverses institutions religieuses de la lagune. Il compose également des madrigaux, balli et intermezzi pour le divertissement des aristocrates de Venise, voire d'autres cités. Il est parfois chargé de produire de la musique dramatique. De grandes familles princières lui commandent des spectacles de cour, comme *Mercurio e Marte*, créé à Parme en 1628.

Dans les dernières années de sa vie, Monteverdi travaille à quatre reprises pour des institutions d'un nouveau genre : les théâtres lyriques publics et payants qui ont fleuri à Venise après l'ouverture triomphale du Teatro San Cassiano en 1637. Il y fait successivement représenter l'*Arianna* (créée à Mantoue en 1608 et reprise au Teatro San Mosé en 1639-40), *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (San Cassiano, 1640-41), *Le Nozze d'Ene con Lavinia* (SS. Giovanni e Paolo, 1640-41), et *L'Incoronazione di Poppea* (SS. Giovanni e Paolo, 1642-43), son ultime chef-d'œuvre.

### D'un monde à l'autre

Parmi les huit opéras aujourd'hui attribués à Monteverdi, seules les musiques de *L'Orfeo*, du *Ritorno d'Ulisse*, de *L'Incoronazione di Poppea*, ainsi qu'un extrait d'*Arianna* (le fameux Lamento), nous sont parvenues. Ces quatre œuvres sont si dissemblables que l'on a souvent douté de leur attribution à un seul et même auteur. Pour *L'Orfeo* et le Lamento d'*Arianna*, qui furent imprimés en leur temps, la paternité du « divin Claudio » ne saurait être contestée. En revanche, *Ulisse* et *Poppea*, qui sont conservés à l'état de manuscrits, posent d'épineuses interrogations.

Est-il œuvres plus dissemblables que les opéras de Monteverdi ?

Trente-cinq années se sont écoulées entre la création de *La Favola d'Orfeo* en 1607 et celle de *Poppea* en 1642. Un abîme stylistique semble séparer le somptueux et édifiant spectacle humaniste offert par les Gonzague à leurs invités, tous « gens de qualité », et les chatoyants *Drammi per musica* de la Sérénissime République, conçus pour attirer le plus grand nombre de spectateurs payants, d'origines et d'éducatons diverses. La comparaison entre ces deux œuvres révèle l'évolution considérable des procédés de composition à l'aube de « l'ère baroque » : la polyphonie renaissante et le style récitatif à la manière florentine ont fait place au *buon canto*, préfiguration du bel canto à venir.

De plus, Monteverdi et ses librettistes se réfèrent, dans ces deux œuvres, à des modèles littéraires distincts. *L'Orfeo* offrait une conclusion en forme d'apothéose à la réflexion des humanistes de la Renaissance en faveur de la restauration de la tragédie antique. Cette *favola morale*, à la construction aristotélicienne, est imprégnée d'une spiritualité héritée du néo-platonisme chrétien des XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles et cite, parfois textuellement les pères de la littérature italienne : Dante, Marsile Ficin et Angelo Poliziano. En revanche, les *drammi vénitiens* s'apparentent au théâtre contemporain de Calderòn et de Shakespeare. Ils exploitent des sujets héroïques, historiques ou légendaires, et revêtent une écriture au goût chatoyant et bigarré. Leurs librettistes s'adonnent aux délices "baroques" du capriccio bizzarro : un style dramatique typiquement vénitien qui multiplie les intrigues secondaires, les travestissements, les coups de théâtre, catastrophes et émerveillements en tous genres.

Le livret de *Poppea* compte parmi les plus remarquables productions de ce courant littéraire, entre modernité et préciosité. Son auteur, Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), a fusionné avec une rare habileté la tragédie sanglante et la comédie satirique en une action unique et resserrée. Il oppose les sentiments les plus vils et les plus sublimes au fil d'une intrigue mêlant amour, politique, folles passions et raisons d'état. Il distille une moralité ambiguë, cynique et désenchantée, qui n'est pas sans rapport avec les affres de la Sérénissime République à l'aube du XVII<sup>ème</sup> siècle. En 1642, Venise se remet à peine de la grande peste de 1630, où près d'un quart de la population a disparu. Elle est encore honnie par la Rome papale qui l'avait temporairement frappée d'excommunication générale en 1606. Elle n'a pas conscience qu'elle s'enlise dans une irrémédiable décadence politique et économique.

### Une œuvre énigmatique

La date de création de *Poppea* au Teatro San Giovanni e Paolo n'est pas connue avec certitude. Elle semble remonter au mois de décembre 1642, tandis que les représentations se poursuivent durant l'hiver 1643. L'œuvre aurait été reprise une première fois à Venise en 1646 et une seconde fois à Naples, en 1651, par une compagnie itinérante : les Febiarmonici. Conséquemment à ces trois productions successives, l'œuvre nous est parvenue à travers des sources multiples, parfois divergentes. Outre plusieurs livrets et scénarios imprimés, deux copies manuscrites, conservées l'une à Venise et l'autre à Naples, ont préservé sa musique. Il est aujourd'hui admis que ces deux partitions ont été copiées après la mort de Monteverdi (peut-être lors des représentations de 1646 et 1651) à partir d'une même source désormais perdue (qui serait l'original de 1642-43). Ces copies tardives révèlent l'intervention de plusieurs compositeurs contemporains : des interpolations de Pierfrancesco Cavalli, Benedetto Ferrari, Francesco Sacrati et Filiberto Laurenzi ont été identifiées avec quasi-certitude. On ne saura sans doute jamais si Monteverdi s'est entouré de collaborateurs dès la genèse de son opéra (à la manière d'un peintre travaillant en atelier), ou si son œuvre a été remaniée et truffée d'emprunts étrangers, à la manière d'un *pasticcio*, lors des reprises posthumes. Pour ajouter à la confusion des sources, les deux manuscrits musicaux paraissent incomplets. En certains endroits, le texte manque ; en d'autres, les portées sont vides de musique. Ces copies sont abondamment raturées, emplies de fautes, d'indications d'arrangements ou de mentions de transpositions. Ces partitions « pratiques » adoptent une notation a minima, comprenant essentiellement les parties de chant et de basse continue : une sorte de "sténographie musicale" où, de la seule partie de basse, les instruments polyphoniques (claviers, harpe, luths...) peuvent déduire un accompagnement improvisé. Les autres parties instrumentales apparaissent occasionnellement, pour de brèves interventions (sinfonie et ritornelli) et de rares accompagnements obligés. Plus troublant encore, le manuscrit vénitien envisage un ensemble orchestral à trois parties (deux dessus, de violons et une basse continue), tandis que le manuscrit napolitain présente une partie supplémentaire d'alto, et des pièces instrumentales parfois sans rapport avec celles de Venise. La constitution de l'orchestre original demeure donc une énigme, même si les archives vénitienes révèlent que ces ensembles excédaient rarement la dizaine de musiciens dans les années 1650.

### Une nouvelle conception du drame lyrique

Monteverdi s'est définitivement détourné du *recitar cantando* de ses premières œuvres théâtrales pour adopter, dans *Poppea*, le style plus lyrique et moderne des jeunes auteurs vénitiens (Sacrati, Manelli, Cavalli...). Il introduit, au fil des scènes, de brèves et séduisantes sections d'arie, sans jamais sacrifier à la virtuosité pure. Il assouplit son récitatif, propose des lignes perpétuellement mélodieuses tout en respectant les impératifs de la prosodie, parvenant à un équilibre idéal entre déclamation et lyrisme. Il livre dans cette œuvre visionnaire quelques-unes de ses pages les plus émouvantes et les plus hardies, osant dissonances, chromatismes, excentricités harmoniques et autres effets rhétoriques inédits : en témoignent les poignants *lamenti* d'Octavie, la scène tragique de la mort de Sénèque, les monologues comiques de la nourrice Arnalta, les dialogues si sensuels entre Néron et Poppée, l'ivresse vertigineuse du duo de Néron et Lucain...

*L'Incoronazione di Poppea* révèle l'émergence d'une nouvelle conception du théâtre lyrique, à la postérité considérable. Toute l'attention du public est désormais tournée vers l'action dramatique et le chant. L'édification du spectateur (par la katharsis aristotélicienne, soit la purgation des passions néfastes), qui prévalait dans les premiers opéras de Monteverdi, n'est plus l'objet principal du *dramma per musica*. L'émerveillement prévaut désormais : celui de l'esprit, grâce à l'ingéniosité du livret, celui des yeux, par la multiplication des décors et des machines, et enfin celui des oreilles, grâce à la beauté du chant. Alors qu'*Orfeo* marquait la fin d'un monde, *Poppea* ouvre toute grandes les portes de l'opéra de l'avenir.

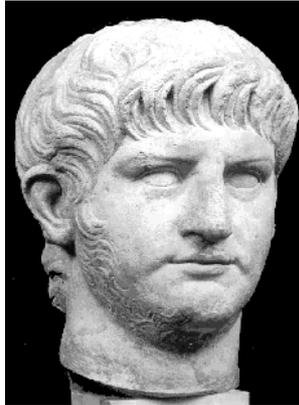
Denis Morrier, musicologue

## Au temps de la Rome antique

---

L'époque des personnages est particulièrement dure : une époque de jeux féroces pour le pouvoir, d'assassinats, de complots. Les personnages du livret ont réellement existé et leur image dans l'opéra semble beaucoup moins négative que celle que l'Histoire a gardée. Le librettiste, a visiblement lu Tacite et s'autorise des libertés tout en respectant certaines données traditionnelles.

Voici un petit aperçu des personnages principaux tels que l'on peut les croiser dans les livres d'Histoire.



### Néron

Fils d'Agrippine et neveu de Caligula, *Lucius Domitius Ahenobarbus* (37-68) fut adopté par son beau-père, l'empereur Claude, en 50. Il fut désigné comme son successeur, au détriment de Britannicus, son propre fils. Il épousa également la fille de Claude, Octavie. Lorsque l'empereur est empoisonné en 54 (vraisemblablement par Agrippine qui avait peur qu'il ne choisisse finalement Britannicus comme héritier), le Sénat proclame Néron empereur ; il était alors âgé de dix-sept ans. Sous l'influence de sa mère et de son précepteur Sénèque, le début de son règne fut empreint de modération et de clémence, à l'exception de l'empoisonnement de Britannicus en 55. Ce meurtre ainsi que l'influence grandissante de sa favorite Poppée l'émancipa progressivement de l'influence de ses tuteurs, et il en vint à tuer sa propre

mère en 59 ainsi qu'à pousser au suicide Sénèque en 62. La même année, Néron répudia son épouse Octavie (sous prétexte d'adultère puis d'infertilité) afin d'épouser Poppée alors enceinte. La mort soudaine d'Octavie provoqua des émeutes publiques.

Néron demeurait populaire. Cependant et progressivement, suite au grand incendie de Rome en 64, aux diverses guerres, scandales et exactions (notamment contre les Chrétiens), plusieurs révoltes commencèrent à voir le jour. Déclaré ennemi public par le Sénat (qui donna l'Empire à Galba, gouverneur d'Espagne Citerieure), Néron se suicida le 9 juin 68. Les nombreuses guerres civiles qui s'ensuivent firent bien plus de dégâts que le règne de l'empereur.

À l'époque moderne en Occident, Néron est devenu le symbole de ce que la Rome antique a engendré de plus monstrueux (assassinats familiaux, incestes, persécution des chrétiens...). Cependant, la culpabilité réelle de Néron dans certains scandales est aujourd'hui remise en cause par plusieurs historiens.



### Poppée

*Poppea Sabina* est née vers 30 et meurt en 65 après J-C. Elle est la deuxième épouse de l'empereur romain Néron.

En 44, Poppée épouse *Rufrius Crispinus*, un membre de l'ordre équestre, chef de la garde prétorienne durant le règne de l'empereur Claude. Elle épouse ensuite Othon, ami intime de Néron. Après être devenue la maîtresse de ce dernier, Poppée divorce d'Othon en 58 et consacre tous ses efforts à devenir impératrice de Rome.

Selon Tacite, Poppée est ambitieuse et sans scrupule. Agrippine, la mère de Néron, voyant le danger, chercha à persuader son fils de se libérer d'elle.

Cette dispute avec Poppée fut l'un des motifs pour lesquels Néron tua finalement sa mère. L'influence de Poppée sur l'empereur devint telle que sa pression amena Néron à répudier sa première femme Octavie (puis à la faire exécuter), dans le but d'épouser Poppée en 62. Elle meurt en 65 des suites de violences que lui infligea Néron alors qu'elle était enceinte.



### Sénèque

*Lucius Annaeus Seneca* (4 av. J-C – 65 ap. J-C) est un philosophe de l'école stoïcienne, dramaturge et homme d'État romain du I<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne.

Conseiller à la cour impériale sous Caligula et précepteur de Néron, Sénèque joue un rôle important de conseiller auprès de ce dernier. Malgré son rôle de gardien de la raison, il participe aux intrigues du palais et parvient notamment à rompre le lien quasi incestueux de Néron et de sa mère et participe indirectement, à son assassinat.

Il sera finalement discrédité suite à un complot contre Néron (la conjuration de Pison) et acculé au suicide le 12 avril 65 ap. J-C.

Ses traités philosophiques comme *De la colère*, *Sur la vie heureuse* (en latin, *De Vita beata*) ou *De la brièveté de la vie* (*De Brevitate vitæ*), et surtout ses *Lettres à Lucilius* exposent ses conceptions philosophiques stoïciennes : « Le souverain bien c'est une âme qui méprise les événements extérieurs et se réjouit par la vertu ». Ses tragédies constituent l'un des meilleurs exemples du théâtre tragique latin avec des œuvres qui nourriront le théâtre classique français du XVII<sup>e</sup> siècle comme *Médée*, *Œdipe* ou *Phèdre*.

## Guide d'écoute

---

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est :

*L'Incoronazione di Poppea*, direction René Jacobs, Concerto Vocale, avec Danielle Borst, Guillemette Laurens, Jennifer Larmore, Harmonia Mundi, 1992.

© Sinfonia (suivi du Prologue)

CD1 – pages 1 et 2

L'opéra débute par une pièce instrumentale (*sinfonia*) en la mineur. Cette *sinfonia* peut être considérée comme une ouverture annonciatrice de la suite de l'œuvre.

L'orchestre comprend les violons, les altos, et la basse continue. On distingue deux grandes parties :

- la première est un andante à quatre temps, au caractère nostalgique. Les accords de l'orchestre sur le premier ou le cinquième degré ponctuent des courtes phrases de trois mesures. Sur ces accords se développent de courtes improvisations jouées successivement par le violon, l'alto puis le violoncelle.

Cette évolution de l'aigu vers le grave se retrouve à la basse continue qui décrit une ligne descendante :

**SINFONIA**

76

- la deuxième partie est un allegro à trois temps, son tempo et son rythme évoquent une danse sautée telle que la gaillarde :

17

L'écriture est homorythmique, et l'on peut observer que le compositeur utilise à nouveau la même ligne de basse descendante.

### Avec les élèves :

- Distinguez les différentes parties de cette *sinfonia*.
- Que peut-on dire de l'écriture de la première partie ? (Caractère improvisé des solos, phrases courtes de quatre mesures, basse descendante).
- Repérez les différentes apparitions de cette basse descendante (flèche).
- Comparez la deuxième partie avec une autre gaillarde (*Gaillarde* de Claude Gervaise par exemple).

### Prologue (page 2)

*La Fortune et la Vertu se querellent à propos de leur puissance respective. Face aux deux rivales, c'est l'Amour qui affirme sa supériorité et balaye sans scrupules tous les principes moraux. Pour preuve l'histoire de Néron et Poppée.*

Ce prologue est allégorique et édifiant, et mêle librement des héritages culturels païen et chrétien. Le ton est polémique et sulfureux, et constitue une satire cinglante des mœurs de cette époque.

### Acte I

*Othon, aristocrate de haut rang, rentre dans son palais à Rome et découvre Néron dans les bras de sa femme bien-aimée, Poppée. De son côté, l'Empereur a promis à sa maîtresse de répudier l'Impératrice en titre, Octavie.*

### © Acte I / Scène 4 - Air de Poppée

CD1 – page 6

*Poppée discute de ses espoirs de grandeur avec la vieille Arnalta, sa conseillère. Celle-ci l'avertit et l'admoneste de ne pas tant se fier aux Grands, et de ne pas tant faire confiance à la Fortune.*

Poppée s'adresse à Arnalta sa vieille confidente, ce duo met en regard deux attitudes contrastées des personnages : d'un côté une favorite et ses espoirs, de l'autre une conseillère qui tente vainement de la raisonner.

Le duo est introduit par une ritournelle à trois temps, dont l'écriture met en avant les rythmes pointés, les sonorités des cordes et des flûtes :

434 **Ritornello** <sup>1)</sup>

(Allegro)

<sup>1)</sup> Vedi nota N° 6  
XIII

437

Poppée espère devenir impératrice. Sa mélodie est accompagnée de manière très légère par la basse continue seule qui reprend globalement la basse de la ritournelle assurant ainsi une unité d'ensemble. L'écriture musicale se transforme progressivement marquant la résolution de la favorite : "Non, non temo, no, dio noia alcuna, per me guerreggia Amor et la Fortuna". L'accompagnement se fait plus vigoureux, le profil mélodique ascendant de la basse, les notes répétées, la déclamation syllabique, l'élan général caractérise une écriture musicale en *stile concitato* propre à évoquer la détermination de Poppée :

Arnalta, interprétée ici par une voix de ténor, lui répond de manière beaucoup plus sobre : l'ambitus vocal est restreint, le rythme est proche de celui de la parole, l'accompagnement est réduit au clavecin ensemble de caractéristiques propres au récitatif secco. Ce duo ne permet aucun dialogue puisque Poppée demeure inflexible aux remarques de sa confidente. En dernier ressort et dans un air sarcastique, Arnalta profère sa propre sentence en prenant l'image du garçon aveugle et d'une femme chauve pour figurer l'Amour et la Fortune qui mèneront Poppée à sa perte.

(Ritornello)

POPPEA

Speranza tu mi vai Il cor accarezzando,

(Ritornello)

Speranza tu mi vai Il genio lusingando, E mi circondi in tanto Di regio sì ma immaginario manto.

No, non temo, no, di noia alcuna : Per me guerreggia Amor, e la Fortuna.

(Ritornello)

ARNALTA

Ahi figlia, voglia il cielo, Che questi abbracciamenti Non siano un giorno i precipizi tuoi.

POPPEA

No, non temo, no, di noia alcuna.

(Ritournelle)

POPPEE

Espérance, tu caresses mon cœur,

(Ritournelle)

Espérance, tu caresses et flattes mon esprit, tu me couvres d'un manteau royal mais imaginaire.

Non, non, je ne crains aucun obstacle : pour moi guerroyent l'Amour et la Fortune.

(Ritournelle)

ARNALTA

Ah, ma fille, veuille le ciel que ces embrassements ne soient pas un jour la cause de ta chute.

POPPEE

Non, non, je ne crains aucun obstacle.

**ARNALTA**

L'Imperatrice Ottavia ha penetrati Di Neron gli amori, Ond'io pavento e temo Ch'ogni giorno, ogni punto Sia di tua vita il giorno, il punto estremo.

**POPPEA**

Per me guerreggia Amor, e la Fortuna.

**ARNALTA**

La pratica coi Regi è perigliosa, L'Amor e l'odio non han forza in essi, Sono gli affetti lor puri interessi.

**(Ritornello)**

Se Neron t'ama è mera cortesia, S'ei t'abbandona non ten puoi dolere. Per minor mal ti converrà tacere.

**POPPEA**

No, non temo, no, di noia alcuna.

**ARNALTA**

Il Grande spira honor con la speranza, Lascia, mentre la casa empie di vento, Riputazione, e fumo in pagamento.

**(Ritornello)**

Perdi l'honor, con dir : Neron mi gode. Son inutili i vitii ambiziosi, Mi piaccion più i peccati fruttuosi.

**(Ritornello)**

Con lui tu non puoi mai trattar del pari, E se le nozze hai per oggetto, e fine, Mendicando tu vai le tue ruine.

**POPPEA**

No, non temo, no, di noia alcuna.

**ARNALTA**

Mira, mira, Poppea, Dove il prato è più ameno, e diletto, Stassi il serpente ascoso, Dei casi le vicende son funeste, La calma è profezia de le tempeste.

**POPPEA**

No, non temo, no, di noia alcuna. Per me guerreggia Amor, e la Fortuna.

**ARNALTA**

Ben sei pazza, se credi, Che ti possano far contenta, e salva Un garzon cieco, et una donna calva.

Ben sei pazza, se credi.

**ARNALTA**

L'impératrice Octavie a découvert les amours de Néron, et je redoute et crains que chaque jour, chaque instant soient de ta vie l'ultime jour, l'ultime instant.

**POPPÉE**

Pour moi guerroient l'Amour et la Fortune.

**ARNALTA**

Fréquenter les Rois est chose périlleuse, l'amour et la haine n'ont nul pouvoir sur eux : leurs passions ne sont qu'intérêts.

**(Ritournelle)**

Si Néron t'aime, c'est pure courtoisie ; s'il t'abandonne, tu ne pourras te plaindre. Pour amoindrir le mal, il te faudra te taire.

**POPPÉE**

Non, non, je ne crains aucun obstacle.

**ARNALTA**

Les Grands soufflent l'honneur et l'espérance, mais emplissent les maisons de vent et ne laissent, en paiement, que fumée !

**(Ritournelle)**

Tu perds l'honneur en disant : Néron jouit de moi. Les vices d'ambition sont inutiles ; quant à moi, je préfère les péchés fructueux.

**(Ritournelle)**

Avec lui tu ne pourras jamais traiter en égale, et si tu poursuis pour fin le mariage, tu vas mendiant ta propre ruine.

**POPPÉE**

Non, non, je ne crains aucun obstacle.

**ARNALTA**

Mire, mire donc, ô Poppée : c'est dans les prés les plus amènes et délicieux que le serpent se tient caché ; les vicissitudes du sort sont funestes, et le calme souvent présage la tempête.

**POPPÉE**

Non, non, je ne crains aucun obstacle. Pour moi guerroient l'Amour et la Fortune.

**ARNALTA**

Tu es folle, vraiment, si tu crois que ton salut et ton bonheur peuvent dépendre d'un aveugle bambin et d'une femme chauve !

Tu es folle, vraiment, si tu crois.

### Avec les élèves :

- Décrire le personnage de Poppée.
- Comparez et commentez les discours des deux personnages. Pourquoi Poppée répète-t-elle certaines phrases ?
- Quelle est la fonction d'une ritournelle ?
- Effectuez une recherche à propos des allégories de l'Amour, de la Fortune, de la Vertu dans les arts plastiques.

### © Acte I / Scène 5 - Air d'Octavie

CD1 – page 7 (jusqu'à 5'18)

*L'impératrice Octavie expose ses malheurs à sa nourrice, condamnant les manquements de Néron, son époux. La nourrice, pour la détourner de si tristes pensées, badine en suggérant de nouer de nouvelles amours. Octavie s'y oppose fermement et s'enferme dans sa détresse.*

Un court prélude au caractère mélancolique précède le lamento d'Octavie. Le tempo lent, le timbre des cordes graves, la tonalité mineure soulignent la douleur de la reine en proie à des sentiments contradictoires. Monteverdi effectue à la fois un parallèle et un contraste saisissant entre cette scène et la scène précédente : l'élan de Poppée contraste fortement avec la détresse d'Octavie.

La réalisation de la basse continue soutient le sens du texte et l'invocation de Jupiter met en avant une agitation de l'ensemble instrumental et une écriture vocale symbolisant les foudres de Jupiter sur une basse également descendante :

su Giove ascol.tami tu se per punir Ne - ro - ne ful - - mini, ful - -  
- mini ful - - mini, fulmini, fulmini tu non ha - - i d'impo - ten -

#### OTTAVIA

Disprezzata Regina,  
Del monarca romano afflitta moglie,  
Che fo, ove son, che penso ?  
O delle donne miserabil sesso :  
Se la natura e 'l cielo Libere ci produce,  
Il matrimonio c'incatena serve.  
Se concepiamo l'huomo  
Al nostr'empio tiran formiam le membra,  
Allattiamo il carnefice crudele,  
Che ci scarna e ci svena,  
E siam costrette per indegna sorte

#### OCTAVIE

Reine méprisée,  
du monarque romain femme affligée,  
que fais-je, où suis-je, que penser ?  
Ô misérable sexe des femmes !  
Si le ciel et la Nature nous font naître libres,  
le mariage fait de nous des esclaves.  
Lorsque nous concevons un enfant mâle,  
c'est les membres mêmes de notre tyran que  
nous formons,  
et nous allaitons le cruel bourreau  
qui nous dépouille et nous égorge :

<p>A noi medesme partorir la morte.  Nerone, empio Nerone,  Marito, o Dio, marito  Bestemmiato pur sempre,  E maledetto dai cordogli miei,  Dove, ohimè, dove sei ?  In braccio di Poppea,  Tu dimori felice e godi, e intanto  Il frequente cader de' pianti miei  Pur va quasi formando  Un diluvio di specchi, in cui tu miri  Dentro alle tue delizie i miei martiri.  Destin, se stai là su,  Giove ascoltami tu,  Se per punir Nerone  Fulmini tu non hai,  D'impotenza t'accuso,  D'ingiustizia t'incolpo,  Ahi, trapasso tropp'oltre, e me ne pento,  Sopprimo, e seppellisco  In taciturne angoscie il mio lamento.</p>	<p>un indigne sort nous contraint  à engendrer nous-mêmes notre mort.  Néron, cruel Néron, époux, ô dieux, époux  que je blasphème sans relâche  et que maudissent mes douleurs,  où es-tu donc, hélas, où es-tu ?  Dans les bras de Poppée,  Tu t'attardes et jouis, cependant  que les larmes que si souvent je verse  vont formant presque un déluge de miroirs où,  parmi tes délices,  tu contemples mon martyre.  Destin, si tu demeures là-haut,  Jupiter, écoute-moi :  si pour punir Néron,  tu n'as point de foudres,  je t'accuse d'impuissance,  je t'incolpe d'injustice.  Ah, mais je vais trop loin, je m'en repens :  je tais, j'ensevelis  dans de muettes angoisses ma plainte.</p>
--	---

### Avec les élèves :

- Décrire le personnage d'Octavie, ses états d'âme. Comparer cet air avec celui qui précède de Poppée.
- Effectuez une recherche à propos de Jupiter. De quelle manière ce Dieu est-il symbolisé musicalement ?
- Il est également possible d'aborder la notion de *stile rappresentativo* et de figuralisme à partir de cette scène.

### © Acte I / Scène 9 - Duo Néron & Sénèque

CD1 – page 10 (de 2'56 à 4'08)

*Néron débat avec Sénèque disant vouloir suivre ses propres désirs. Sénèque tente de l'en dissuader, tant pour des raisons morales que politiques. Néron se fâche et le chasse de sa présence.*

Deux personnages se retrouvent face à face, Sénèque le philosophe et précepteur de Néron (voix de basse) et l'empereur (voix de soprano). Encore une fois un duo, mais cette fois avec une véritable confrontation. La dispute est très vive et l'écriture musicale traduit avec force les émotions des personnages : la nuance *forte*, les accords plaqués du clavecin, les rythmes resserrés, la déclamation syllabique, l'alternance rapide entre les phrases font de ce duo un point culminant de l'œuvre :

Exemple musical (Néron : "Tu me pousse à la colère") :

The musical score shows two staves. The top staff is for the Soprano (Néron) and the bottom staff is for the Bass (Sénèque). The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics under the Soprano staff are: "Tu tu tu mi sforzi allo sde-gno mi sforzi al-lo sde-gno". The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics under the Bass staff are: "De-i." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

1202

al.lo sdegno al\_lo sdegno al\_lo sdegno al\_lo sde-gno

<p><b>NERONE</b> La forza è legge in pace...</p>	<p><b>NÉRON</b> La force est loi dans la paix....</p>
<p><b>SENECA</b> La forza accende gli odi...</p>	<p><b>SÉNÈQUE</b> La force enflamme la haine...</p>
<p><b>NERONE</b> ...e spada in guerra,</p>	<p><b>NÉRON</b> ...et glaive dans la guerre ;</p>
<p><b>SENECA</b> ...e turba il sangue...</p>	<p><b>SÉNÈQUE</b> et trouble le sang...</p>
<p><b>NERONE</b> ...e bisogno non ha della ragione.</p>	<p><b>NÉRON</b> ...elle n'a pas besoin de raisons.</p>
<p><b>SENECA</b> La ragione regge gli huomini e gli Dei.</p>	<p><b>SÉNÈQUE</b> La raison gouverne les hommes et les Dieux.</p>
<p><b>NERONE</b> Tu mi sforzi allo sdegno ; al tuo dispetto, E del popol in onta, e del Senato, E d'Ottavia, e del cielo, e dell'abisso, Siansi giuste od ingiuste le mie voglie, Hoggi, hoggi Poppea sarà mia moglie.</p>	<p><b>NÉRON</b> Tu me pousse à la colère ; malgré toi malgré le peuple, et le Sénat, et Octavie, et le ciel, et l'abîme, justes ou injustes soient mes désirs, aujourd'hui même Poppée sera ma femme.</p>

**Avec les élèves :**

- Situez les personnages dans l'histoire.
- Comparez les voix et tessitures des deux personnages.
- Quels sont les sentiments exprimés par Néron et Sénèque ?
- Dans cet extrait musical certaines phrases, certains mots sont répétés. À quoi cela sert-il ?

**© Acte I / Scène 10 - Air de Poppée**

CD1 – plage 11 (de 3'44 à 6')

*Poppée et Néron évoquent leurs moments de bonheur passés. Néron loue les charmes de Poppée, et lui promet de l'élever au titre d'impératrice. Poppée obtient la disgrâce de Sénèque. Néron en fureur décrète son arrêt de mort. Poppée adresse ses prières à l'Amour pour l'exaltation de sa grandeur. Othon, qui se tient caché à part, entend et observe tout.*

Le magnifique air de Poppée "Signor, le tue parole", exprime avec sensualité l'amour que la future impératrice porte à Néron. La mesure ternaire, la mélodie vocale conjointe aux subtils mélismes, les élans de l'orchestre, révèlent toute la passion de Poppée. Encore une fois, Monteverdi trouve de nouveaux moyens d'expression et traduit les soupirs et les désirs de Poppée par des paroles

entrecoupées par les ponctuations de l'orchestre ; par trois fois les accords et les intervalles de demi-tons expressifs sont ici repris de manière à renforcer le sens du texte (à partir de 4'46'' ) :

**POPPEA**

Signor, le tue parole son sì dolci,  
 Ch'io nell'anima mia  
 Le ridico a me stessa,  
 E l'interno ridirle necessita al deliquio il cor  
 amante.  
 Come parole le odo,  
 Come baci io le godo;  
 Son de' tuoi cari detti  
 I sensi sì soavi, e sì vivaci,  
 Che, non contenti di blandir l'udito,  
 Mi passano al stampar sul cor i baci.

**POPPÉE**

Seigneur, tes paroles sont si douces  
 que dans mon âme  
 je les redis à moi-même,  
 et cet intime écho pousse à la pâmouison mon  
 cœur d'amante.  
 Si je les entends comme des paroles,  
 j'en jouis comme de baisers ;  
 de tes mots bien-aimés,  
 le sens est si suave et si vif  
 que, non contents de caresser mon ouïe,  
 ils viennent imprimer sur mon cœur des baisers.

**Avec les élèves :**

- Quels sont les sentiments exprimés par Poppée ? Comparez cet air avec le 1<sup>er</sup> écouté.
- De quelle manière la musique participe-t-elle à l'évocation de ce sentiment ?
- En vous référant aux extraits précédents, que peut-on dire de l'écriture dramatique ?

© Acte I / Scène 12 – Air d'Othon

CD2 – page 2

*Othon amant désespéré, s'enflamme contre Poppée.*

Dans la scène précédente, Poppée a été confrontée aux récriminations de son mari. Othon se retrouve seul. Le désespoir transparait dans cet air, ici chanté par un contre-ténor : la mélodie vocale initiale au profil descendant symbolise la douleur du personnage ("Retourne en toi-même, Othon") :

Cette mélodie sera reprise plusieurs fois en alternance avec le discours réprobateur, agissant comme un refrain lancinant dans l'esprit du personnage qui tente par ce moyen de se consoler.

<p><b>OTTONE</b>  <b>Otton, torna in te stesso,</b>          Il più imperfetto sesso          Non ha per sua natura          Altro d'human in sé, che la figura.          Costei pensa al comando, e se ci arriva...</p> <p><b>(Otton, torna in te stesso,)</b>          ...La mia vita è perduta, ella temendo,          Che risappia Nerone          I miei passati amori,          Ordirà insidie all'innocenza mia,          Indurrà colla forza un che m'accusi          Di lesa maestà, di fellonia.          La calunnia da grandi favorita          Distrugge agl'innocenti honor e vita.          Vo' prevenir costei          Col ferro, o col veleno,          Non mi vuò più nutrir il serpe in seno.          A questo, a questo fine          Dunque arrivar doveva          L'amor tuo, perfidissima Poppea !</p>	<p><b>OTHON</b>  <b>Retourne en toi-même, Othon.</b>          Le plus imparfait des sexes          n'a, par nature,          rien d'autre humain que la figure.          Cette femme pense à l'Empire, et si elle y          parvient...</p> <p><b>(retourne en toi-même, Othon,)</b>          ...je suis perdu : car elle redoutera          que Néron n'apprenne          mes amours passées ;          elle ourdira des pièges à mon innocence,          poussera par la force quelqu'un à m'accuser de          lèse-majesté, de félonie.          Par les grands favorisée, la calomnie          détruit l'honneur et la vie des innocents.          Je la précéderai          par le fer ou le poison,          je ne veux plus nourrir ce serpent dans mon sein.          C'est donc à cette fin que devait arriver ton          amour,          ô perfide Poppée !</p>
--	--

**Avec les élèves :**

- Décrivez la situation du personnage dans cette scène.
- De quelle manière l'écriture musicale contribue-t-elle à renforcer les sentiments du personnage ?

© Acte II / Scène 14 - Othon, Poppée, Amour, Arnalta

CD2 – page 15

*Othon, travesti en Drusilla, pénètre dans le jardin où Poppée est endormie, afin de la tuer. L'amour l'en empêche. Poppée en fait se réveille et Othon, pris pour Drusilla, s'enfuit poursuivi par les serviteurs de Poppée. Amour déclare qu'outre avoir sauvé Poppée, il veut la faire couronner impératrice le jour même, et s'envole dans le ciel. Ainsi finit le deuxième acte.*

Cette scène débute par un long monologue d'Othon. Dans un style récitatif secco, la voix du contre-ténor est accompagnée par le clavecin, l'orgue ou le théorbe. Le débit des paroles est irrégulier, à l'image des hésitations du personnage : initialement résolu à tuer Poppée, sa détermination semble s'effondrer lorsqu'il se retrouve face à elle. En pensant à la promesse qu'il a faite à Octavie, il se ressaisit et porte le coup fatal... son geste est arrêté par Amour, descendu du ciel afin de protéger Poppée :

\_bli-o. Pop-pe a, Poppe.a t'ucci-do, Amor rispettoa Di-o a Dio.

**AMORE**  
 (Andante)  
 Forsenna.to, scelle-ra.to, i-ni.mi - co del mio Nu-me, tan.to

Monteverdi utilise un figuralisme tout à fait particulier pour symboliser musicalement les coups de poignards : les intervalles mélodiques de quarts et de quintes entourés représentent musicalement le geste meurtrier d'Othon.

#### OTTONE

Eccomi trasformato  
 D'Oton in Drusilla,  
 No, no, non d'Oton in Drusilla,  
 Ma d'huom in serpe, il cui veleno e rabbia  
 Non vide il mondo, ei non vedrà simile.  
 Ma, che veggio, infelice ?  
 Tu dormi, anima mia ? Chiudesti gli occhi  
 Per non aprirli più ? Care pupille,  
 Il sonno vi serrò  
 Acció che non vediate  
 Questi prodigi strani :  
 La vostra morte uscir dalle mie mani.  
 Ohimè, trema il pensiero, il moto langue,  
 È il cor fuor del suo sito  
 Ramingo per le viscere tremanti  
 Cerca un cupo recesso per celarsi,  
 O involto in un singulto  
 Ei cerca di scampar fuor di me stesso,  
 Per non partecipar d'un tanto eccesso.  
 Ma che tardo ? Che bado ?  
 Costei m'aborre, e sprezza, e ancor io l'amo ?  
 Ho promesso ad Ottavia : se mi pento,  
 Accelero a' miei dì funesto il fine.  
 Esca di corte chi vuol esser pio.  
 Colui che ad altro guarda,  
 Ch'all'interesse suo, merta esser cieco.  
 Il fatto resta occulto,  
 La macchiata coscienza  
 Si lava con l'oblio.

#### OTHON

Me voici changé,  
 d'Othon en Drusilla,  
 non d'Othon en Drusilla,  
 mais d'homme en serpent, dont le venin et la rage  
 n'eurent et n'auront jamais d'égaux au monde.  
 Mais que vois-je, infortuné que je suis ?  
 Tu dors, mon âme ! Tu as fermé les yeux  
 pour ne plus les ouvrir ? Chères prunelles,  
 le sommeil vous a closes  
 afin que vous ne voyiez pas  
 cet étrange prodige :  
 ma main causer votre mort.  
 Hélas, mon esprit tremble, mes membres  
 défaillent, et mon cœur, sorti de mon sein,  
 errant par mes entrailles tremblantes,  
 cherche un endroit obscur où se cacher,  
 ou, s'unissant à un sanglot,  
 tente de fuir hors de moi-même  
 pour ne pas être mêlé à un pareil forfait.  
 Mais qu'attends-je ? que fais-je ?  
 Elle m'aborre, me méprise, et je l'aime encore ?  
 J'ai donné ma promesse à Octavie : si je ne la  
 tiens pas, j'accélère le terme funeste de mes jours.  
 Que l'homme pieux fuie les cours !  
 Celui qui regarde autre chose  
 que son intérêt, mérite d'être aveugle.  
 L'action reste secrète ;  
 la conscience souillée,  
 l'oubli la lave.

<p><u>Poppea, Poppea, t'uccido;</u> <u>Amor, rispetto: addio, addio.</u></p> <p><b>AMORE</b> Forsennato, scellerato Inimico del mio Nume, Tanto adunque si presume ? Fulminarti io doverei, Ma non merti di morire Per la mano degli Dei. Illeso va da questi strali acuti, Non tolgo ai manigoldi i suoi tributi.</p> <p><b>POPPEA</b> Drusilla, in questo modo ? Con l'armi ignude in mano, Mentre nel mio giardin dormo soletta?</p> <p><b>ARNALTA</b> Accorrete, accorrete, O servi, o damigelle, In seguir Drusilla, dalli, dalli, Tanto mostro a ferir non sia chi falli.</p> <p><b>AMORE</b> Ho difesa Poppea, Vuò farla Imperatrice. Ho difesa Poppea. <i>Sinfonia</i></p>	<p><u>Poppée, je te tue ;</u> <u>amour, respect, adieu !</u></p> <p><b>AMOUR</b> Forcené, scélérat, ennemi de ma divinité, d'où te vient cette audace ? Je devrais te foudroyer, mais tu ne mérites pas de mourir de la main des Dieux. Éloigne-toi sain et sauf de mes traits meurtriers : je n'enlève pas aux bourreaux ce qui leur revient.</p> <p><b>POPPEE</b> Drusilla, c'est toi ? Avec une arme dégainée à la main, tandis que je dors seulette en mon jardin ?</p> <p><b>ARNALTA</b> Accourez, accourez serviteurs et suivantes ! Poursuivez Drusilla, allons, allons ! Que nul n'hésite à frapper un tel monstre !</p> <p><b>AMOUR</b> J'ai sauvé Poppée ; je veux la faire impératrice. J'ai sauvé Poppée. <i>Sinfonia</i></p>
--	---

**Avec les élèves :**

- Étudiez le déroulement de cette scène. Imaginez les attitudes et les déplacements des personnages, les costumes, les décors, les lumières.
- Il est possible d'aborder la notion de figuralisme en musique. Par rapport à Monteverdi et à son œuvre, on peut également envisager un travail autour de la notion de madrigalisme.

**© Acte III / Scène 1 – Air de Drusilla**

CD3 – page 1

*Drusilla se réjouit en espérant apprendre sous peu la mort de Poppée sa rivale, afin de jouir de l'amour d'Othon.*

Dans cette aria en *stile concitato*, l'écriture instrumentale et vocale est très variée, à l'image des sentiments exprimés successivement par Drusilla. La première phrase de quatre mesures va constituer une sorte de refrain au sein de cet air. Elle se divise en deux parties qui permettent une progression vers l'aigu de la mélodie. Des procédés caractéristiques sont mis en place par le compositeur afin de souligner le sens du texte : le bonheur de Drusilla est symbolisé par la vocalise initiale, par la répétition du mot "felice", par les rythmes rapides et par la progression vers l'aigu de l'ensemble. On notera également les changements de mesure qui, encore une fois, témoignent d'une écriture musicale soumise à la prosodie :

O fe\_lice felice Dru - sil - la, O che spero che spero - r'i\_o?

Peu après, les coups de poignards portés à Poppée sont figurés par des motifs rapides et descendants en alternance entre la basse et la voix :

-rà, mori\_rà, mori - rà, peri\_rà, peri -

Enfin, Monteverdi traduit musicalement les espoirs amoureux de Drusilla par un chromatisme ascendant et une rythme d'anapeste (deux brèves, une longue) :

\_i a\_do\_rar io vor - rò a\_do - rar io vorrò

#### DRUSILLA

O felice Drusilla, o che sper'io ?  
Corre adesso per me l'hora fatale,  
Perirà, morirà la mia rivale,  
E Otton finalmente sarà mio.  
O che spero, o che sper'io ?

Se le mie vesti  
Havran servito a ben coprirlo,  
Con vostra pace, o Dei,  
Adorar io vorrò gli arnesi miei.  
O felice Drusilla,  
o che spero, o che sper'io ?

#### DRUSILLA

Ô bienheureuse Drusilla ! que ne puis-je espérer ?  
L'heure de mon destin se hâte à présent,  
ma rivale va périr, mourir,  
et Othon m'appartiendra enfin.  
Que puis-je espérer ?

Si mes vêtements  
ont servi à bien le cacher,  
avec votre permission, ô Dieux,  
je veux les adorer.  
Ô bienheureuse Drusilla !  
que ne puis-je espérer ?

#### Avec les élèves :

- Quel est le registre de la voix de Drusilla ?
- Écoutez cet air, et écrivez le texte tel qu'il apparaît dans la partition. Que peut-on en déduire ?
- Par quels moyens musicaux le compositeur met-il en relief le sens du texte ?

# Vocabulaire

---

**Allegro** : Indication de tempo qui signifie « rapide » ou « vif ».

**Anapeste** : Unité rythmique formée de deux brèves et d'une longue.

**Andante** : Indication de tempo qui signifie allant. Ce tempo modéré se situe entre l'adagio et l'allegro.

**Aria** : Air, mélodie vocale.

**Basse continue** : La basse continue est la partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique (orgue, clavecin) doublée d'un instrument monodique (violoncelle, viole de gambe, basson) dans les œuvres de la période baroque. Cette basse continue ou continuo est chiffrée et les musiciens "réalisent" un accompagnement en tenant compte du style, du caractère de l'œuvre.

**Demi-ton** : Intervalle équivalent à la moitié d'un ton.

**Figuralisme** : Traduction musicale du sens du texte par des moyens analogiques ; par exemple les idées de montée ou de descente par les mouvements mélodiques correspondants.

**Homorythmie** : Identité rythmique de toutes les voix d'une composition musicale.

**Lamento** : Genre de musique vocale dans lequel se manifeste une expression pathétique de la douleur. Écoutez à ce sujet le Lamento d'Arianna de Claudio Monteverdi.

**Madrigalisme** : Terme employé par les théoriciens et historiens de la musique pour désigner, de façon générale, les différents moyens expressifs, harmoniques et mélodiques, dont disposaient les compositeurs de madrigaux au XVI<sup>e</sup> siècle et au-delà (en particulier en Italie, Angleterre), pour accentuer les sentiments, voire les passions, exprimés dans le texte poétique.

**Mélismes** : Terme désignant, dans une pièce chantée, un groupe de notes réunies sur une même syllabe.

**Prosodie** : La prosodie définit, dans les textes mis en musique, l'art de régler correctement la longueur et l'accentuation des syllabes de manière à mettre en accord leur phrasé verbal et leur traitement mélodique.

**Récitatif** : Chant déclamé dont la mélodie et le rythme suivent les inflexions de la phrase parlée.

**Récitatif secco** : Récitatif accompagné par la seule basse continue.

**Ritournelle** : Retour d'un passage instrumental, entendu en général au début d'un morceau, et servant ainsi de refrain.

**Sinfonia** : Ouverture d'opéra en Italie, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> s.

**Solo** : Passage chanté ou joué seul.

**Stile concitato** : C'est un style d'écriture agité qui exprime en général la colère et comprend des notes répétées, des arpèges véhéments, des trémolos vigoureux.

**Stile rappresentativo** : Style représentatif. Mode de chant utilisé par Claudio Monteverdi et impliquant une volonté d'expressivité extrême, la recherche d'un dramatisme constant dans la déclamation monodique, avec le souci de décrire une action et de planter un décor, par les seuls moyens de la musique. Chaque mot, chaque idée transparaît dans la mélodie ou dans l'harmonie. Le personnage d'Octavie adopte ce style au cours de l'opéra.

**Tonalité** : Organisation hiérarchique des sons par rapport à un son de référence : la tonique. Une tonalité possède un mode qui est majeur ou mineur.

**Vocalise** : Chant ou fragment mélodique chanté sur une ou plusieurs voyelles.

## Pistes pédagogiques

---

- Histoire des arts :** Le Baroque (musique, peinture, architecture).  
L'Amour et ses représentations à l'époque de Monteverdi (XVIe/XVIIe) ; dans la musique (étude du prologue de l'opéra) et la peinture (fables, allégories...) et dans la peinture (Mantegna).  
L'Antiquité et ses figures historiques (sculpture).
- Histoire :** La Rome Antique : études des personnages centraux de l'opéra : Néron, Sénèque, Poppée, Othon.  
XVIe et XVIIe siècles.
- Musique :** Étude de la musique baroque.  
Écoute de différentes œuvres de Monteverdi et autres œuvres baroques.  
Étude des instruments baroques.
- Musique & cinéma :** *Tous les matins du monde* (réal. Alain Corneau) pour entrer dans l'univers musical de l'époque baroque.  
*Farinelli* (réal. Gérard Corbiau) pour découvrir le monde de l'opéra et des castrats.
- Littérature / Grec-Latin :** Lecture d'extraits des *Histoires* de Tacite, historien et sénateur romain (58-120 ap. J.-C).  
Passion et pouvoir au théâtre et à l'opéra.  
Néron dans *Britannicus* de Racine.
- Arts plastiques :** Imaginer une scénographie (décors, costumes) pour cet opéra.  
On pourra analyser, comparer différentes mises en scène (cf. captations vidéos)

## Références

---

### **Bibliographie :**

L'Avant-Scène Opéra, *Le Couronnement de Poppée*, n° 224, 2004, 175 p.

> Livret original et sa traduction, commentaire littéraire et musical, discographie, vidéographie.

Martinoty, Jean-Louis, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque : de Monteverdi à Mozart*, Paris, Fayard, 1990.

Morrier, Denis, *Les trois visages de Monteverdi*, Arles, Harmonia Mundi, coll. Passerelles, 1998.

Tellart, Roger, *Claudio Monteverdi*, Paris, Fayard, 1997.

### **Discographie :**

*L'Incoronazione di Poppea*, direction René Jacobs, Concerto Vocale, avec Danielle Borst, Guillemette Laurens, Jennifer Larmore, Harmonia Mundi, 1992.

*L'Incoronazione di Poppea*, direction John Eliot Gardiner, English Baroque Soloists, avec Sylvia McNair, Dana Hanchard, Anne Sofie von Otter, Archiv, 1993.

### **Vidéographie / captation :**

*L'Incoronazione di Poppea*, direction Emmanuelle Haïm, mise en scène Robert Carsen (avec Danielle de Niese, Alice Coote, Iestyn Davies...), festival de Glyndebourne, DECCA, 2008.

*L'Incoronazione di Poppea*, direction Marc Minkowski, mise en scène Klaus Michael Grüber (avec Mireille Delunsch, Anne Sofie von Otter, Sylvie Brunet), festival d'Aix-en-Provence, Harmonia Mundi, 2000.

### **Sites internet**

<http://www.hoasm.org/VB/VBMonteverdi.html>

→ Portraits de Monteverdi.

# *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra de Lille

---

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**  
Mise en scène **Jean-François Sivadier**  
Assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**  
Scénographie **Alexandre de Dardel**  
Costumes **Virginie Gervaise**  
Lumières **Philippe Berthomé**  
Chorégraphie **Johanne Saunier**

Avec



**Sonya Yoncheva**  
Poppea



**Max Emmanuel Cencic**  
Nerone



**Ann Hallenberg**  
Ottavia



**Tim Mead**  
Ottone



**Paul Whelan**  
Seneca



**Amel Brahim-Djelloul**  
Drusilla



**Rachid Ben Abdeslam**  
Nutrice / Familiare di Seneca



**Emiliano Gonzalez Toro**  
Arnalta



**Anna Wall**  
Fortuna / Venere / Pallade

—  
Le Concert d'Astrée

## Entretien avec le metteur en scène

---

Le Couronnement de Poppée est un opéra très différent de ceux que vous avez montés jusque-là, un mélange de tragique et de comique. Est-ce nouveau pour vous ?

**Jean-François Sivadier :** La chose la plus nouvelle pour moi, ce n'est pas le mélange des genres tragique et comique, mais le statut particulier de l'œuvre elle-même ! Entre les deux versions de Naples et de Venise, les différents manuscrits et leurs reconstitutions, les différentes options des interprètes, chefs et chanteurs, on sait qu'on n'aura jamais une version « définitive », et qu'aucune version, au fond, n'est plus légitime qu'une autre... C'est une œuvre qui est toujours relative à sa représentation ici et maintenant, qui doit être réinventée à chaque fois... Il n'y a pas « un » *Couronnement de Poppée*, mais c'est à chaque fois une proposition différente... On ne sait pas ce que sera le spectacle avant de s'être accordé avec le chef et les chanteurs. Raymond Leppard disait : « Dans l'idéal, il faudrait réunir les chanteurs, un groupe d'instrumentistes et les joueurs de continuo et au cours du travail de mise en scène laisser croître l'opéra dramatiquement et musicalement à partir des partitions qui ont été transmises ». On voit ici plus qu'ailleurs que l'opéra est un art vivant, qu'il est relatif à sa représentation et à la manière dont on va le réinventer sur le plateau... L'art de Monteverdi, et particulièrement dans *Le Couronnement de Poppée*, trouve son authenticité dans l'épreuve du plateau et dans l'expérience en direct que font les chanteurs et les musiciens, comme si le moteur de toute l'œuvre était l'idée d'un spectacle et d'une musique qui se construisent sous nos yeux... Si Monteverdi est véritablement l'inventeur du théâtre à l'opéra, ce n'est pas tant par les livrets que par sa relation avec le temps présent de la représentation... Il y a notamment une liberté extraordinaire dans l'utilisation du silence, on a l'impression qu'après chaque réplique il y a toujours un retour possible au silence : c'est très excitant pour un metteur en scène de théâtre.

*Quel est pour vous la caractéristique dramatique principale du Couronnement par rapport à ses autres œuvres ?*

**J-F S :** Dans le *Retour d'Ulysse*, le prologue met en scène une allégorie de La Fragilité humaine : c'est cette fragilité humaine qui semble être, dans le fond comme dans la forme, la grande question du théâtre de Monteverdi. Dans le *Couronnement*, pour la première fois il abandonne le mythe, il ne parle plus d'Orphée ou d'Ulysse, mais des hommes, à travers des figures historiques bien sûr, mais il s'intéresse avant tout aux rapports des hommes entre eux. Et par cette musique qui semble parfois ne faire qu'entourer les voix et se déposer autour d'elle, il met la voix et le corps des chanteurs au centre de son théâtre. Il y a un rapport très étroit entre cet aspect de sa musique et son propos essentiel : montrer cette fragilité humaine. C'est ce que j'essaie toujours de faire dans mon travail, en partant du corps et de la présence immédiate du chanteur et pas d'une conception pré-établie du personnage. Monteverdi, pour ausculter ces personnages, ne les entoure jamais d'une musique qui les dépasse, mais reste à leur dimension, s'efface, les met à nu, les rend fragiles. Et c'est ce qui fait de sa musique le vecteur d'un érotisme, d'une sensualité incroyable.

*Il y a comme une sorte d'adéquation miraculeuse entre cette œuvre, qui est certainement issue d'un travail d'atelier, et la nature de votre travail qui se rapproche d'un atelier de théâtre en perpétuelle invention à partir du corps...*

**J-F S :** Atelier : c'est le premier mot qui nous est venu à l'esprit quand nous avons commencé à travailler. Imaginer un atelier de musique et de théâtre. Je me suis dit très vite que dans *Poppée*, qui est une œuvre véritablement chorale, où il y a une telle interaction, une telle liberté entre l'orchestre et les chanteurs, il fallait avant tout mettre en scène le collectif, en réunissant par exemple tous les interprètes sur le plateau avant que tout commence dans une sorte d'improvisation.

*Comment allez-vous traiter l'allégorie entre Amour, Fortune et Vertu qui forme le prologue de l'œuvre ?*

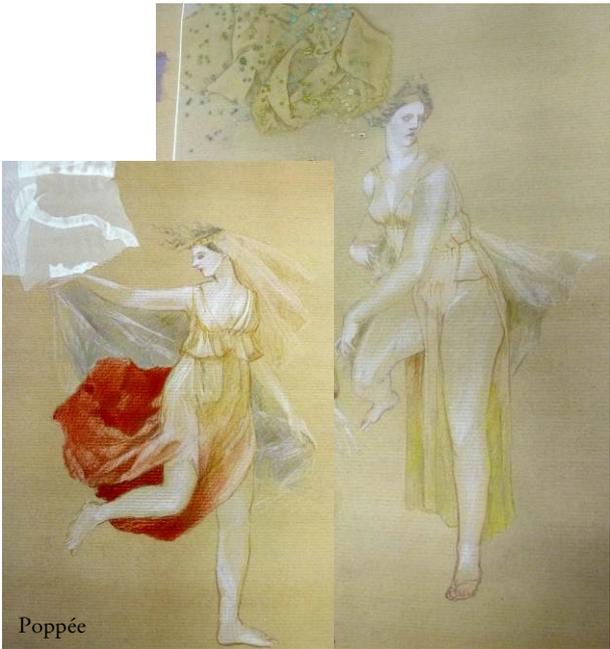
**J-F S :** On essaie souvent de les mettre en costumes toutes les trois et de les affronter, avec Amour qui va faire une démonstration pendant tout l'opéra pour prouver son pouvoir et sa prééminence, comme si tout était joué d'avance. En réalité, la Fortune et la Vertu agissent énormément, ces trois composantes font partie de l'Homme et en sont inséparables... Je voudrais que tout démarre petit à petit : des musiciens «improvisent», une chanteuse est là et commence à chanter : elle est à ce moment la Fortune, la machine est lancée. Une fois de plus, dans le *Couronnement*, par rapport à *Orphée* ou *Ulysse*, les Dieux sont souvent dépassés... Les hommes ne sont plus manipulés par rien d'autre que par eux-mêmes, avec leurs faillites et leurs contradictions. Ils doivent se gouverner eux-mêmes, comme ils peuvent. La cour de Néron est un théâtre où tous les coups sont permis, un huis clos coupé du monde où règnent la terreur et la paranoïa, un univers d'Atrides où tout le monde est au courant de tout et essaie malgré tout de cacher ses propres manipulations, ses propres désirs... Un gigantesque jeu de dupes dont personne n'est dupe, et dont tous les participants sont d'une même «famille», et tous ambigus (le désir de Poppée pour Néron n'a d'égal que son ambition, Sénèque aime autant l'argent et le pouvoir que la philosophie...). Je voudrais qu'on sente en permanence cette interdépendance de chacun : chaque événement fait basculer le cours de l'histoire dans une nouvelle direction, il y a là comme un ensemble de corps chimiques qui réagissent instantanément à la moindre variation. Et dans la musique aussi tout est instable, ce qui précède n'annonce jamais l'invention et la variété de ce qui suit, tout peut changer à tout moment. Toute l'œuvre ressemble à une série de questions posées de manière fragmentaire au public. Le compositeur ne juge pas ses personnages, il montre qu'ils sont aussi complexes et ambigus que l'être humain qui est en train de les regarder. Si Monteverdi fait une révolution, c'est celle qui consiste à mettre l'humain au cœur de la dramaturgie musicale et du théâtre, en cherchant le vivant plutôt que l'exemplaire, la dissonance plutôt que l'harmonie.

*Il y a cette dernière scène, ce sublime duo entre Néron et Poppée, qui me fait toujours penser à la Mort d'Isolde : une coda qui ne résout pas l'œuvre, ne la referme pas, mais fait l'effet d'une incroyable aspiration vers le haut : une ascension qui reste en suspension dans le vide...*

**J-F S :** Et qui paraît-il n'est pas de Monteverdi, alors qu'elle me semble emblématique de toute son œuvre ! Après la scène du couronnement, qui est une apothéose ambiguë (Poppée est parachutée sur le trône, on ne sait pas ce que va devenir l'Empire romain, Sénèque est mort, Octavie est répudiée, on est loin du happy end), le duo final, où Néron et Poppée, presque intimidés, semblent se reconnaître enfin pour la première fois et pour toujours, fait se rejoindre l'intimité la plus secrète et l'univers entier. Ce n'est pas une fin, c'est une ouverture, un début, celui de l'histoire de Néron et Poppée, et celui aussi de l'histoire de l'opéra. Il y a là comme une leçon testamentaire, et un manifeste esthétique. Ce n'est pas un dieu qui vient refermer l'œuvre, mais le purement humain qui l'ouvre et la lègue à la postérité. Comme si Monteverdi, au terme de sa vie dans l'art et à l'aube d'une nouvelle histoire nous disait :  
« il n'y aura pas d'art qui ne trouve son essence et sa vérité dans l'insondable complexité du cœur humain ».

Propos recueillis par Stephen Sazio

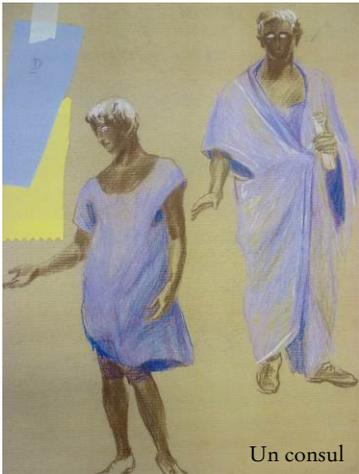
# Costumes et scénographie



Poppée



Néron



Un consul



Amour



Maquette du décor





### **Emmanuelle Haïm** direction musicale et clavecin

Chef d'orchestre et claveciniste, aujourd'hui directrice artistique du Concert d'Astrée, Emmanuelle Haïm est pianiste et organiste de formation. Après des études de clavecin auprès de Kenneth Gilbert et de Christophe Rousset, et de nombreux Premiers Prix au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, sa passion pour l'expression vocale la pousse à se consacrer à la direction du chant au Centre de Musique Baroque de Versailles. Elle enseigne au CNSMDP de 1990 à 2002, où elle donne des cours d'écriture, de musique vocale baroque mais est aussi professeur de répertoire baroque.

C'est tout naturellement qu'elle commence à diriger, et on la retrouve

bientôt sur les plus prestigieuses scènes internationales en tant que chef invitée pour diriger des formations de renom. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera, avec *Rodelinda*, puis *Theodora* de Haendel en 2003. Elle est la première femme à diriger la compagnie du Chicago Lyric Opera dans *Jules César*, en 2007. Artiste fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente à l'été 2008, *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi. Par ailleurs, elle dirige régulièrement l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CSO), le Scottish Chamber Orchestra, le Deutsches Sinfonie Orchester Berlin ainsi que le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort. En mars 2008, Emmanuelle Haïm est pour la première fois à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, orchestre qu'elle dirige ensuite en juin 2011 dans un programme autour de Haendel et Rameau et lors du Zukunft@BPhil Dance Project en collaboration avec le chorégraphe Vivienne Newport. Elle dirigera le Los Angeles Philharmonic en novembre 2011.

En 2000, Emmanuelle Haïm fonde son propre ensemble baroque, Le Concert d'Astrée, qu'elle mène rapidement sur les chemins du succès. Ce succès est couronné en 2003 par la Victoire de la Musique Classique récompensant le meilleur ensemble de l'année. En 2004, l'orchestre s'installe en résidence à l'Opéra de Lille. En 2005, pour poursuivre son projet avec Le Concert d'Astrée, elle crée le chœur du Concert d'Astrée qui se joint à l'orchestre sur de nombreux projets. Pour l'Opéra de Lille, Emmanuelle Haïm et Le Concert d'Astrée collaborent aux nouvelles productions scéniques de *Tamerlano* de Haendel (octobre 2004), *L'Orfeo* de Monteverdi (automne 2005), *Les Noces de Figaro* de Mozart (octobre 2006), *(After) The Fairy Queen* de Purcell (décembre 2008), *Thésée* de Lully (mars 2008), *Dardanus* de Rameau (octobre 2009), *Orlando* de Haendel (octobre 2010).

Emmanuelle Haïm collabore avec de grands noms de la mise en scène comme Robert Carsen, Jean-François Sivadier, Jean-Louis Martinoty, Robert Wilson, David McVicar, Giorgio Barberio Corsetti, Sandrine Anglade. Elle dirige également les versions scéniques de *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Jules César* de Haendel, repris début 2011 dans une nouvelle production mise en scène par Laurent Pelly, à l'Opéra de Paris.

En 2001, Le Concert d'Astrée signe un contrat d'exclusivité avec le label Virgin Classics. Les enregistrements sont abondamment récompensés par la critique : en France, par les Victoires de la Musique Classique (*Lamenti*, meilleur enregistrement en 2009, *Carestini*, *The Story of a Castrato*, meilleur enregistrement en 2008) comme à l'étranger. Citons notamment l'enregistrement de référence *Dido and Aeneas* qui a reçu, en 2003, le célèbre Echo Deutscher Musikpreis (Allemagne).

Dernièrement, Emmanuelle Haïm a collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour un enregistrement d'airs d'opéras de Caladara, *Caladara in Vienna* (Virgin Classics) et avec Natalie Dessay en compagnie du Concert d'Astrée pour un enregistrement d'airs extraits de *Giulio Cesare* (Cleopatra).

Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, Emmanuelle Haïm est Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music en Angleterre. Elle s'est vue remettre les insignes de Chevalier de la Légion d'honneur en juillet 2009.



### Jean-François Sivadier mise en scène

Ancien élève à l'École du Théâtre national de Strasbourg, Jean-François Sivadier est comédien, metteur en scène et auteur. Il a notamment travaillé avec Jacques Lasalle, Daniel Mesguich, Christian Rist, Dominique Pitoiset, Alain Françon, Laurent Pelly, Stanislas Nordey, Yan Joël Collin, Serge Tranvouez. Proche de Didier Georges Gabily, il a joué avec lui dans ses pièces, *Violences*, *Enfonçures* et a participé à la mise en scène laissée inachevée de son diptyque *Dom Juan/ Chimère et autres bestioles* en 1996. La même année, il écrit et met en scène *Italienne avec orchestre* puis *Italienne scène et orchestre* en 2003 pour lequel il a reçu le Grand Prix du Syndicat de la Critique. En 1998, il écrit et monte un impromptu, *Noli me tangere* pour le festival "Mettre en scène" au Théâtre national de Bretagne de

Rennes, où il crée également ses trois spectacles suivants : *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (2000), *La Vie de Galilée* de Brecht (2002) et *La Mort de Danton* de Büchner (2005) (Molière du meilleur spectacle "en région"). En 2002, il devient artiste associé au Théâtre national de Bretagne de Rennes. À l'Opéra de Lille, il signe sa première mise en scène d'opéra avec *Madame Butterfly* de Puccini (2004) et présente en ouverture de la saison 2006-2007 *Italienne avec orchestre*. Depuis, il monte *Wozzeck* d'Alban Berg (2007) et *Les Noces de Figaro* de Mozart à l'Opéra de Lille, *Le Roi Lear* de

William Shakespeare pour l'édition 2007 du Festival d'Avignon (Cour d'honneur du Palais des Papes), il joue Mesa dans *Le Partage de Midi* de Paul Claudel présenté au cours de l'été 2008 dans ce même festival (mise en scène collective) et met en scène *La Dame de chez Maxim'* de Feydeau au Théâtre de l'Odéon.

En 2010, il met en scène une nouvelle production de *Carmen* à l'Opéra de Lille avec l'Orchestre national de Lille dirigé par Jean-Claude Casadesus. En 2011, il écrit et met en scène la deuxième version de sa pièce, *Noli me tangere*, pour le TNB, avant de la présenter en tournée et au Théâtre de l'Odéon. 2011 sera aussi manqué par *La Traviata* pour le Festival d'Aix-en-Provence avec Nathalie Dessay et Louis Langrée pour la direction musicale. La production part en tournée à l'Opéra de Vienne, l'Opéra de Dijon et au Théâtre de Caen.

## Pour aller plus loin

---

### 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.

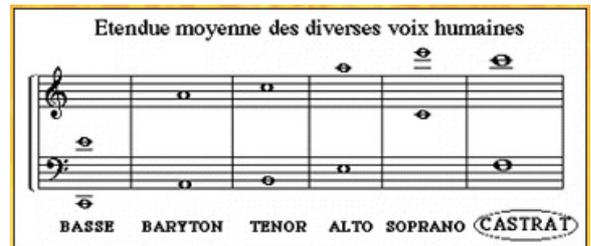
#### La classification des voix :

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

+ grave + aigu  
*femme* Contralto Mezzo-Soprano Soprano

*homme* Basse Baryton Ténor Contre-ténor/Haute-contre

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



À l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves, comprenant les registres de soprano, contralto, ténor, basse. On citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710), Velluti (1780).

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              | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra.   |
| Le costumier                | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> 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                 | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle interprète un personnage de l'opéra.  |
| Le chanteur                 | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition.  |
| Le librettiste              | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle crée les décors du spectacle.   |
| Le metteur en scène         | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> Il/Elle dessine et conçoit les costumes.  |
| Le scénographe (décorateur) | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> 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, déambulatoires,...). 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)**

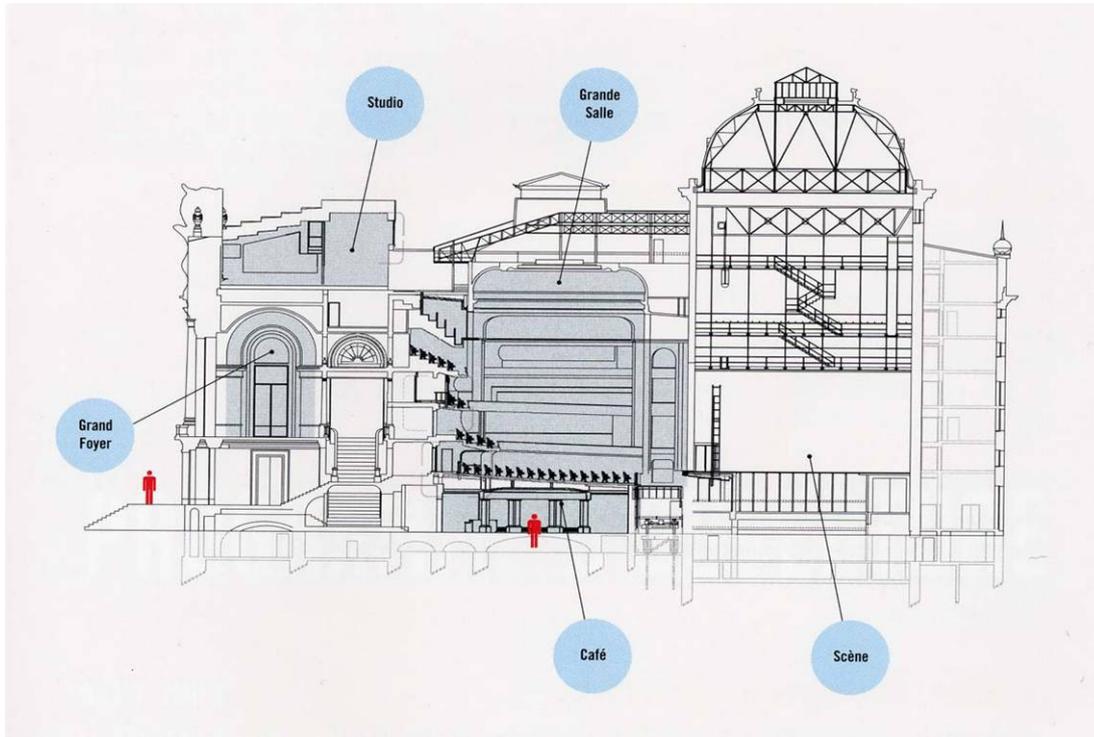
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors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

Le grand foyer = là où les spectateurs se retrouvent après le spectacle et à l'entracte

Les coulisses = là où les artistes se préparent (se maquillent, mettent leurs costumes, se concentrent)

Les studios de répétition = là où les artistes répètent, travaillent, s'échauffent avant le spectacle

La régie = là où les techniciens 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 Poulailler » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « 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<sup>ème</sup> galerie)

**Côté scène** (De l'autre côté, les artistes) :

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les 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 (là où 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.

L'orchestre du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi comprend :

1 violon 1, 1 violon 2, 1 alto, 1 lirone, 2 violes de gambe, 1 violoncelle, 1 violone, 2 luths, 1 guitare, 1 harpe, 3 flûtes, 1 dulciane, 2 cornets, percussions, 2 clavecins, 2 orgues.



CONTINUO :

