

Contacts

Pôle des publics

Bénédicte Dacquain

Delphine Feillée

Sabine Revert

Léa Siebenbour

Déborah Truffaut

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

Opéra de Lille

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

opera-lille.fr



Jarett Ott en Énée © Caroline Parodi

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Henri Purcell *Didon et Énée*

Opéra en 3 actes d'**Henry Purcell**
sur un livret de **Nahum Tate**

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**

Assistant à la direction musicale et composition des intermèdes musicaux
Atsushi Sakai

Mise en scène et chorégraphie **Franck Chartier / Peeping Tom**

Le Concert d'Astrée chœur et orchestre ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Production **Grand Théâtre de Genève**

Coproduction **Opéra de Lille, Théâtres de la Ville de Luxembourg**

ve 3 décembre 20h

sam 4 décembre 18h

lun 6 décembre 20h

mar 7 décembre 20h

ven 9 décembre 20h

Sommaire

Avec les élèves

Aller plus loin



Lien vidéo cliquable

PRÉPARER SA VENUE

Se préparer au spectacle **p. 3**

L'ŒUVRE

Présentation **p. 4**

Résumé **p. 4**

Argument **p. 5**

Édito **p. 6**

Conversation avec Franck Chartier **p. 7**

LES ARTISTES

Présentation artistique **p. 10**

Quelques repères biographiques **p. 12**

PISTES PÉDAGOGIQUES

Biographie d'Henry Purcell
et contexte de création de l'œuvre **p. 13**

La musique baroque **p. 14**

Les personnages et les voix **p. 16**

Le guide d'écoute **p. 21**

La mise en scène contemporaine **p. 31**

L'OPÉRA DE LILLE

L'Opéra de Lille **p. 34**

L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire **p. 40**

Se préparer au spectacle

Ce dossier vous aidera à préparer le spectacle 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 d'aborder prioritairement la fiche personnages (p. 16) puis le guide d'écoute (p. 21).

Témoignages

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

Notre mail : groupe@opera-lille.fr

Présentation

Didon et Énée (*Dido and Æneas*) est un opéra baroque en trois actes. La musique est de Henry Purcell (1659-1695) et le livret de Nahum Tate, dramaturge et poète irlandais, d'après le Livre IV de l'Énéide de Virgile. C'est à la fois le premier opéra en langue anglaise et le chef-d'œuvre du compositeur.

Durée totale du spectacle : environ 1h45

Chanté en anglais et surtitré en français

Résumé

Livret original de *Didon et Énée*

L'action se déroule à Carthage (actuelle Tunisie). La reine Didon avoue à sa suivante Belinda ses sentiments pour le prince Énée, qui a fui la destruction de Troie. Dans une grotte, la magicienne et ses sorcières œuvrent à la destruction de l'insupportable bonheur du couple royal. Elles dépêchent un esprit qui, sous les traits de Mercure, ordonne au prince de partir au plus vite conquérir l'Italie.

Énée se soumet contre son gré à l'ordre divin et décide de partir le soir même. Les marins, compagnons d'Énée, se préparent à quitter Carthage. Les sorcières se réjouissent de la réussite de leur plan et projettent de faire sombrer le navire d'Énée. Le prince annonce à la reine son départ. Didon refuse d'entendre ses explications et se donne la mort.

Didon et Énée selon Franck Chartier : une histoire dans l'histoire

Dans cette nouvelle production de *Didon et Énée*, Franck Chartier s'intéresse à l'âme de l'héroïne, qu'il explore en développant avec les performeurs de Peeping Tom un récit parlé et dansé qui se joue en parallèle et en miroir de l'histoire originelle, chantée par les solistes et le chœur.

Eurudike, parfois surnommée Didi, est une femme entre deux âges, épouse abandonnée et souveraine entièrement dévouée à son peuple. Le poids des responsabilités lui interdit de vivre les amours passionnées auxquelles elle rêve. Fascinée par l'opéra de Purcell, elle demande inlassablement à sa cour et à ses serviteurs de jouer pour elle la musique de *Didon et Énée*, dans laquelle résonnent ses traumatismes et ses désirs les plus profonds.

Quand elle tombe amoureuse de Romeu – un exilé entré à son service –, elle le jette paradoxalement dans les bras de Marie, l'une de ses domestiques, contre le gré de celle-ci. Ce qui est d'abord un abus de la part d'Eurudike se transforme finalement en relation amoureuse entre les deux serviteurs. L'issue sera fatale à Eurudike, que le désespoir et la frustration conduisent à la folie puis à la mort.

Argument

L'action se déroule à Rome.

ACTE I

Entourée de sa cour, Didon, la reine veuve de Carthage, est inconsolable. Sa confidente Belinda tente désespérément de la reconforter, mais Didon est accablée, affirmant que la paix et elle ne sont plus que des étrangers.

Belinda suggère à Didon que l'amour la guérira de son chagrin, et lui recommande d'épouser Énée, un hôte troyen qui est tombé amoureux d'elle. Didon craint qu'un tel mariage ne fasse d'elle une souveraine faible, mais Belinda lui fait remarquer que même les plus grands héros cèdent à l'amour.

Lorsqu'Énée fait son entrée à la cour, Didon a encore des réserves et l'accueille froidement. Finalement, son cœur se plie à l'idée et elle répond favorablement à sa demande en mariage.

ACTE II

Au fond d'une grotte, une sorcière maléfique élabore un plan pour apporter destruction et calamité à Carthage et à sa reine. Elle fait appel à ses apprentis et leur dévoile son plan diabolique avec des instructions pour que chacun d'entre eux le mette en œuvre et l'exécute. Son elfe le plus digne de confiance prendra l'aspect du dieu Mercure afin d'ordonner à Énée de quitter Carthage pour l'Italie. Didon sera tellement accablée par le chagrin qu'elle mourra le cœur brisé.

Un groupe de sorcières écoute attentivement la magicienne et jette un sort pour provoquer un violent orage qui amènera Didon et son groupe de chasseurs à retourner au palais après s'être arrêtés dans un paisible bosquet.

Didon et Énée s'arrêtent avec la cour dans un bosquet pour se reposer après avoir passé la majeure partie de la journée à chasser. Belinda ordonne aux serviteurs de préparer des rafraîchissements pour le couple royal. Alors que les préparatifs sont en cours, Didon entend le tonnerre qui gronde au loin. Belinda interrompt immédiatement l'agitation des serviteurs et leur ordonne de plier bagages afin de pouvoir rentrer en ville avant l'arrivée de l'orage.

Tout le monde quitte le bosquet, sauf Énée qui est retenu par le méchant elfe déguisé en Mercure, qui lui dit de quitter Carthage et mettre le cap sur l'Italie afin d'établir une nouvelle Troie. Croyant en un ordre divin, Énée obéit, mais il est torturé par

le remords de devoir laisser Didon derrière lui. Le cœur lourd, il retourne au palais pour préparer son départ.

ACTE III

Une flotte de navires est préparée pour l'embarquement par de joyeux marins troyens qui prennent congé de leurs amantes carthaginoises. La méchante sorcière et ses apprentis surveillent l'évolution réussie de leurs plans. La sorcière annonce son nouveau projet pour Énée : il faudra faire sombrer son navire en mer. Les esprits malins éclatent de rire et se rejoignent dans une danse.

De retour au palais, Didon et Belinda sont incapables de trouver Énée. Didon est saisie d'effroi. Belinda, en vain, fait de son mieux pour la consoler. Quand il arrive, Didon exprime ses soupçons quant à son absence. Énée les confirme mais lui dit qu'il va défier les dieux et rester avec elle. Didon le traite d'hypocrite, incapable de pardonner sa transgression envers elle. S'il fut prêt une fois à la quitter, il le sera encore. Elle lui ordonne de partir.

Mais le chagrin de Didon est trop grand, et elle sait qu'elle ne s'en remettra jamais. Elle cède à la cruauté du destin et se résigne à mourir d'un cœur brisé. Seule avec Belinda, elle laisse la mort venir et demande qu'on se souvienne d'elle mais qu'on oublie son destin.

Édito

Emmanuelle Haïm a régulièrement fait briller les compositions d'Henry Purcell depuis la fondation du Concert d'Astrée: qu'on se souvienne notamment des représentations de *The Indian Queen* à Lille en 2019 ou, au-delà, de la parution en 2003 d'un audacieux enregistrement – devenu depuis une référence – de *Didon et Énée*, une oeuvre qu'elle retrouve aujourd'hui dans la fosse de l'Opéra. À cette occasion, Emmanuelle Haïm collabore avec le metteur en scène et chorégraphe Franck Chartier à la tête de son innovante compagnie Peeping Tom. Comme en témoigne le spectacle *Triptych*, qui vient d'être présenté au public lillois mi-octobre, la compagnie belge Peeping Tom est connue pour son original mélange de danse et de théâtre, ainsi que pour les univers oniriques, inquiétants ou burlesques dans lesquels elle dissèque comme nulle autre les rapports humains.

Avec Purcell livre un opéra d'une prodigieuse économie dramatique, qui semble s'adresser directement au cœur. De dimensions relativement modestes, cette oeuvre courte n'en est pas moins un chef-d'oeuvre, qui marque un tournant dans l'histoire de la musique. L'apparente simplicité de la partition cache en réalité un raffinement hors du commun – une qualité qu'Emmanuelle Haïm et le Concert d'Astrée savent révéler avec un art qui leur est propre. Franck Chartier et Peeping Tom signent à cette occasion leur première mise en scène d'opéra. Ils s'emparent du chef-d'oeuvre de Purcell pour concevoir un spectacle total, où musique, texte et danse nous plongent au plus profond de la psyché de Didon – autant l'héroïne de Virgile que la femme qui vivrait aujourd'hui sous le personnage mythologique. En effet, un récit enchâssé nous permet de découvrir comment le monde d'une femme publique, d'une veuve qui a juré fidélité, bascule par la venue d'un étranger, et comment s'ensuit un amour fatal.

Franck Chartier et ses collaborateurs s'appuient pour cela sur l'ajout de parties parlées, sur les rapports qu'entretiennent chanteurs et danseurs, ainsi que sur de nouvelles compositions et des improvisations d'Atsushi Sakai qui contrastent avec la partition de Purcell. En outre, des choix spécifiques dans la distribution portent la dramaturgie qu'élaborent les artisans de ce spectacle : Didon et la Magicienne sont toutes deux incarnées par Marie-Claude Chappuis, tandis que Belinda et la Deuxième Dame, respectivement Emőke Baráth et Marie Lys, chantent également les deux Sorcières, aux côtés de Jarrett Ott (Énée).

Ce spectacle est le fruit d'une coproduction avec le Grand Théâtre de Genève, où la création n'a pu être proposée que sur des plateformes de streaming, en raison de la pandémie de Covid-19. Nous nous réjouissons donc de pouvoir enfin présenter cette nouvelle production de *Didon et Énée* aux spectateurs et spectatrices qui retrouvent avec joie le chemin de l'Opéra.

Caroline Sonrier

Directrice de l'Opéra de Lille

Conversation avec Franck Chartier, metteur en scène et chorégraphe

Propos recueillis par Clara Pons, dramaturge du Grand Théâtre de Genève

Comment *Peeping Tom* est-il venu à l'opéra ?

Franck Chartier : C'est Aviel Cahn, directeur général du Grand Théâtre de Genève, qui est venu vers nous. Il nous avait d'abord proposé *La Traviata*. On s'est vite rendu compte que ce n'était pas pour nous. Avec *Didon et Énée* par contre, ça a été tout de suite le coup de foudre. On a immédiatement commencé à se projeter dans la pièce, on s'est tout de suite emparés de la musique. On a vu quelque chose de cinématographique qu'on pouvait développer à partir de la musique, à travers des sons, des ambiances, des rythmes. On est alors vite passés à la question suivante : comment à la fois amplifier et dévier la musique, comme si elle suivait la pensée d'un personnage ? Comment rentrer dans son monde, zoomer dans sa tête et ressortir de cette plongée avec la musique de Purcell ?

Vous détournez l'opéra ? Vous y incorporez de nouvelles musiques ?

F. C. : Oui ! On cherchait à créer des atmosphères assez sombres, à la Penderecki. On voulait développer le caractère de Didon dans ses côtés obscurs et amener une ambiance oppressante qui puisse contraster avec les passages plus joyeux de la musique de Purcell. Pour nous, c'est aussi une manière de mettre cette dernière en valeur. Une ambiance peu colorée, peu composée, une couche assez neutre musicalement, même si dérivée des motifs de Purcell, transforme les numéros de la pièce originale en réelles bouffées d'air.

Mais vous racontez finalement une autre histoire que celle de Didon et Énée...

F. C. : On a commencé par analyser les caractères de la pièce. Et puis, on s'est vite aperçus qu'on avait envie de creuser plus loin dans l'histoire. Finalement, il y a très peu d'éléments donnés sur Didon et on pouvait remplir ce vide, inventer une histoire. On est partis sur l'histoire d'une femme riche qui tombe amoureuse de l'un de ses serviteurs, un serviteur immigré qui vient d'arriver avec son fils d'un pays en guerre. Elle s'éprend de lui et, parallèlement, se projette dans l'opéra *Didon et Énée* qu'elle demande obsessivement à son orchestre et à ses chanteurs de jouer. On raconte l'histoire de cette femme qui se projette dans Didon. Ça nous permet évidemment une grande liberté d'écriture. Cette femme reste une Didon paradigmatique mais, en outre, on peut se perdre dans tous les méandres que ce caractère nous inspire puisqu'elle n'est pas Didon.

Tout en essayant de comprendre qui pourrait être Didon, nous ouvrons les possibilités de développer le récit. L'histoire, elle, est la même : Didon est veuve, elle a promis fidélité et elle balance entre son cœur et sa raison. C'est une histoire d'amour fatale. Didon reste prisonnière de sa raison, ne cède pas à Énée et s'étouffe dans ses doutes. C'est une femme forte, déjà un peu âgée, qui a lutté toute sa vie et qui ne sait pas à qui léguer ce qu'elle a construit. Il y a chez elle un traumatisme premier qu'elle ne peut pas résoudre et qui l'empêche d'accéder à son amour.

Pour raconter cette histoire, vous utilisez le dédoublement des personnages, avec des personnages qui chantent et d'autres qui jouent et dansent les nouveaux rôles, c'est-à-dire les chanteurs d'un côté et les artistes de *Peeping Tom* de l'autre...

F. C. : Oui, notre Didon, interprétée par Eurudike De Beul, est une femme riche. Elle a des serviteurs, un orchestre et des chanteurs à sa disposition. Elle adore la musique et se projette dans les chanteurs et leur art qui lui paraît sans attaches. Par exemple, elle voit dans la chanteuse Marie-Claude Chappuis un alter ego, sans famille, sans enfant, sans amour. Elle projette sur elle – et sur Didon que chante Marie-Claude – sa propre vie. Elle est obstinée par la pièce de Purcell qu'elle veut écouter tous les jours et termine par se confondre avec Didon et avec l'amour que Didon éprouve pour Énée.

Mais est-ce que les chanteurs, eux, s'identifient aussi à leurs rôles ?

F. C. : Oui bien sûr ! Eurudike, notre femme riche, veut que ses serviteurs soient vrais, sincères. Elle veut que Marie-Claude soit vraiment une Didon et Jarrett Ott un vrai Énée. Elle veut sentir une vraie relation entre eux, un amour véritable. Même la cheffe Emmanuelle Haïm devient partie de cette fiction. Et aussi Atsushi Sakaï, le compositeur des musiques additionnelles, qui est sur le plateau et rentre donc complètement dans sa mise en scène. Il compose la musique pour elle. Tout devient un. Sa vie c'est eux, elle se confond avec eux.

Vous dites : « Elle veut sentir ». Est-ce que la pièce devient donc une étude sur le non sentir ?

F. C. : Oui, Didon ne peut pas tomber amoureuse, elle ne peut pas avoir de rapports physiques, de proximité. Elle demande aux autres de jouer cela à sa place et de lui rapporter ce qu'ils ont pu sentir, quels sentiments et quelles sensations. Elle a peut-être des souvenirs de sa première vie avec son mari mais elle ne peut pas se permettre de vivre quelque chose de nouveau. Elle choisit donc de vivre par procuration.

Dans votre mise en scène, il y a un parlement (le chœur) qui observe Didon sans arrêt. Dans sa chambre, dans son lit, nue ou habillée.

F. C. : On voulait raconter l'histoire d'une femme publique, qui n'a aucune intimité, pas de vie privée, ou une vie qui est tout à fait mise en scène et soumise à l'État qu'elle gouverne ou qui la gouverne. Toutes ses actions sont guidées par un protocole. Tout est réglé et organisé. Il n'y a aucune place pour ses sentiments : le parlement l'observe constamment. Elle n'a aucune possibilité d'échapper à ce qu'on attend d'elle et ne peut pas en faire abstraction. Elle reste enfermée dans cette oppression et ne peut donc vivre sa passion.

Mais ne croit-elle pas en son sacrifice ?

F. C. : Non, elle rêve de vivre cet amour. C'est comme si elle passait à côté d'une vie qu'elle aurait aimé avoir. C'est comme si un monde lui avait été caché. Mais elle n'a pas le courage d'aller l'explorer. Même si Belinda l'y encourage. Elle est incapable de faire le pas. Ses peurs sont plus fortes.

Donc c'est finalement Didon elle-même qui en fait un sacrifice ?

F. C. : Oui, c'est la raison pour laquelle nous avons décidé que Marie-Claude Chappuis (donc Didon) joue aussi la magicienne, ainsi que Belinda et la Deuxième Dame jouent elles aussi les sorcières. On se rend compte ainsi qu'il y a une autodestruction. C'est le dédoublement de soi, le côté sombre de chacun de nous qui s'autodétruit, qui tue l'amour. On détruit parce qu'on a peur de s'abandonner, on a peur de souffrir, de se faire abuser, de se faire écraser. On se fragilise en aimant, en (se) donnant à l'autre. Et Didon, qui est une femme forte, a peur de ce dévoilement. Elle n'a pas l'habitude de se découvrir, c'est une femme publique.

Vous ne l'avez pas rendu très sympathique, ce personnage...

F. C. : Non, toutes ses peurs ressortent par des ressentiments, de l'agressivité, des explosions de souffrance, de haine et de hargne. C'est pour ça que les sorcières sont très importantes dans la pièce. Tout ce qui va sortir de cette frustration passe à travers elles. La méchanceté, cette frustration de l'amour qui ne peut pas être donné et qui ne peut pas être reçu.

Comment arrivez-vous à transformer le personnage de Marie-Claude Chappuis, à la base très doux, dans ce personnage tout d'un coup hargneux ? Est-ce Eurudike De Beul, son double acteur, qui lui impose d'incarner son inconscient quand Marie-Claude se transforme en sorcière-magicienne ?

F. C. : Concrètement, quand Eurudike se rend compte qu'elle ne peut pas passer à l'acte, elle se retourne contre tous, y

compris contre son défunt mari. Et là, la brèche est assez grande pour que les sorcières prennent la main.

Vous parlez de cette terre infertile que Didon habite, un désert, une colonie en isolement, au milieu de la sécheresse.

F. C. : Oui, ça correspond au fait qu'elle n'a pas de projection dans l'avenir. On voulait développer le fait que Didon n'a pas de descendance. Avec les artistes de la compagnie, on avait abordé cette question : que signifie « faire » un enfant aujourd'hui dans notre monde ? Elle, notre Didon, se retrouve dans cette position d'ultimatum, c'est peut-être la dernière chance. Elle n'y a peut-être pas pensé jusqu'à ce moment-là et, subitement, elle est confrontée à cette question. Elle voit alors que la fin est toute proche et qu'elle ne laisse rien derrière elle. Tout à coup, tout ce qui avait du sens, le travail et le pouvoir, est annihilé par cette vision. Tous ses repères s'effondrent. Elle est prise dans un tourbillon d'angoisse invraisemblable.

Elle choisit donc à la fin un suicide, un suicide collectif ?

F. C. : Ce que devient la colonie, cette Carthage imaginaire, ce n'est pas clair mais elle, en tout cas, se rend compte qu'elle ne peut pas être heureuse sans amour et choisit la mort. Elle goûte à l'expérience du presque amour et puis entraîne tout et tous dans sa chute. Énée, qui arrive très tard dans la pièce et qui repart tout de suite, est doublé par l'un des acteurs-danseurs.

Avez-vous voulu donner à Énée davantage de consistance avec le personnage parallèle de Romeu Runa, ce serviteur qui arrive avec toute une vie derrière lui ?

F. C. : Oui, on a voulu montrer un personnage fort en contrepoint à Didon : un survivant qui arrive avec son fils. Il est fort, donc, mais lui aussi est blessé et faible. Il a perdu la guerre, il a tué, mais il est plus équilibré que Didon. Il retombe toujours sur ses pattes, il a plus de résilience. Il a tout perdu mais il est là pour reconstruire et ne se laisse pas emporter par le maelström des émotions. Romeu a un fils et peut se projeter dans un avenir. Il a tout, finalement, et n'est pas dans une position psychologique faible comme celle de Didon.

On peut imaginer que Didon est amoureuse de ce qu'il représente ?

F. C. : Oui, absolument. Il est jeune. Dans notre histoire. Eurudike et Romeu ont presque vingt ans de différence. Et oui, elle se projette dans ce destin qu'elle aurait peut-être pu avoir elle-même vingt ans auparavant. Elle tombe amoureuse de cette autre direction, de cette vie manquée.

Vous développez le personnage de Romeu Runa aussi dans la relation qu'il a avec les autres serviteurs. Est-ce que Didon/Eurudike est manipulatrice en le poussant dans les bras de la servante qui représente Belinda et interprétée par Marie Gyselbrecht ?

F. C. : Elle manipule mais elle le fait inconsciemment. Elle ne le fait pas par perversion, elle n'en tire aucun plaisir. Si elle pousse Belinda/Marie à tomber amoureuse d'Énée/Romeu, elle le fait pour essayer de ressentir, pour essayer de sentir les émotions. Bien sûr que pour Belinda /Marie c'est un abus. Mais, pour Didon, ce n'est pas de l'ordre de la méchanceté, juste de la projection. Quand Marie tombe elle-même amoureuse de Romeu, le piège se referme sur Eurudike.

Mais est-ce que le même jeu amoureux se déroule du côté des chanteurs ?

F. C. : Non, il n'y a pas forcément de symétrie. Le couple formé par Marie-Claude Chappuis et Jarrett Ott représente une image idéale. Ils sont comme la building image que Didon/Eurudike construit. C'est une histoire fautive. Elle se sert des chanteurs pour écrire cette histoire, pour la mettre en scène. Jusque dans la mort où l'on assiste, d'une part, à la mort chaste et pure de Marie-Claude qui s'enfonce sans souffrance en chantant son air tellement touchant et, d'autre part, à l'agonie douloureuse et moche d'une vieille femme dans son lit.

Présentation artistique

La maîtrise d'œuvre

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Adaptation et direction musicale **Atsushi Sakaï**
Mise en scène et chorégraphie **Franck Chartier (Peeping Tom)**
Scénographie **Justine Bougerol**
Costumes **Anne-Catherine Kunz**
Lumières **Giacomo Gorini**
Conception sonore **Raphaëlle Latini**
Dramaturgie **Clara Pons**

Solistes

Didon reine de Carthage, **La Magicienne**, **Un Esprit** |
Marie-Claude Chappuis
Énée prince troyen, **Un Marin** de l'équipage d'Énée |
Jarrett Ott
Belinda confidente de Didon, **Seconde Sorcière** | **Emóke**
Baráth
Deuxième Dame de la cour de Didon, **Première Sorcière** |
Marie Lys

Acteurs-danseurs

Eurudike De Beul la souveraine, alter ego de Didon
Romeu Runa un serviteur d'Eurudike, alter ego d'Énée
Marie Gyselbrecht une servante d'Eurudike, alter ego de Belinda
Hun-Mok Jung, **Brandon Lagaert**, **Chen-Wei Lee** et **Yi-chun Liu**, serviteurs à la cour d'Eurudike
Vidal fils de Romeu

Le Concert d'Astrée

Ensemble instrumental et vocal dédié à la musique baroque, dirigé par Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée est aujourd'hui un des fleurons de ce répertoire dans le monde. Fondé en 2000, il réunit autour d'Emmanuelle Haïm des instrumentistes accomplis partageant un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle. Le Concert d'Astrée connaît un rapide succès en France et à l'international et entre en résidence à l'Opéra de Lille en 2004.

Orchestre :

7 violons (dessus de violon), 6 altos (divisés en hautes-contres de violon et tailles de violon), 3 violoncelles et 2 contrebasses (basses de violon),

1 flûte à bec, 2 flûtes traversières, 2 hautbois, 1 musette baroque, 1 basson,

1 viole de gambe, 1 théorbe, 2 clavecins (+ 1 violoncelle et 1 contrebasse issus des pupitres de cordes),

1 percussion

Chœur :

8 sopranos (dessus), 6 altos hommes (hautes-contre), 5 ténors (tailles), 7 basses (basses-tailles)



Repères biographiques



Emmanuelle Haïm direction musicale

Après des études de piano, de clavecin et d'orgue, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre et fonde en 2000 Le Concert d'Astrée. Simultanément, elle est demandée par les scènes internationales les plus prestigieuses et connaît un succès retentissant dès 2001 au Glyndebourne Touring Opera en dirigeant *Rodelinda* de Haendel.

Emmanuelle Haïm se produit avec Le Concert d'Astrée sur les grandes scènes internationales dans des œuvres consacrées à la musique des XVII^e et XVIII^e siècles aux côtés de solistes prestigieux comme Cecilia Bartoli, Natalie Dessay, Sabine Devieilhe, Philippe Jaroussky, Magdalena Kožená, Laurent Naouri, Patricia Petibon, Sandrine Piau, Rolando Villazón ou encore Anne Sofie von Otter. En collaboration avec des metteurs en scène de renom tels que, récemment, Mariame Clément, Christof Loy, Robyn Orlin, Jean Bellorini, Barrie Kosky, Guy Cassiers, Alex Ollé / *La Fura dels Baus* et Franck Chartier / *Peeping Tom*, Emmanuelle Haïm, a la tête du Concert d'Astrée, s'illustre dans de nombreuses productions scéniques à l'Opéra de Lille, à l'Opéra de Dijon, à Paris (Palais Garnier, Théâtre du Châtelet, Théâtre des Champs-Élysées), au Théâtre de Caen et au Festival d'Aix-en-Provence : Monteverdi (*Il ritorno d'Ulisse in patria*, 2017), Rameau (*Pygmalion*, 2018, 2019 et 2020 ; *Les Boréades*, 2019), Bach (*Magnificat*, 2017), Haendel (*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, 2016 et 2017 ; *Dixit Dominus*, 2017 ; *Alcina*, 2018), Mondonville (*L'Amour et Psyché*, 2018, 2019 et 2020), Mozart (*Mitridate, re di Ponto*, 2016 ; *Così fan tutte*, 2017) et Purcell (*The Indian Queen*, 2019 ; *Didon et Énée*, 2021). En 2021-2022, Emmanuelle Haïm présente, avec Le Concert d'Astrée, *Idoménée* de Campra (mise en scène d'Alex Ollé / *La Fura dels Baus* à l'Opéra de Lille et au Staatsoper Berlin), *Così fan tutte* de Mozart (mise en scène de Laurent Pelly au Théâtre des Champs-Élysées et au Théâtre de Caen), ainsi qu'une reprise de *Didon et Énée* de Purcell (mise en scène de Franck Chartier / *Peeping Tom* à l'Opéra de Lille et Grand Théâtre de Luxembourg). L'automne 2021 sera marqué par la célébration des 20 ans du Concert d'Astrée : un gala aura lieu au Staatsoper de Berlin sous la direction de Simon Rattle, et à Paris au Théâtre de Champs-Élysées.



Franck Chartier mise en scène et chorégraphe

Franck Chartier naît à Roanne en 1967. Il commence la danse à l'âge de 11 ans. À 15 ans, sa mère l'envoie étudier la danse classique au Rosella Hightower à Cannes. Après avoir obtenu son diplôme, il rejoint le Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart, avec lequel il travaille entre 1986 et 1989. Ensuite, pendant trois ans, il travaille avec Angelin Preljocaj et danse dans *Le Spectre de la rose* à l'Opéra national de Paris.

En 1994, il déménage à Bruxelles pour danser dans la pièce *Kinok de Rosas*, puis travaille sur des duos avec Ine Wichterich et Anne Mousselet, mais aussi dans des productions de la Needcompany (*Tres*, 1995) et des ballets C de la B : *La Tristeza Complice* (1997), *Iets op Bach* (1997) et *Wolf* (2002). En 2013, il crée *33 rue Vandenbranden* pour l'Opéra de Göteborg, une adaptation de la pièce *32 rue Vandenbranden* de Peeping Tom. La même année, il crée la chorégraphie de l'opéra *Marouf, savetier du Caire*, mis en scène par Jérôme Deschamps à l'Opéra Comique. Avec le Nederlands Dans Theater, il réalise *The Lost Room*. Pour cette pièce, il remporte en 2016 le prestigieux Zwaan de la production de danse la plus impressionnante de l'année. En 2017, il présente sa deuxième pièce courte avec le NDT, *The Hidden Floor*. Un an plus tard, il adapte avec Gabriela Carrizo la pièce *32 rue Vandenbranden* pour le Ballet de l'Opéra de Lyon. Ainsi, *31 rue Vandenbranden* ouvre la Biennale de la danse de Lyon cette année-là. Il fait ses débuts à l'opéra en signant la mise en scène de *Didon et Énée* au Grand Théâtre de Genève, présentée à huis clos en mai 2021. Les premières représentations en public ont lieu à l'Opéra de Lille du 3 au 10 décembre 2021. Franck Chartier est co-directeur artistique de *Peeping Tom* avec Gabriela Carrizo, depuis la fondation de la compagnie en 2000.

Biographique d'Henry Purcell et contexte de création de l'œuvre



Henry Purcell (1659-1695)

Henry Purcell est considéré comme l'un des plus grands compositeurs anglais de naissance. Sa musique a été consacrée à la cour, à l'église et à la scène ; elle représente une alternative, et une synthèse, aux musiques italienne et française qui dominent à l'époque.

Henry Purcell naît à Westminster (dans la banlieue de Londres) en 1659. Son père est maître des chœurs de l'Abbaye et son oncle Thomas Purcell est musicien à la cour du roi Charles II ; son frère Daniel sera lui aussi compositeur.

À l'âge de 6 ans, il devient choriste à la chapelle royale et commence à étudier le chant, le luth, le clavecin, le violon et la composition. Il commence à composer très jeune, et à l'âge de onze ans, écrit une première ode en l'honneur du roi.

Henry Purcell est d'abord nommé conservateur des instruments de la cour en 1673, accordeur de l'orgue de Westminster en 1674 puis en 1677 compositeur de l'orchestre des « violons du roi ». Deux ans plus tard, il succède à son maître John

Blow comme organiste à l'Abbaye de Westminster.

Après avoir essentiellement composé pour le théâtre de 1675 à 1679, il commence à répondre à partir de 1680 à des commandes et écrit des chants, odes et hymnes pour les événements de la famille royale. Il écrit notamment en 1680 le chant de bienvenue au roi Charles II, *Welcome, Viceregent of the Mighty King*.

En 1682, il est nommé organiste de la chapelle royale et sa réputation ne cesse de s'accroître. Sa 1^{re} œuvre publiée est un recueil de douze sonates, paru en 1683. En 1685, il écrit un *anthem* (hymne sacré), intitulé *My heart is inditing of a good mater* en l'honneur du couronnement de Jacques II. Il compose également pour le couronnement de Guillaume III et de la reine Marie en 1689.

Après avoir renoué avec le théâtre, il compose son plus grand chef-d'œuvre et premier opéra anglais *Didon et Énée* qui, après avoir été très probablement donné à la cour de Charles II, sera représenté en 1689 dans un collège de jeunes filles de Londres. Il parvient dans cette œuvre inspirée de l'*Énéide* de Virgile à conjuguer influence musicale française et travail sur la prosodie pour mettre en valeur les intonations propres à la langue anglaise.

Il s'agit du seul opéra qu'ait réalisé Purcell qui se consacre par la suite à des semi-opéras ou masques, eux aussi très connus, comme *The Prophetess or The history of Dioclesian* (1690), *King Arthur* (1691), *The fairy Queen* (1692, adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) et *The Indian Queen* (1695).

En 1694, il compose son célèbre *Te Deum and Jubilate* ainsi qu'un chant pour l'anniversaire de la reine Marie qui décédera peu après.

Henry Purcell décède en pleine gloire à 36 ans, laissant une femme et trois enfants. Il est enterré au pied de l'orgue de l'abbaye de Westminster.

Contexte de la création de *Didon et Énée*

On a longtemps pensé que Purcell avait composé *Didon et Énée* pour Josias Priest, maître à danser du collège de jeunes filles de Chelsea, la Boarding School for Girls, dans la banlieue de Londres, à l'automne 1689. Or, cet opéra est clairement inspiré de *Vénus et Adonis*, un masque pour le divertissement du roi composé en 1682 ou 1683 par le maître de Purcell, John Blow. L'exécution de *Didon* nécessite en effet le même nombre de chanteurs, de rôles solistes, et probablement les mêmes costumes furent portés par la troupe de John Blow pour représenter successivement les deux œuvres. On pense aujourd'hui que l'œuvre de Purcell a sans doute été créée vers 1683-1684 au Whitehall, à la cour de Charles II ou dans les appartements de Windsor.

La musique baroque



Le Bernin, *Extase de sainte Thérèse*, Santa Maria della Vittoria, Rome, 1652

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^e siècle au milieu du XVIII^e 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^e siècle pour n'être redécouvertes qu'au milieu du XX^e 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 chiffage 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.

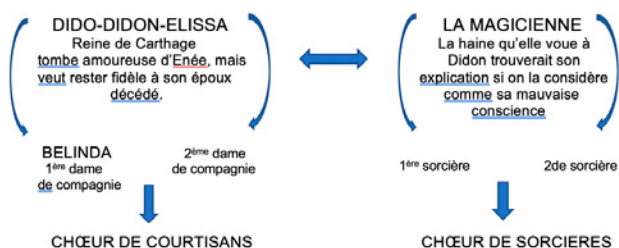


Idoménée d'André Campra, Opéra de Lille - septembre 2021 © Simon Gosselin

Les personnages et les voix

Les personnages : un jeu de miroirs

Purcell – les personnages féminins



L'opéra de Purcell a la particularité d'être composé principalement pour des voix de femmes soprano et mezzo-soprano. Le seul rôle masculin, Énée, n'a pas l'importance d'un Orfeo par exemple, et s'efface au profit de Didon, dont l'âme se révèle le véritable sujet de cette œuvre si atypique. Au travers d'un récit mythologique et allégorique à la valeur universelle, se raconte les dilemmes d'une femme, reine, victime de ses passions et de son destin.

Et si l'on pouvait entrer dans ses pensées les plus profondes et les plus secrètes ?

Cette idée est déjà présente dans le livret de Nahum Tate,

ainsi que dans la musique de Purcell. La magicienne peut être considérée comme la face noire de Didon, sa mauvaise conscience. Ainsi, cette mise en abyme révélerait une perception psychanalytique au plus près de l'inconscient, rendant cette œuvre du XVI^e siècle résolument actuelle.

Le metteur en scène Franck Chartier et sa compagnie Peeping Tom¹ proposent un miroir supplémentaire - d'une cinquantaine de minutes comme l'opéra de Purcell - avec une création de doubles, actrices de théâtre et danseuses, autour du personnage principal de Didi qui s'identifie au destin de Didon. Les dialogues entre son monde intérieur et le monde réel sont tellement nombreux que le spectateur n'en distingue plus les contours. Il passe de la fantaisie au tragique, de l'étrange au macabre en un clin d'œil, sans dénouer le vrai de l'imaginaire, sur la musique d'Atsushi Sakai. « La mise en scène s'emploie ainsi à zoomer dans la pensée de Didon, sa psyché. Ceci afin d'imaginer ses peurs et mouvements intimes les plus secrets, infimes »².

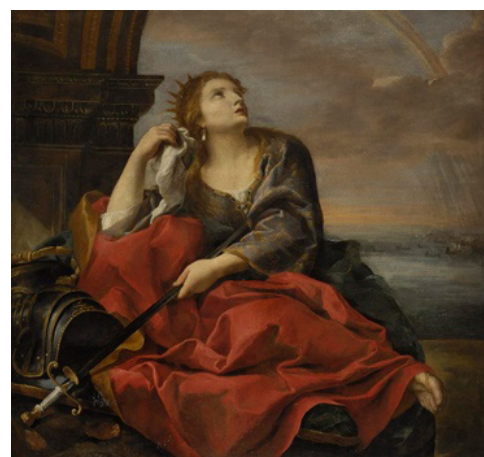
Le *Didon et Énée* de Purcell devient une projection de l'esprit de Didi. Ainsi sur scène, nous assistons à deux spectacles, deux histoires qui communiquent en permanence, se confrontent, s'opposent, ou au contraire entre en symbiose et se répondent.

Didon - mezzo-soprano

Appelée aussi Dido ou Elissa, son nom phénicien.

Après le meurtre de son époux par son frère Pygmalion, elle doit quitter sa patrie, la Phénicie³, échoue en Afrique et fonde Carthage⁴ dont elle devient reine. L'acte I débute sur les tourments de Didon : elle aime en secret le prince troyen Énée. Sa confidente Belinda lui assure que son amour est réciproque et qu'un mariage assurerait la paix et la prospérité de son royaume.

Purcell concentre le drame sur ce personnage de pouvoir et de raison, dépassé par son monde intérieur rempli de peurs et de doutes. La rencontre amoureuse de l'acte II, dans le bosquet de Diane se teinte rapidement de mauvais pressentiments. En filigrane, l'histoire de la mort d'Actéon⁵ et l'orage qui éclate renforcent ses craintes. Dans l'acte III, Didon se sent trahie et abandonnée par Énée qui choisit le devoir à l'amour. Rien, pas même la proposition d'Énée de désobéir aux Dieux, ne la fera changer d'avis. Son suicide est inéluctable.



Didon abandonnée, Andréa Sacchi (1559-1661)
Musée des Beaux-Arts de Caen

¹ Peeping Tom est le nom donné au seul habitant qui, au XI^e siècle, ose regarder Lady Godiva, nue sur son cheval. Aujourd'hui, chez les anglo-saxons, c'est le surnom donné aux voyeurs indélicats.

² Interview de Franck Chartier

³ Le Liban actuel

⁴ Au nord-est de Tunis, ancienne cité punique détruite puis reconstruite par les Romains. Aujourd'hui, c'est la résidence officielle du président tunisien.

⁵ Actéon a surpris et observé Diane, déesse de la chasse alors qu'elle prenait son bain nue. Pour se venger, elle le transforme en cerf. Ses chiens ne le reconnaissant pas le dévorent.

Purcell accompagne les états d'âme de son personnage principal, particulièrement dans les actes I et III, lui composant les plus beaux airs et récitatifs de la partition.

Sur scène, la mezzo-soprano Marie-Claude Chappuis interprète les rôles de Didon, de la Magicienne, et de l'Esprit, sans même changer de costume, ce qui renforce l'idée que toute l'histoire se déroule dans la tête de Didon.

▶ **Acte I : *Ah Belinda***

▶ **Acte III : *Your counsel all is urg'd in vain* (air suivi de récitatifs avec Belinda et la dispute avec Énée)**



Acte III : *My hand Belinda suivi de When I am laid* est le passage le plus célèbre de l'opéra, voir même l'un des plus célèbres de tout le répertoire. (Voir le guide d'écoute)

DIDI - Eurudike De Beul

Franck Chartier confie à cette cantatrice renommée un rôle d'actrice. Didi est une femme de pouvoir, reine exilée à la tête d'un parlement et dirigeante d'un peuple. Elle dit avoir presque 57 ans et se lamente de se réveiller seule depuis 37 ans. On devine qu'elle était chanteuse d'opéra, et grande amatrice de musique. Un orchestre lui joue *Didon et Énée* de Purcell, son opéra préféré. L'identification au personnage de Didon est forte, de par son destin similaire. Nous entrons au cœur des pensées parasites qui envahissent l'esprit de Didi. Les propos sont confus, évoquant parfois des souvenirs, exprimant toutes sortes d'émotions négatives, de la colère à la tristesse, et au dégoût relayées par les danseurs de la compagnie Peeping Tom. C'est une femme en souffrance, qui perd la raison sous nos yeux jusqu'à la mort.



BELINDA - soprano

Confidente de Didon. Chez Virgile, elle est présentée comme sa sœur Anna. Son rôle est de premier plan, si ce n'est davantage que celui d'Énée, quelque peu négligé musicalement par Purcell. Elle encourage la Reine à accepter les avances du prince, est présente lors de la scène de chasse, la soutient lorsqu'il l'abandonne et surtout, l'accompagne dans son dernier souffle. Ce personnage dispose de très beaux airs.

▶ **Acte I : *Shake the cloud from off your brown***

▶ **Acte I : *Pursue thy conquest, Love*. Belinda répond au récit d'Énée par un air dynamique aux oppositions de nuances**

▶ **Acte II : *Thanks to these lonesome vales***

DEUXIEME SUIVANTE – soprano

Contrairement à ce que l'on pourrait penser a priori de ce personnage anonyme secondaire, son rôle équilibre à la fois le livret et la musique. On l'entend à deux reprises.

▶ **Acte I : duo dansant et rythmé avec Belinda repris par le chœur : *Fear no danger to ensue***

Acte II : Oft she visits this lone mountain. Cet air répond à la vision idyllique du bosquet de Diane proposé par Belinda. Il évoque la mort d'Actéon tel un mauvais pressentiment. (Voir le guide d'écoute)

LA MAGICIENNE, ENCHANTERESSE – Mezzo-soprano

À la manière d'un *Deus ex machina*, elle décide arbitrairement du destin de *Didon* et *Énée*, et apparaît dans le premier tableau de l'acte II : la grotte. Sa haine pour *Didon* reste inexplicée : « La reine de Carthage, que nous haïssons, comme tout ce qui prospère, sera écrasée de malheurs avant le coucher du soleil, privée de sa réputation, de sa vie et de son amour. ». Dans l'acte III, elle savoure sa victoire et compte s'acharner désormais sur *Énée* : « Notre prochaine action sera de déchaîner une tempête contre son amant. La perte d'autrui nous procure nos plaisirs : *Elissa* saignera ce soir, Carthage flambra demain ! »

Personnification du mal absolu, dotée de pouvoirs magiques provoquant des tempêtes, elle n'agit que pour le plaisir de nuire. *Didon* et *Énée* ne sont finalement que des victimes collatérales, car le but est de détruire tout plaisir humain. Une explication plus rationnelle réside dans une interprétation psychanalytique du rôle. *Didon* est terrassée par un conflit intérieur : elle se doit d'être fidèle à son époux défunt et se refuse toute autre union. La Magicienne serait alors une incarnation de cet interdit. Après tout, *Didon* aurait pu accepter le changement d'avis d'*Énée*, mais elle choisit la mort comme sa conscience (la magicienne) le lui dicte.

▶ **Acte II : récitatif : *Wayward sisters, you that fight***

▶ **Acte III : air *Our next motion***

ÉNÉE, ÆNEAS - baryton

Demi-dieu, fils de *Vénus* et du mortel *Anchise*. Après la destruction de *Troie*, le prince *Énée* cherche lui aussi l'exil. Une tempête l'oblige à échouer à *Carthage* avec son équipage. *Didon* l'accueille sur ses terres. Leur destin commun les rapproche, et *Énée* lui déclare sa flamme à la fin de l'acte I. Le bonheur est de très courte durée, anéanti par le message d'un faux *Mercure*, et bien réel « esprit » malin au service de l'*Enchanteresse*. *Énée* doit obéir aux ordres de *Jupiter* et quitter l'*Afrique*. Déchiré entre son amour et son devoir, il lui semble qu'il n'a d'autre choix que celui d'abandonner sa promesse, avant de se dédire... trop tardivement cependant pour *Didon* qui se sent irrémédiablement trahie. *Purcell*, ne lui confie aucun air. *Énée* s'exprime sous forme de récitatifs - à mi-chemin entre le chant et la déclamation - dans chacun des trois actes.



Acte III : duo récitatif entre Énée et Didon (voir le guide d'écoute)

L'ESPRIT – mezzo-soprano

Il s'agit là aussi d'un rôle exclusivement récitatif, qui apparaît dans le second tableau de l'acte II. Sous les traits de *Mercure*, l'esprit est en fait envoyé par l'*Enchanteresse* pour tromper *Énée* et nuire à son destin heureux.

▶ **Acte II : duo récitatif entre l'Esprit et Énée**

UN MARIN – baryton

L'acte III débute par un prélude suivi de l'air du marin *Come away* et du chœur. (Voir guide d'écoute)

Avec les élèves :

- L'opéra de Purcell est joué en intégralité, mais de façon discontinue, coupé par l'invention d'une deuxième intrigue entrant en résonance avec l'original. Bien entendu, il est important de connaître les personnages et la musique de Purcell pour mieux l'apprécier lors de la représentation. Mais il faut aussi accepter de se laisser surprendre par la création contemporaine l'accompagnant.
- Il s'agit de faire comprendre que deux œuvres différentes par leur époque, leur style et leur langage entrent en relation sur scène. Ce dialogue permanent engage fortement les acteurs, danseurs et chanteurs dans une expression exacerbée des émotions. On peut aimer ou détester cette proposition, mais en aucun cas rester indifférent. auprès des élèves, il est déterminant de provoquer le débat et la formulation d'un jugement argumenté.

Quelques questions engendrant des discussions :

- Peut-on modifier une œuvre ancienne sans la trahir ?
- Faut-il nécessairement tout comprendre d'une mise en scène ?
- Doit-on apprécier une œuvre d'art pour la comprendre ?
- Doit-on comprendre une œuvre d'art pour l'apprécier ?
- Cette œuvre aborde la notion de l'acceptation du bonheur pour être heureux. Didi reproduit la décision de Didon qui s'autodétruit jusqu'à la mort pour des raisons de principes. Le bonheur appartient-il à ceux qui décident d'être heureux ?

Ce spectacle contient de la nudité et des scènes violentes qui ne sont pas adaptées au jeune public. Le dossier pédagogique est plutôt destiné à un public de lycéens qui ont un enseignement artistique, et d'étudiants curieux de découvrir la musique, la danse et le théâtre contemporains, ainsi que la musique baroque.

La voix à l'opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir la voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance et le type de répertoire abordé (le baryton chez 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.



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

Par ailleurs, 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. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et 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 liées 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)

Le guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?


Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs de *Didon et Énée* avant de venir assister à une représentation.

Connaître l'histoire et s'affranchir des surtitres, reconnaître un air déjà entendu, s'étonner de la différence entre ce qu'on s'était imaginé d'un personnage et la réalité donnée à voir sur scène... ce sont autant de plaisirs qui aideront les élèves à profiter au mieux de leur expérience de spectateur.

Ce qui frappe au premier abord, c'est la durée très courte de l'opéra, le seul composé par Henry Purcell⁶. En cinquante minutes environ, le compositeur parvient à proposer une œuvre dense, riche en émotions et d'une grande efficacité dramatique.

Pour créer ce chef-d'œuvre, il construit une structure identique pour chacun des trois actes et utilise tous les moyens musicaux expressifs à sa disposition, s'inspirant des récitatifs, des chœurs et des lamenti de l'opéra italien de Monteverdi; de la tragédie lyrique française dans le style de Lully ou Charpentier, ainsi que des masques, du folklore et de la liturgie anglicane.

Dans ce guide d'écoute, nous vous proposons une lecture structurelle de l'œuvre accompagnée d'extraits musicaux marquants ; ainsi que des pistes de découverte de la partition additionnelle d'Atsushi Sakaï.

 Voici l'épisode 3 de l'interview d'Emmanuelle Haïm, réalisée lors de la création à Genève en mai 2021, dans lequel elle explique sa collaboration avec Atsushi Sakaï et Franck Chartier : vous entrerez ainsi plus facilement dans cet univers si particulier.

I/ Les introductions instrumentales

Dont la fameuse ouverture dans la tradition française de Lully. Elle nous plonge immédiatement dans l'ambiance tragique de l'œuvre.

II/ Les airs

Les trois extraits proposés sont composés sur une basse obstinée qu'on nomme ostinato ou ground. Purcell est un grand amateur de ce genre de procédé d'écriture.

- 1- «Ah ! Belinda, Didon, acte 1»
- 2- «Oft she visits this lone mountain, deuxième suivante, acte II»
- 3- «When I am laid, Didon, acte III»

III/ Les récitatifs

Le rôle du héros Énée ne comporte que des récitatifs et aucun air. Sakaï lui ajoute malicieusement un extrait de *O solitude*, un air célèbre de Purcell.

IV/ Les chœurs et les danses

Ils sont présents à chaque instant pour commenter une action, ponctuer un air ou un récitatif. Voici une sélection de 3 chœurs aux caractères différents.

- 1- «In our deep vaulted cell, chœur, second tableau de l'acte II»
- 2- «Come away, fellow sailors, chœur des marins, début de l'acte III»
- 3- «With drooping wings ye Cupids come, chœur, fin de l'acte III»

Enregistrement de référence : *Dido & Æneas*, dirigé par Emmanuelle Haïm, concert d'Astrée, Agnew Paul (tenor), Bostridge Ian (tenor), Daniels David (contre-ténor), Graham Susan (mezzo), Palmer Félicity (mezzo), Tilling Camilla (soprano), Virgin classics, 2003

⁶ Les autres ouvrages scéniques de Purcell appartiennent à la tradition des Masques, forme qui parseme une pièce de théâtre d'intermèdes chantés et dansés.

I / Les introductions instrumentales

▶ Chaque acte débute par une partition d'orchestre. La première, la plus célèbre est la traditionnelle ouverture à la française influencée par Lully qui s'est répandue dans toute l'Europe. Sous la forme ABA, Purcell supprime la reprise de A et propose ABBB en respectant l'opposition de tempo et caractère. Ainsi la première partie A est lente et solennelle, dominée par des rythmes pointés, dans une tonalité de do mineur, annonçant le drame douloureux à venir. L'écriture harmonique se révèle mobile et chromatique⁷, liée à la nature inquiète de Didon.



La partie B rapide et agitée montre la marche implacable du temps par son écriture en imitation⁸ sur un rythme de croches régulières.

Atsushi Sakaï compose lui aussi une introduction instrumentale de chaque acte précédant celle de Purcell. L'idée est de nous plonger dans une

ambiance cinématographique étrange, quelque chose de « sans couleur » qui met en valeur la partition originale ; de glisser dans les ambiances mentales de cette femme qui adore la musique⁹. Afin de renforcer les transitions d'un monde musical à l'autre, Sakaï choisit une orchestration avec instruments anciens, identique à celle de Purcell. La musique s'organise sur de longues notes tenues aux altos et bois, perturbées par l'agitation des cordes frottées graves et cordes pincées. L'écriture polyphonique dense et diaphane semble se dessiner à la manière d'un orchestre qui s'accorde avec l'ajout progressif d'instruments. La dissonance appuyée au hautbois annonce le drame à venir. L'ouverture de Purcell apparaît sur la phrase « no more Purcell » prononcée par Didi qui s'éveille après une nuit agitée.

Avec les élèves :

- Écouter les deux ouvertures, la première composée en 2021 et la seconde en 1689 (400 ans d'écart) qui nous plongent dans deux univers exposant une temporalité différente et pourtant liés l'un à l'autre.
- Repérer les différences entre les parties A et B.

II/ Les airs

Dans un opéra, un air est une partie chantée. L'action s'arrête pour que l'émotion puisse pleinement s'exprimer. Purcell en compose de nombreux dans *Didon* et *Énée*, mais il est intéressant d'observer la présence d'un air composé sur une basse obstinée dans chacun des trois actes. Ce genre de procédé de composition musicale porte plusieurs noms: basse obstinée, ostinato et son équivalent anglais : *ground*. Il consiste à varier une mélodie sur une ligne de basse strictement identique et répétée, qui pourrait se révéler ennuyeuse. Or, tout le génie du compositeur réside dans ses capacités d'invention, ce qui est la « marque de fabrique » de Purcell. Voici donc, les plus beaux airs de cet opéra, tous trois construits sur un *ground*.

▶ 1- «Ah ! Belinda, Didon, acte I»

⁷ Le chromatisme est un procédé expressif très efficace pour exprimer la tension ou la douleur. Il s'agit d'une suite de demi-tons (touche blanche/touche noire du piano).

⁸ L'écriture en imitation consiste à faire entrer les lignes mélodiques les unes après les autres. Cela crée du mouvement et de l'agitation.

⁹ Propos recueillis dans la [vidéo de présentation de Franck Chartier](#).

Avec les élèves :

- Expliquez le rôle de l'ouverture.
- Être spectateur, cela s'apprend aussi. On entre dans un spectacle avec bienveillance, sans *a priori*, prêt à découvrir l'engagement et le travail des artistes, ainsi que leurs propositions. C'est une démarche qui rend le spectateur actif.
- Les premières notes de l'orchestre nous font faire un voyage dans le temps de façon immédiate et fulgurante. Paradoxalement, la musique ancienne peut aussi avoir des couleurs très modernes. Proposons aux élèves de débattre de la notion de modernité.

Dido

*Ah ! Belinda, I am pressed
With torment not to be confessed.
Peace and I are strangers grown,
I languish till my grief is known,
Yet would not have it guessed.
Peace and I are strangers grown,*

Didon

*Hélas ! Belinda, je n'ose confesser
Le tourment qui m'opresse.
Voici que toute paix m'est devenue étrangère,
Je languirai tant que ma peine restera secrète,
Et pourtant je voudrais que nul ne la devine.
Voici que toute paix m'est devenue étrangère,*

Didon est amoureuse en secret de ce prince troyen qui vient d'échouer à Carthage. Cet air est l'expression de ce tourment. Il ne nous donne aucune information concrète (ce domaine est réservé aux récitatifs) mais reflète l'état d'âme de Didon. Les mots choisis appartiennent au même champ lexical : hélas, tourment, oppresse, languir, peine.

Le compositeur dispose de multiples moyens d'expression musicaux pour sublimer l'émoi qui envahit son personnage : la tonalité de *do mineur* propice à la plainte, modulant furtivement en *sol mineur* (la tonalité de la mort de Didon), les rythmes pointés qui montrent l'accablement, la longue vocalise sur le verbe « languir » prolongeant le sens du mot, les silences évoquant les soupirs de Didon, les répétitions appuyées (*yet would not*), les ornements, et bien entendu l'accompagnement répété de la ligne de basse (19 fois en *do mineur* et deux fois en *sol mineur*). Enfin, ce moment suspendu est ponctué par une page orchestrale d'une incroyable richesse des timbres et de l'harmonie, telle que l'on entendrait presque le chœur l'interpréter.

2a.
Slow

Dido

Ah! ah! ah! Be - lin - da I am pressed with tor - ment,

Bass

Avec les élèves :

- Chanter le *ground* pour mieux le repérer.
- Écouter comme la musique épouse les lamentations et les soupirs de Didon. Il faudra peut-être plusieurs auditions de l'extrait pour en saisir toutes les subtilités, mais quel plaisir ensuite de l'apprécier pleinement lors de la représentation.

▶ 2- Oft she visits this lone mountain, deuxième suivante, acte II.

Guitar ground a dance

Oft she visits this lone mountain,
Oft she bathes her in this fountain,
Here, here Actaeon met his fate,
Pursued by his own hounds ;
And after mortal wounds
Discover'd too late ;
Here Actaeon met his fate,

Ground à la guitare pour la danse

Souvent elle vient sur cette montagne solitaire,
souvent elle se baigne dans cette fontaine,
Ici, ici Actéon trouva la mort,
poursuivi par sa propre meute ;
mortellement blessé,
il fut découvert trop tard ;
Ici Actéon trouva la mort,

12a.

2nd Woman

Bass

La ligne mélodique vocale s'achève sur un chromatisme ascendant menant au point culminant du drame (sol) avant la chute mortelle.

L'ostinato est par définition immuable mais deux variations sont à noter. La première sur les mots « mortal wounds » et la seconde dans la ritournelle succédant à la partie vocale. Là encore l'effet dramatique est remarquable.



Sur scène, Atsushi Sakaï tient son violoncelle comme une guitare et commence par quelques accords et effet de glissendo. Le couple de danseurs esquisse des pas de tangos avant de suivre le ground de Purcell qui s'installe progressivement après une improvisation du violoncelliste, passant d'un univers à l'autre.

Avec les élèves :

- ▶ Ne pas manquer la vidéo d'Emmanuelle Haïm interprétant cet extrait avec un plaisir communicatif. On y voit parfaitement les instruments du Concert d'Astrée s'ajouter au fur et à mesure des répétitions de la basse obstinée, jusqu'à l'entrée de la mezzo-soprano qui chante la mort d'Actéon de façon prodigieuse.
- Que pensez-vous de la façon dont ce ground est amené sur scène puis dans la fosse d'orchestre ?
- Entendez-vous les deux variations de cette basse obstinée ?

3- When I am laid, Didon, acte III

DIDO

When I am laid, am laid in earth
May my wrongs create
No trouble in thy breast ;
Remember me ! But ah! Forget my fate.

DIDON

Lorsque je reposerai en terre,
que me malheurs ne créent
aucun tourment dans mon coeur
Souviens-toi de moi ! Mais ah ! Oublie mon destin

Musical score for Didon's 'When I am laid'. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: 'Remember me, re-member me, but ah!... for... get... my'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'fate. Re-member me, but ah!... for... get my fate.' The third system shows the instrumental accompaniment for strings and basso continuo, with dynamics like 'dim' and 'pp'.

Musical score for Didon's 'When I am laid', labeled 'N° 34. S O N G.'. It shows the vocal line and the basso continuo line. The vocal line has lyrics: 'When I am laid, am laid.... in earth, may my wrongs cre...ate No trouble, no trouble in thy breast; Re...'. The basso continuo line is marked 'LARGHETTO' and 'pp (Ground Bass)'. Dynamics include 'pp', 'cres', and 'dim'.

Considéré comme l'un des airs les plus tristes de tout le répertoire de l'opéra. L'œuvre entière semble se diriger vers ce point culminant de l'émotion. Le destin tragique de Didon était pressenti depuis le début. Elle choisit de se donner la mort. Ses dernières paroles sont adressées à Belinda.

Didon évoque son corps enfoui sous terre (*ground* signifie le sol, la terre). La référence au sable qui envahit le palais de Didi et menace de l'étouffer n'est sans doute pas fortuite. Le *ground* énoncé seul en introduction prend alors un sens littéral.

Il est illustré musicalement par un figuralisme souvent utilisé dans les lamentos italiens : la basse obstinée, en sol mineur, lente descente chromatique, pas à pas, vers la mort est répétée, et constitue le fondement expressif sur lequel va évoluer le chant en mouvements contraires vers les aigus. Ce dessin mélodique est redoutable d'efficacité et provoque inmanquablement une émotion poignante. Les mots lourds de sens sont mis en valeur : « trouble » par la descente brutale de l'intervalle de quinte et port de voix ; « Remember me » par les répétitions (la dernière s'envolant sur la note la plus aigüe de la mélodie). Les violons et altos imitent les sanglots par les liaisons sur les mesures suivantes. Sur les deux dernières répétitions du *ground*, l'orchestre prend religieusement le relais de Didon qui n'est plus.

Avec les élèves :

- On peut proposer d'écouter d'autres lamentos de ce genre sur basse obstinée descendante et chromatique, par exemple le duo «In vain the am'rous flute» de l'Ode de *Sainte Cécile* de Purcell (1690) ou «Se le bellezza perde vaghezza» dans *Il trionfo del Tempo et del Disinganno* de Haendel (1707)
- Ou choisir de comparer plusieurs interprétations de l'air «When I am laid». Pour renforcer l'émotion présente dans l'écriture de l'air, la soprano choisit de chanter fortissimo le dernier « Remember me », ou au contraire de le murmurer. [L'interprétation de Jessye Norman frôle le style romantique](#) ; [L'interprétation de Patricia Petitbon](#) ; [L'interprétation de Malena Ernman](#)



Simon Vouet (Paris 1590 - 1649)
La mort de Didon, vers 1640,
 huile sur toile, 215,5 X 175 cm, Musée des Beaux arts de Dole.

Cette toile, représente l'épisode fameux du 4ème chant de l'*Enéide* : l'hymne à la mort d'une femme. Peinte vers 1642, l'œuvre appartient à la pleine période française du premier peintre de Louis XIII. *La mort de Didon* par Vouet présente une reine à l'agonie après le départ d'Enée. On peut établir un lien entre cette peinture et l'air : « When I am laid in earth » dont l'accompagnement procède du ground. Dans les deux œuvres, la mort imminente est marquée par un mouvement vers la terre qui fait écho à la descente chromatique de l'accompagnement du lamento final.

III/ Les récitatifs

Un opéra est une pièce de théâtre chantée et accompagnée d'un orchestre. Il faut se rendre à l'évidence, le chant est moins distinct que la parole. Les récitatifs privilégient la compréhension du texte et l'action, grâce à des mélodies épousant les inflexions de la voix et une orchestration réduite au clavecin uniquement ou accompagné du luth ou théorbe, et viole de gambe.

Dans cet opéra, Purcell ne confie aucun air au rôle d'Enée, les réservant aux personnages féminins.

▶ Dans l'acte III, la rencontre entre Didon et Enée aurait logiquement dû engendrer un duo chanté ; or, le compositeur propose ici un récitatif dialogué qui met en valeur la colère de Didon de manière très efficace.

ÆNEAS

*What shall lost Aeneas do?
 How how, royal fair, shall I impart
 The god's decree, and tell you we must part?*

DIDO

*Thus on the fatal banks of Nile
 Weeps the deceitful crocodile ;
 Thus hypocrites that murder act
 Make heav'n and gods the authors of the fact.*

ÆNEAS

By all that's good...

DIDO

*By all that's good, no more !
 All that's good you have forswore.
 To your promis'd empire fly,
 And let forsaken Dido die.*

ÉNEE

*Que doit faire Enée, éperdu ?
 Comment, comment royale beauté, vous ferais-je part
 De l'ordre divin, et vous dirai-je que nous devons nous
 séparer.*

DIDON

*Ainsi sur les rives fatales du Nil,
 pleure le fourbe crocodile ;
 ainsi les hypocrites, ayant commis un crime
 rendent les cieus et les dieux responsables de leur acte !*

ÉNEE

Par tout ce qui est bon...

DIDON

*Pour tout ce qui est bon, cessez !
 Tout ce qui est bon, vous l'avez renié.
 Volez vers l'empire qui vous est promis,
 Et laisser mourir Didon, abandonnée.*

ÆNEAS

*In spite of Jove's commands I'll stay,
Offend the gods, and Love obey.*

DIDO

*No, faithless man, thy course pursue ;
I'm now resolv'd as well as you.
No repentance shall reclaim
The injur'd Dido's slighted flame ;
For 'tis enough, whate'er you now decree,
That you had once a thought of leaving me.*

ÆNEAS

Let Jove say what he please. I'll stay !

DIDO

Away away !

ÆNEAS

No, no, I'll stay.

DIDO

Away away !

ÆNEAS

No, no, I'll stay.

DIDO

*No, no, away away !
To death I'll fly if longer you delay.*

ÆNEAS

I'll stay. I'll stay, and Love obey !

DIDO

*Away away !
But death, alas ! I cannot shun ;
Death must come when he is gone.*

ÉNEE

*Faisant fi des ordres de Jupiter, je resterai,
J'offenserai les dieux pour obéir à l'Amour.*

DIDON

*Non, perfide, poussez votre chemin ;
Je suis désormais aussi résolue que vous.
Aucun repentir ne recouvrera
la flamme de Didon après un tel affront ;
car il suffit, quoi que vous décrétiez à présent,
Que vous n'ayiez jamais songé à me laisser.*

ÉNEE

Que Jupiter dise ce qu'il lui plaît, je reste !

DIDON

Partez, partez !

ÉNEE

Non non, je reste.

DIDON

Partez, partez !

ÉNEE

Non non, je reste.

DIDON

*Non, non, partez, partez !
Je me précipiterai vers la mort si vous tardez plus longtemps.*

ÉNEE

Je reste. Je reste, pour obéir à l'Amour !

DIDON (Énée sort)

*Partez, partez !
Mais je ne puis hélàs ! échapper à la mort ;
La mort ne peut que venir dès qu'il sera parti.*

Énée impute la responsabilité de la séparation aux Dieux. La musique confirme ce fait. Didon le critique vivement et ne croit pas à ces « larmes de crocodiles » : le débit s'accélère, l'effet de glissando sur le mot « weeps » illustre la raillerie. Énée se révèle impuissant à convaincre Didon, même lorsqu'il annonce préférer désobéir aux ordres de Jupiter, que de renoncer à son amour pour elle.

La réponse aux « I'll stay » d'Énée est cinglante : « Away, away ». Le dialogue s'accélère encore. Les phrases en mouvement contraire finissent par se superposer, jusqu'au départ d'Énée, laissant Didon seule confirmer sa décision de mourir.

À la fin du second tableau de l'acte II (les sorcières), Atsushi Sakaï choisit d'ajouter un extrait de l'un des airs les plus célèbres de Purcell : « O Solitude » en Do mineur, lui aussi fondé sur un ground de douze notes joué ici au violoncelle. Énée chante donc ! mais tellement peu... Sa voix est « attrapée » par le serviteur de Didon qui la confie à son enfant, pour revenir de nouveau à Énée, avant de jouer avec les notes du violoncelle, jusqu'à la fin brutale : « Madame, la mélodie est un petit peu cassée »



O Solitude
 O solitude, my sweetest choice!
 Places devoted to the night,
 Remote from tumult and from noise...

Avec les élèves :

- Pour mieux apprécier un opéra baroque, il est préférable d'en connaître les codes. Le premier opéra (complet) de l'histoire de la musique : *Orfeo* de Claudio Monteverdi fixe la structure qui sera en vigueur tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles : ouverture / alternance d'airs, récitatifs, chœurs et danses.
- Bien connaître la fonction du récitatif permet d'en apprécier les subtilités et sa nécessité. Voici une [courte vidéo d'explication pour les élèves](#).

IV/ Les chœurs et les danses

Les chœurs, en plus de leur intérêt expressif, ont une fonction importante dans un opéra. Ils participent à l'action ou la commentent. Cela permet au spectateur de s'identifier à la foule qui exprime une émotion (scène de liesse, de recueillement, de furie...). Les danses succèdent aux chœurs, particulièrement au XVII^e siècle, faisant de l'opéra une œuvre d'art totale.

1- *In our deep vaulted cell*, chœur, second tableau de l'acte II.

- Ce chœur plein de surprises, succède aux interventions sarcastiques et saisissantes auprès de l'enchantresse et ses deux compagnes (première et seconde sorcières). Les « ho ho ho » résonneront encore longtemps dans les têtes une fois la représentation terminée !

Dans leur grotte, les sorcières préparent en secret le sortilège qui provoquera l'orage destiné à interrompre la rencontre amoureuse de Didon et Enée.

In our deep vaulted cell, the charm we'll prepare.

Dans notre profonde grotte voutée, nous préparons le charme.

Too dreadful a practice for this open air.

Ce maléfice est trop effroyable pour être conçu en plein air.

Là encore, Purcell use d'effets sonores d'une grande efficacité et toujours pertinents. Pour représenter les parois de la grotte qui réverbèrent le son, il compose un chœur homophonique en écho « loud » (fort) et « soft » (doux).

- Il prolonge cet effet d'écho dans la danse des furies qui lui succède immédiatement.

Les traits rapides ascendants et descendants sur des

rythmes en double croches, pointés et trilles évoquent les sorcières qui s'évanouissent dans les entrailles de la terre et dans les airs, laissant place à l'orage qui gronde. Le tonnerre et les éclairs sont un autre effet très courant dans l'opéra baroque.

9. Echo Dance of Furies

Avec les élèves :

- Écouter les rires grinçants des sorcières. Cette scène fantastique et fantasque est l'une des plus réussies de cet opéra.
- Le chœur de sorcières dans la grotte participe à cette atmosphère. Purcell apprécie particulièrement d'entrer en résonance avec la narration et la mise en scène. La musique a ce pouvoir de nous faire entrer dans une ambiance dès les premières notes.
- Par cet exemple, expliquez aux élèves l'enchaînement des préludes, airs, récitatifs, duos, chœur et danse. La mise en scène de l'Opéra de Lille par Franck Chartier et la compagnie Peeping Tom propose une deuxième histoire parallèle à celle de Purcell, fondée elle aussi sur des enchaînements rapides de danse, théâtre parlé et effets visuels à la fois fantasques et déroutants.

2 - Come away, fellow sailors, chœur des marins, début de l'acte III.



L'acte III débute par un prélude suivi de l'air du marin (0'34) (le même chanteur qu'Énée) repris par le chœur (à 1'04). Il s'agit d'une chanson à boire, genre très en vogue en Angleterre à l'époque de Purcell. Les marins ivres, ont été manipulés par les sorcières. Comme Enée, ils s'apprêtent à abandonner leur bien aimée rencontrée à Carthage.

Come away, fellow sailors, come away

Your anchors be weighing :

Time and tide will admit no delaying :

Take a boozy short leave of your nymphs on the shore

And silence their mourning

With vows of returning,

But never intending to visit them more,

No never intending to visit them more !

Venez, camarades, venez

Il est temps de lever l'ancre ;

L'heure et la marée n'attendent pas ;

Prenez un bref congé enivré de vos nymphes sur la rive

Et faites taire leurs pleurs

En promettant de revenir,

Sans aucune intention de les revoir pourtant.

Non, sans aucune intention de les revoir !

Le caractère enjoué de ce chœur se manifeste par la mesure dansante à 3 temps et la tonalité de si bémol majeur (celle des sorcières qui montrent leur emprise). L'entrée en imitation des voix (basse, alto, ténor et soprano) participent à l'agitation régnant sur le port. La modulation vers *fa* mineur nous ramène à la douloureuse réalité : derrière cette liesse, il y a l'abandon des femmes, et ce, sans aucun remord.

L'écriture vocale évolue vers davantage d'homophonie (toutes les voix chantent ensemble), ce qui permet un jeu sur l'accentuation du mot « never » et sa répétition en écho.

15c. Chorus

1st Sailor Sop.

more. Come a - way, fel-low sai lors,come a - way, come a - way, come a - way, your an-chors be weigh ing,Time anc

Come a - way, fel-low sai lors,come a - way, come a - way, come a - way, your an-chors be weigh ing,Time anc

Come a - way, fel-low sai lors,come a - way, come a - way, your an-chors be weigh ing,Time anc

Come a - way, fel-low sai-lors,come a - way, come a - way, come a - way, your an-chors be weigh ing,Time anc

Avec les élèves :

- Cette écoute est l'occasion de chanter la voix du marin ou l'une des voix du chœur. Il n'y a pas de grandes difficultés.

3 - With drooping wings ye Cupids come, chœur, fin de l'acte III.

Didon s'est donné la mort. Selon la tradition de l'opéra baroque, le chœur commente l'action, prolonge l'intense tristesse de la scène, et nous plonge dans le recueillement avant le baisser de rideau.

*With drooping wings ye Cupids come,
And scatter roses on her tomb,
Soft, soft, and gentle as her heart ;
Keep here your watch and never part.*

**Les ailes tombantes, venez, Amours,
répandre des roses sur sa tombe.
tendres, tendres et douces comme son cœur ;
Veillez ici sur elle, sans jamais vous éloigner.**

Cet extrait a, contrairement au chœur des marins, un caractère liturgique - Purcell est également un grand compositeur de musique religieuse - Pourtant, on peut noter quelques similitudes dans l'écriture : en imitation dans un premier temps, pour symboliser le mouvement des anges qui descendent sur terre pour veiller sur Didon ; puis verticale pour renforcer la solennité du moment. Le mot never est répété encore, mais la connotation est radicalement différente : jamais il ne faudra oublier cette reine au cœur tendre.

Les phrases descendantes entrent successivement aux sopranos, ténors, basse et altos. L'accompagnement des cordes d'une grande douceur doublent les voix, créant un timbre homogène très agréable à écouter.

Un mouvement plus ascendant s'installe sur la phrase suivante « scatter roses on her tomb ».



La deuxième partie en homorythmie fait la part belle aux silences expressifs, autour du mot never. Le mot soft est lui aussi maintes fois répété. (23 fois).

Avec les élèves :

- Nous nous sommes attardés sur ces trois ensembles vocaux, mais la partition en compte 14 ! Le public du XVIIème siècle en était tout aussi amateur qu'aujourd'hui... Saurez-vous dire à l'issue de la représentation celui que vous avez préféré ?

Mise en scène contemporaine : un nouveau regard sur l'oeuvre

I. Didon, un personnage ambivalent

a/ Une musique traduisant la confrontation entre le monde intérieur et la vie sociale de Didon.

Dans le livret de l'opéra de Purcell, écrit par Nahum Tate et inspirée de l'*Énéide* de Virgile, Didon est la reine de Carthage et à plusieurs reprises elle confesse à Belinda, sa première dame, les tourments que lui cause sa fonction.

Dans la version de cet opéra proposé à l'Opéra de Lille, l'équipe de mise en scène a apporté une dimension supplémentaire à cet argument. En effet, Franck Chartier explique que l'équipe « avait envie de creuser plus loin dans l'histoire. Finalement, il y a très peu d'éléments donnés sur Didon et on pouvait remplir ce vide, inventer une histoire. On est partis sur l'histoire d'une femme riche qui tombe amoureuse d'un de ses serviteurs, un serviteur immigré qui vient d'arriver avec son fils d'un pays en guerre. Elle s'éprend de lui et, parallèlement, se projette dans l'opéra *Didon et Énée* qu'elle demande obsessionnellement à son orchestre, à ses chanteurs de jouer. On raconte l'histoire de cette femme qui se projette dans *Didon* ». Ainsi ce scénario supplémentaire invite le spectateur à se projeter dans l'intimité de cette Didon à l'image d'un film dans lequel nous voudrions mieux connaître le personnage principal. La compagnie Peeping Tom a d'ailleurs pour habitude de recréer des ambiances cinématographiques dans ses spectacles de danse. À travers ce récit musical de *Didon*, Franck Chartier a donc proposé à Atsushi Sakaï de composer une musique additionnelle qui nous fasse entrer dans les pensées de Didon pour mieux connaître son caractère et son monde intérieur. Ainsi, deux musiques évolueront en parallèle : la musique originale écrite par Purcell qui représentera plutôt le quotidien, la vie sociale de cette femme de pouvoir et la musique écrite par Atsushi Sakaï qui nous fera entrer dans son intimité.

Avec les élèves :

Faire écouter plusieurs scènes de films et proposer aux élèves de porter une attention toute particulière à la musique. Que dit-elle de l'ambiance de la scène ? Correspond-elle aux images ? Permet-elle de s'identifier aux personnages ou plutôt de contempler un lieu ou un espace ?

Vous pouvez pour cela regarder deux extraits de films de Stanley Kubrick qui accordait une importante place à la musique dans ses œuvres : [Shining](#); [2001 l'Odyssée de l'espace](#)

b/ La matérialisation des états politiques et intimes représenté dans les décors

La dualité interne du personnage est également rendue manifeste par une division très nette de l'espace scénique en deux parties.



House of Commons, June Mendoza, 1986

D'une part, l'espace public, celui de la fonction officielle. Didon est reine, femme de maîtrise, elle porte le poids d'un royaume. À ce trait définitoire majeur du personnage correspond le lieu très formel du pouvoir. Celui-ci s'inspire du Parlement britannique, siège politique hautement symbolique d'un État par ailleurs célèbre pour sa monarchie et l'histoire de son empire.

D'autre part, Didon est un individu en proie au tourment intérieur. À ce pan du personnage correspond l'espace privé de l'alcôve royale attenante au salon de musique. L'immense lit de la reine, lieu du repli intime, tient une place essentielle puisqu'il est l'endroit où Didon fait sa première apparition.

Ces deux dimensions cohabitent étroitement sur scène : les lourds panneaux de bois des chambres politiques (Chambre des Lords ou Chambre des Communes) sont également les murs de la chambre à coucher ; sur ceux-ci, les portraits familiaux sont autant de tableaux officiels rappelant la charge

gouvernementale ; le petit salon lui-même porte les traces de la fonction protocolaire : le rituel du thé, marque de l'étiquette, à la fois privé et cérémoniel, illustre les règles de convenances les plus solennelles.

Si les deux faces du personnage se partagent l'espace scénique, la cohabitation entre ces deux dimensions n'est pourtant pas harmonieuse. La structure en étage de la mise en scène établit une hiérarchie : la partie supérieure de la scène est occupée par le siège du pouvoir, qui domine au sens propre la sphère privée, spatialement inférieure. Cette construction donne à voir le gouvernement, tout à la fois, comme charge suprême de l'État et nécessaire maîtrise de soi. La fonction royale surplombante pèse sur l'intime. Dans cette répartition des espaces, Didi apparaît comme une femme seule et désespérée, accablée par le poids d'un empire.

Et de fait, le domaine officiel tend à contaminer et écraser la sphère privée : ainsi, les tenues proposées successivement à Didon au réveil sont autant de robes sombres, austères, toutes identiques et impersonnelles, chacune correspondant à un jour de la semaine. L'énumération monotone de ceux-ci forme une sinistre litanie: parce que la charge massive du pouvoir fait pression sur le quotidien, les jours se répètent et s'additionnent les uns aux autres sans exister distinctement. Avec l'espace individuel, c'est aussi le temps de vie qui se trouve anéanti.

Le lit, notamment, surmonté du tableau le plus imposant, illustre cette construction dès les premières minutes du spectacle avec le rituel du lever de la reine. Dans une chorégraphie mimant le rite protocolaire jusqu'à l'absurde, le personnel royal s'emploie à enlever successivement les dizaines de draps qui recouvrent Didon. Alors qu'initialement, les mouvements du lit font croire aux ébats de deux amants, le dernier voile enlevé laisse apparaître une femme seule en chemise de nuit, déjà vieille et hagarde. C'est que l'empilement interminable des draps sur la reine indique déjà la charge massive qui l'écrase. Ils sont autant de voiles mortuaires qui recouvrent et étoufferont Didon, privée de l'amour rêvé.



La princesse Diana posant seule devant le Taj Mahal le 13 février 1992, en conclusion de sa visite officielle en Inde avec le prince Charles

Enfin, l'espace scénique subit l'envahissement progressif du sable. Ce motif s'inspire ouvertement du film de Hiroshi



Teshigahara, lui-même tiré du roman de Kōbō Abe, *La Femme des Sables* ou *La Femme des Dunes*. Le personnage central de cette histoire est une femme esclave et prisonnière des sables, vivant cloîtrée dans une maisonnette, nichée au fond d'un trou. L'héroïne est condamnée à rejeter inlassablement le sable qui lui a déjà pris sa famille et continue à tout envahir. Son esclavage est donc la condition même de sa survie.

Didon est reine de Carthage, ville tunisienne située au bord de la mer. Sur scène, le sable s'infiltré par les interstices entre les cloisons, sous les portes, par le cadre de la fenêtre et la moindre fissure du bâtiment. L'unique ouverture sur l'extérieur, une fenêtre du palais, est loin de constituer une issue : elle donne sur la foule, le peuple, la nation et expose la reine sans lui permettre de respirer. La reine de Carthage suffoque. Pour elle, les uniques moyens d'échapper à la douleur de l'amour malheureux sont la folie et la mort. L'ultime brèche, porte ouverte sur le fond de la scène, est le suicide de l'héroïne, renoncement à la raison et à la vie. Sur scène, le sable recouvre et enterre ce qui reste du monde.

La Femme des sables, Hiroshi Teshigahara, inspiré du roman de Kōbō Abe, 1964

II/ Mise en abyme, fiction et réalités multiples

Cette mise en scène particulière de *Didon et Énée* est en réalité une mise en abyme constante du théâtre. En effet, Didi fascinée par cet opéra demande sans cesse à sa cour de le lui représenter. La frontière entre le réel et la fiction est troublée presque tout au long de la pièce car les personnages de *Didon et Énée* sont à la fois incarnés par les serviteurs-chanteurs, mais également par des serviteurs auxquels Didi confie ces rôles « dans la vraie vie » : elle pousse Romeu, un exilé fraîchement rentré à son service dont elle tombe rapidement amoureuse, et Marie, une de ses domestiques, à devenir amant, à l'image des deux figures mythologiques précédemment évoquée. Cette passion, forcée puis véritable, à laquelle elle ne peut qu'assister la ronge jusqu'à la folie, puis la mort.

Cette folie devient comme la seconde réalité de Didi, qui perdue dans la romance factice de ses domestiques et la perpétuelle mise en scène de sa vie n'arrive plus à démêler le vrai du faux. Cette frontière brouillée prend forme sur scène pour la compréhension du public sous la forme de dédoublement des personnages : les suivantes de Didi deviennent tour à tour sorcière ou esprits maléfiques œuvrant à la destruction de cette dernière. La confusion est telle que le spectateur, tout comme Didi se perd dans les réalités multiples qui se croisent au long de la pièce. Ses différentes facettes, la femme politique, la femme aimante et intime, s'entrechoquent et peinent à cohabiter. Le couple qu'elle aurait souhaité mais se refuse de former peut se rapprocher de l'amour tragique qui lie les Didon et Énée de l'histoire originelle. Cette ressemblance n'est pas sans rappeler un autre couple mythique, caractérisé, lui aussi, par l'indissociabilité de l'amour et de la politique : Cléopâtre et Marc Antoine.



Extraits de *Didon et Énée* par Franck Chartier au Grand Théâtre de Genève © Carole Parodi

Aller plus loin

- À lire : ["La vie et le bonheur empêchés de Didon"](#)
- À regarder : [Didon et Énée par Franck Chartier / Peeping Tom](#)

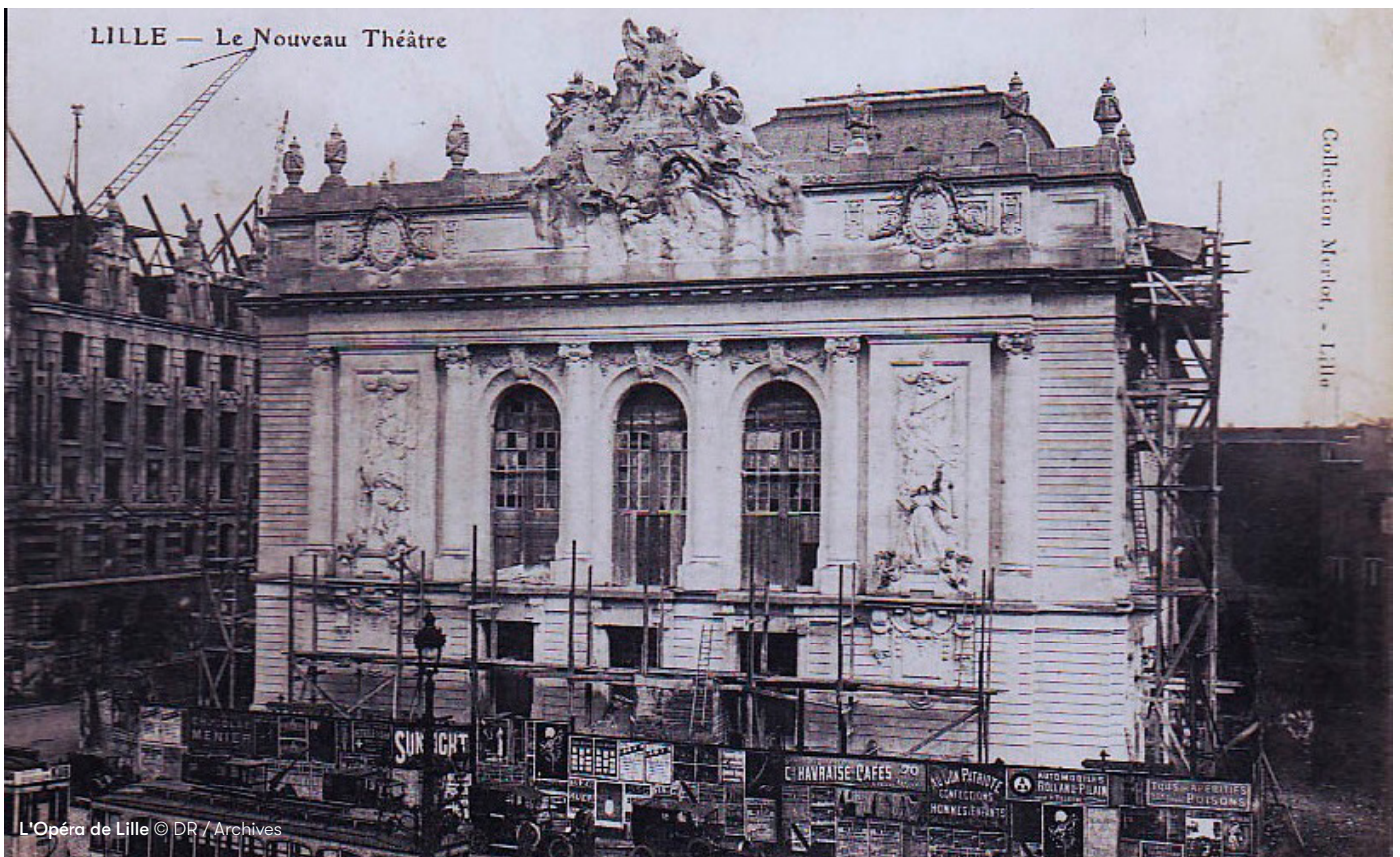
L'Opéra de Lille

Historique

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

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, etc.). 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 et 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 nouveau ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.



[!\[\]\(a870788d6ed9b8fd294b7654a8c8526b_img.jpg\) Visite aérienne de l'Opéra de Lille](#)

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, œuvre 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.



Façade de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Hall d'honneur

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

Les Grands escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^e 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 baïes 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).



Plafond des grands escaliers de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

La Grande salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (l'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 à 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.



Grande salle de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

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 visiteur par sa richesse ornementale.

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

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



Grand foyer de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

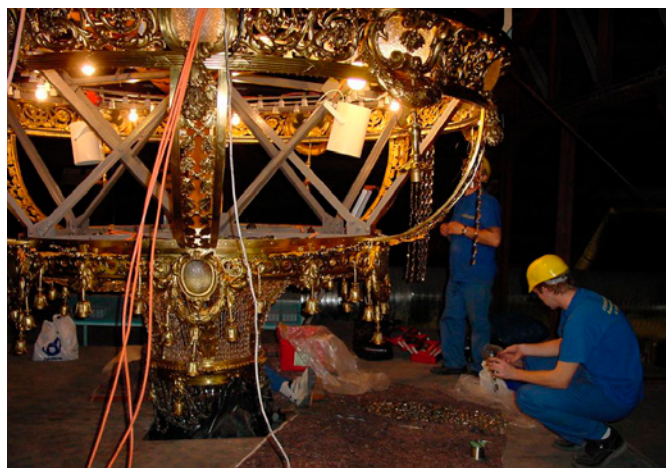
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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.

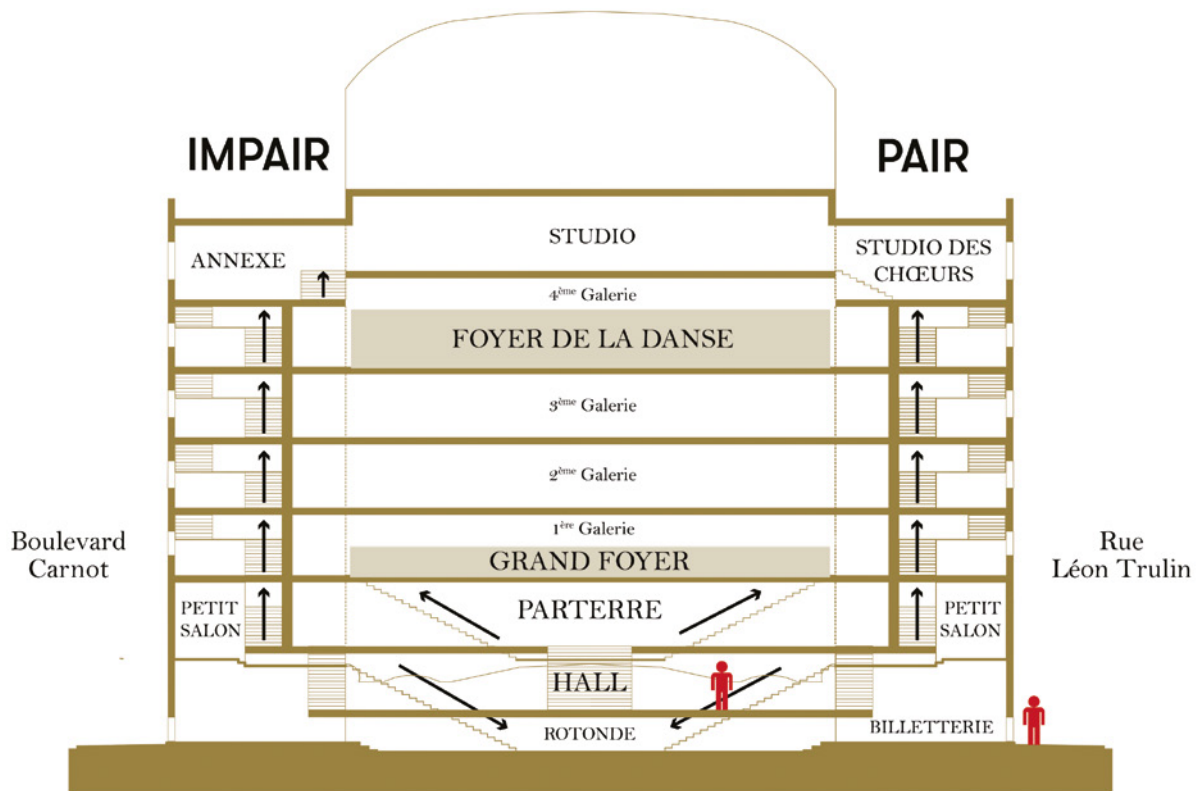
Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier 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 d'environ 15x14 mètres, peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.



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



Le Hall d'honneur = l'entrée principale

Les Grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La Grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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

opera-lille.fr

@operalille



Opéra de Lille
2 rue des Bons-Enfants
B.P.133 F-59001 Lille cedex