



OPÉRA DE LILLE

LE ROI CAROTTE

1^{er}-13 FÉVRIER 18

DE JACQUES OFFENBACH
DIRECTION MUSICALE CLAUDE SCHNITZLER
MISE EN SCÈNE LAURENT PELLY
ORCHESTRE DE PICARDIE – CHŒUR DE L'OPERA DE LILLE

Je 1^{er} février à 20h
Sa 3 février à 18h
Ma 6 février à 20h
Je 8 février à 20h
Di 11 février à 16h
Ma 13 février à 20h

17-18
dossier pédagogique

Contact

Service des relations avec les publics

Claire Cantuel / Marion Dugon

Agathe Givry / Camille Prost

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille.

Décembre 2017.

p. 3

Préparer votre venue

p. 4

Résumé

p. 5

Synopsis

p. 7

Les personnages

p. 14

Jacques Offenbach

p. 15

Musique et politique

p. 16

Opéra-comique, opéra bouffe, opérette...

p. 18

Etudier quelques airs de l'opéra

p. 25

Le Roi Carotte à l'Opéra de Lille

p. 26

Note d'intention

p. 28

Les costumes

p. 29

Les décors

p. 31

Repères biographiques : chef d'orchestre et metteur en scène

p. 32

En classe : autour du *Roi Carotte*

p. 33

La voix à l'opéra

p. 34

L'Opéra de Lille

p. 37

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

• • • Préparer votre venue

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

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :
- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4, 5 et 6)

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Recommandations

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

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

Témoignages

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

Durée totale du spectacle : 2h40 entracte compris

Cet opéra sera surtitré en français, bien que le texte soit lui-même en français ; la voix lyrique pouvant déformer les mots et rendre la compréhension parfois difficile.

• • • Résumé

Le Roi Carotte est un opéra-bouffe féerie, en quatre actes, composé par Jacques Offenbach (1819-1880) et créé en 1872, sur un livret de Victorien Sardou.

La version présentée cette saison à l'Opéra de Lille est une production de l'Opéra de Lyon (2015) et une adaptation en trois actes (livret et nouvelle version des dialogues) d'Agathe Mélinand.

Le Roi Carotte est ici mis en scène par Laurent Pelly. L'Orchestre de Picardie joue sous la direction du chef d'orchestre Claude Schnitzler.

Introduction

Qu'arriverait-il si un légume accédait aux plus hautes sphères du gouvernement ? Un légume qui serait certes vitaminé, mais aussi brutal, et bête et belliqueux ? Tout ensemble carotte et bâton, le roi imaginé par Offenbach et Victorien Sardou d'après un conte d'Hoffman est autant une fantaisie délirante qu'un pied de nez à tous les potentats.

On n'avait pas vu **Laurent Pelly** à Lille depuis sa flamboyante *Cendrillon* de Massenet en 2012. Lié à Offenbach par une inoubliable *Grande-Duchesse* de Gérolstein, il rêvait depuis longtemps de mettre en scène cette "féerie potagère" – qui fut aussi "un blockbuster commercial et déjanté de l'ancien temps" : une débauche de costumes et de décors pour 195 représentations triomphales à la création, pas moins.

Une œuvre monstre, méconnue, jamais enregistrée... et d'autant plus désirable. Pour donner des couleurs contemporaines à cette dinguerie botanique, la dramaturge **Agathe Mélinand** est allée chercher "du côté de Mel Brooks, Harry Potter ou David Cronenberg", et signe une adaptation fidèle au caractère loufoque du livret, à la fois intrigue politique, suspens et conte de fées.

Les personnages et leurs voix

Robin-Luron	interprétée par	Héloïse Mas , mezzo-soprano
Fridolin XXIV	interprété par	Yann Beuron , ténor
Le Roi Carotte	interprété par	Christophe Mortagne , ténor
Truck	interprété par	Christophe Gay , baryton
Pipertrunck	interprété par	Boris Grappe , baryton
Rosée-du-Soir	interprétée par	Chloé Briot , mezzo-soprano
Cunégonde	interprétée par	Albane Carrère , mezzo-soprano
Coloquinte	interprétée par	Lydie Pruvot , comédienne

Et de multiples autres rôles...

Les instruments de l'orchestre

Orchestre de Picardie : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, 1 harpe, cordes (8 violons 1, 6 violons 2, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses).

••• Synopsis

Offenbach souhaitait depuis longtemps travailler avec Victorien Sardou dont il admirait le sens du théâtre. Leur projet commun prend forme dès 1869 et donne naissance au *Roi Carotte*. Pour le personnage du roi Carotte (davantage que pour l'intrigue), Sardou s'inspire du conte d'Hoffmann *Klein Zaches, genannt Zinnober* [*Petit Zacharie, appelé Cinabre*] ; Kleinzach apparaîtra aussi dans *Les Contes d'Hoffmann*.

La version de la création en quatre actes formait un spectacle de six heures environ. Les auteurs proposent dès 1872 une version réduite en trois actes. Pour la production de l'Opéra de Lyon en 2015, Agathe Mélinand réalise une adaptation en trois actes et onze tableaux. C'est cette adaptation qui sera jouée à l'Opéra de Lille, dont voici l'argument :

ACTE I

PREMIER TABLEAU

La ville de Krokodyne. Le prince Fridolin XXIV, déguisé, est descendu en ville incognito avec ses ministres. Il a ruiné son pays et attend la princesse Cunégonde qu'il ne connaît pas mais qu'il a décidé d'épouser pour éviter la faillite. Il s'installe dans une brasserie avec sa suite et des étudiants qui fêtent le début du mois. Apparaît, tout à coup, Robin-Luron, un génie déguisé, lui aussi, en étudiant.

Il propose de l'argent au prince en échange des vieilles armures qui rouillent dans le palais. Arrive Cunégonde, elle aussi, déguisée. Elle revient de Paris où son père l'a *dérouillée*... Après une conversation avec Fridolin qui se dépeint à son avantage, Cunégonde avoue qui elle est. Elle le quitte pour se rendre au palais. Fridolin est séduit. Il se rend avec ses ministres, Robin et les étudiants au palais pour voir les armures.

DEUXIÈME TABLEAU

Dans le grenier de la sorcière Coloquinte, la princesse Rosée-du-Soir, prisonnière depuis six ans, rêve au prince Fridolin qu'elle aperçoit de temps en temps dans la cour. Robin-Luron entre dans sa prison. Il est venu lui donner un *petit peloton de soie* qui lui permettra de s'échapper. Coloquinte entre et tombe sur Robin-Luron qu'elle connaît. La baguette magique de la sorcière a été confisquée, à la demande du père de Fridolin, pour dix années, aujourd'hui l'enchantement se termine et la sorcière veut se venger sur le fils de l'ancien roi. Robin-Luron et Coloquinte se mettent d'accord : ils détrôneront Fridolin mais Robin-Luron le fera *pour son bien*. À Coloquinte de trouver un successeur. Grâce *au petit peloton*, Rosée-du-Soir s'échappe de sa prison. *Bracatacoix, Bracatacoix*. Dans un potager, Coloquinte rend vivants les carottes, radis, betteraves et navets...

TROISIÈME TABLEAU

Dans les jardins du palais, la cour reçoit la princesse Cunégonde. Elle s'impatiente en attendant son futur époux. Fridolin arrive, elle reconnaît l'étudiant et s'amuse, il lui propose de danser une valse mais des étrangers sont annoncés : il s'agit du Roi Carotte et de sa cour, ensorcelés par Coloquinte. La cour de Fridolin se moque de ce roi, et de sa suite de navets, betteraves, radis noirs et roses. Sur un geste magique de Coloquinte, toute la cour trouve, soudain, ce nouveau roi *beau, mignon et charmant*. Cunégonde tombe amoureuse de lui. Fridolin est dépassé quand la cour lui reproche le bâillement, le doigt dans le nez, l'éternuement, et enfin l'ivrognerie du Roi Carotte. Il attaque le nouveau roi et la cour le chasse du palais. Ce départ est accompagné par les armures révoltées qui lui ordonnent : *Fuis ce palais qui va changer de maître et porte ailleurs tes pas maudits !* Fridolin décampe accompagné de Robin-Luron et de Truck.

ACTE II

QUATRIÈME TABLEAU

Rosée-du-Soir, déguisée en garçon, a rejoint le prince Fridolin dont la suite se résume maintenant à Truck et Robin-Luron. Pipertrunck les rejoint. Robin-Luron n'a pas de bonnes nouvelles. Il sort juste de chez l'enchanteur Quiribibi. Une seule solution pour faire cesser l'enchantement de Coloquinte, il faut récupérer l'anneau de Salomon volé par un soldat romain, à Pompéi. Armés d'une petite lampe magique, nos amis se rendent donc immédiatement en Italie...

CINQUIÈME TABLEAU

Pompéi. *Dans la solitude des débris dont l'aspect transporte aux grands jours d'un peuple effacé*, Robin-Luron comprend que l'anneau se trouve dans la ville d'avant 79, d'avant l'éruption du volcan. Le petit groupe demande à la lampe magique de faire renaître la Pompéi *florissante de vie...*

SIXIÈME TABLEAU

Sous leurs yeux, la ville pétrifiée reprend vie. Fridolin, Robin-Luron, Rosée-du-Soir, Truck et Pipertrunck, au milieu des boutiques et d'une noce, sont moqués par les Pompéiens. Pour les impressionner, ils leur chantent la beauté des chemins de fer. Hélas ! Le ton monte entre les deux camps mais le volcan se réveille et nos amis en profitent pour s'enfuir, munis du précieux talisman.

SEPTIÈME TABLEAU

Pendant ce temps, Le Roi Carotte mène à la baguette ses ministres et la cour. Robin-Luron, Rosée-du-Soir, Truck et Pipertrunck se présentent à lui déguisés en colporteurs. Carotte les chasse. Entrent Cunégonde et Coloquinte. La sorcière prévient le roi que son rival Fridolin est revenu prendre sa place. Carotte s'épouvante, veut abdiquer et s'enfuit avec sa cour. Fridolin arrive. Il est décidé à se faire aimer sans l'aide de l'anneau magique... Cunégonde lui joue la comédie et Fridolin lui prête la bague dont elle s'empare en jubilant. La sorcière jette un sort sur le prince mais Robin-Luron dévie le sort magique.

HUITIÈME TABLEAU

Rosée, Robin, Fridolin et Truck se retrouvent dans une campagne magnifique... C'est la fête du printemps, fourmis, mouches, bourdons, papillons, cigales, abeilles, hannetons et autres coléoptères défilent. À la fin du défilé, la reine des abeilles invite nos héros dans son char ailé pour les ramener à Krokodyne.

ACTE III

NEUVIÈME TABLEAU

Au palais, c'est le désarroi. Le Roi Carotte et sa suite potagère ont perdu tout leur prestige. Le Roi est abattu, il *flétrit*. Les ministres, avec l'aide de Cunégonde, proposent de montrer CAROTTE au peuple. Mais il faut d'abord *redresser son panache*. Pipertrunck entre, affolé, la révolte gronde, il force Carotte et Cunégonde à se retirer. Mais c'est une manipulation...

DIXIÈME TABLEAU

Dans la ville, le peuple grogne. Les prix et les impôts ont augmenté. Fridolin, Robin-Luron, Rosée-du-Soir et Truck, déguisés en musiciens ambulants, observent. La police tente dans un premier temps d'arrêter les manifestants, finalement elle se joint à eux accompagnée de l'armée et des ministres. Fridolin se fait reconnaître. La foule l'acclame. Le Roi Carotte veut abdiquer, il supplie Coloquinte mais elle le rassure : aucun humain n'a de pouvoir sur sa vie. Seulement, les génies ne sont pas humains et Robin-Luron fait redevenir le roi légume.

ONZIÈME TABLEAU

C'est le triomphe de Fridolin, il redevient roi et épouse Rosée-du-Soir. Cunégonde, quant à elle, retournera chez son père.

••• Les personnages

Fridolin XXIV (ténor)

Prince héritier de la couronne de Krokodyne, frivole et immature, criblé de dettes, il a pour seul projet d'épouser la princesse Cunégonde, fille du roi de Krackausen dont la dot pourrait renflouer les caisses de l'état. Il est entouré d'une cour et de conseillers les plus divers et farfelus, qui tous manifestent leur incompétence à mener à bien les affaires du royaume.

Ce personnage incarne un condensé d'idées reçues, d'habitudes obsolètes qui rendent la gouvernance impossible. Là où la satire devient irrésistible, c'est lorsqu'il est chassé du pouvoir par une carotte. Condamné alors à l'exil, les épreuves qu'il devra surmonter lui permettront de retrouver enfin la légitimité d'exercer le pouvoir. Tout rentre donc dans l'ordre mais sa royauté est différente ; il ressort grandi et responsable de ce détour par la fantaisie et l'absurde. Il choisit finalement, la meilleure épouse qui lui convient (celle qui l'accompagnait pourtant dans toutes les épreuves et qu'il était incapable de voir), et c'est l'accueil triomphal du souverain sauveur qui succède à la dictature du roi Carotte.

Ce personnage principal et non éponyme (le "roi Carotte" sonne infiniment mieux!) est présent pendant la quasi-totalité de l'œuvre mais aucun grand air ne lui est consacré, contrairement aux autres personnages. Il parle beaucoup au début puis, au fil des épreuves, chante de plus en plus, en duo, trio, quatuor, quintette et chœur. Il partage la tessiture de ténor -celle du héros- avec le roi Carotte. Mais chez Offenbach, le héros n'a pas toujours l'image digne qu'on imagine...

Acte I, 1er tableau, scène 3

Fridolin fait son entrée et se présente comme un prince qui s'est bien amusé mais doit maintenant faire face à la réalité : il est ruiné et il faut vite trouver une solution. Les ministres et conseillers : Truck, Pipertrunck, Koffre, Schopp et Trac sont eux aussi présentés au public. Les textes sont nombreux chez Offenbach et font partie de la tradition de l'opéra-comique. Les airs alternent avec des dialogues parlés et apartés au public. Ils permettent la compréhension de l'histoire (nécessaires dans *Le Roi Carotte* !). Dans l'opéra bouffe, la coutume est d'adapter ces dialogues à l'actualité. Offenbach, qui a fait de nombreuses reprises de ses anciens opéras, retouche donc systématiquement les textes. Dans cette version, Agathe Mélinand modernise les dialogues de Victorien Sardou, ce qui apporte de nouveaux effets comiques.

Robin-Luron (mezzo-soprano)

Rôle travesti chanté par une mezzo-soprano, Robin-Luron est le bon génie de l'histoire et apparaît aux moments clés. Elève du mage Quiribibi, il se présente comme un étudiant, curieux de tout, mais très vite, on se rend compte qu'il est à l'origine de chaque épreuve que doivent surmonter les personnages. C'est lui qui mène la danse et les personnages sont ses marionnettes. Ainsi, il redonne les pouvoirs de magicienne à Coloquinte et lui suggère de se venger en créant le roi Carotte. Il permet aussi le voyage dans le temps, la rencontre avec Rosée-du-soir et la reconquête du trône.



Acte I, 1er tableau, scène 4

Voici son air principal. Il se présente comme un étudiant *jeune, riche et joli garçon, d'humeur facile*. Sa curiosité s'exerce dans tous les domaines, mais celui qui l'intéresse le plus et fait de lui un expert, c'est l'amour.

REFRAIN

*Étudiant de cette ville,
Jeune, riche et joli garçon,
J'ai le cœur gai, l'humeur facile,
On m'appelle Robin-Luron.
Demandez le plus raisonnable :
Et nul ne vous dira mon nom !
Si vous parlez du plus aimable,
Ah ! c'est Robin, vous dira-t-on.*

*J'aime l'étude à la folie,
Et, dans l'ardeur de mes vingt ans,
Toujours et partout j'étudie !...
Ce n'est pas moi qui perds mon temps.
Ainsi j'étudie avec rage
Le canot, l'escrime et le chant !
Le grand art du carambolage...
Et celui de danser gaîment !...
Le pistolet et la manière
De tailler joliment un bac...
L'art de vider trois moss de bière
En fumant dix sous de tabac.*

REFRAIN

*En fait d'amour, je me proclame
Très-éruudit, et dès demain,
Sur le chapitre de la femme,
Prêt à subir un examen.
J'ai, pour savoir comment on aime,
Passé bien des nuits sans dormir...
Le secret de ce grand problème,
J'ai fini par le découvrir...
C'est que la beauté qu'on adore
N'est pas celle qu'on a déjà...
Mais celle qu'on n'a pas encore,
Et qu'on n'aime plus... dès qu'on l'a !*

*Aussi que l'on fonde une chaire
Pour l'enseignement des amours,
Que l'on m'en nomme titulaire,
Et vous verrez quels jolis cours !*

REFRAIN

*Étudiant, moi j'étudie
Tout ce qui peut charmer la vie,
Mais surtout avec frénésie
Nuit et jour
J'étudie
L'amour !*

Cet air de forme rondo alterne refrains et couplets. Le refrain est de tempo vif en la bémol majeur et montre le caractère énergique et joyeux du personnage. La carrure très nette et la mélodie simple permettent une mémorisation facile. Le premier couplet s'inscrit dans le caractère du refrain. En revanche, le second plus subtil et au tempo modéré en mi bémol majeur présente une facette plus romantique du personnage, comme un présage de son rôle de Cupidon ! La grande variété des mélodies, les modulations harmoniques dévoilent l'aisance et la créativité de l'écriture d'Offenbach.

RONDO DE L'ÉTUDIANT.

Op. 2.

Allegro vivo..

ROBIN-LURON.

Allegro vivo.

PIANO.

ROBIN.

É - tu_diant de cette ville Jeu.

- ne, riche et jo - li garçon J'ai le cœur gai, l'humeur fa_cile, On m'appelle Ro -

- bin-Luron De - mandez le plus raisonnable et nul ne vous di - ra mon nom Par -

Le Roi Carotte (ténor)



Voici le méchant de l'histoire !

La sorcière Coloquinte fait sortir de terre, grâce à sa magie, tout un potager composé d'une carotte qui devient roi et de sa cour de navets, betteraves et radis. Sous son apparence qui pourrait amuser les enfants, ce roi est franchement odieux, répugnant. Il incarne la bêtise et l'ignorance à laquelle s'ajoute une âme de dictateur. Bref, nous sommes ici dans la caricature du pouvoir, abandonné aux incapables dont Offenbach - grand amateur de satire politique - se fait le dénonciateur. Quoi de plus fantaisiste que de choisir une carotte pour gouverner un royaume ? Sous ses airs d'opéra bouffe-féérique, Offenbach nous donne à entendre un véritable conte philosophique, certes

léger, mais non vide de sens. Mais ne racontons pas toute l'histoire ; gardons le secret sur la fin qui attend ce personnage !

Acte I, troisième tableau, scène 3

Voici l'air principal du roi Carotte. De forme rondo, composé d'un refrain avec chœur et de deux couplets, il est d'une grande simplicité, pratiquement enfantine, mais redoutable d'efficacité. Le chanteur n'hésite pas à modifier sa voix, la rendant nasillarde, stridente et laide. La tessiture de ténor est ici traitée entièrement dans le registre bouffe. On retrouve cet air dans l'ouverture de l'acte II, ainsi qu'à la toute fin de l'opéra, restant ainsi dans les mémoires une fois le rideau fermé...

CAROTTE

*Je suis, je suis le roi Carotte, sapristi,
Malheur, à qui, à qui s'y frotte ! (bis)*

*Je suis gnome et souverain,
Mon royaume est souterrain !
En sourdine avec les rats,
Je chemine sous vos pas !
Car je suis l'homme-racine !...
Je règne et je domine
Sur les nains des vergers !
Et ceux des potagers !
Ce n'est qu'à la nuit sombre
Que je sors de mon trou !
Toi, qui me vois dans l'ombre
Me glisser n'importe où !...
Le roi Carotte (le roi Carotte)
Qui trotte trotte (qui trotte trotte)
Qui peut te tordre le cou !
Ah ah ah ah*

CAROTTE/CHŒUR

*Je suis le roi Carotte, etc.
C'est lui le roi Carotte, etc.*

CAROTTE

*Sur la terre, heureux séjour,
J'aime à faire un petit tour...
J'ai la ruse pour duper...
Je m'amuse à vous tromper !
Oui, je fais naître vos songes,
Je souffle les mensonges
Qui se disent partout,
Chez les femmes surtout !...
C'est moi seul qui les pousse
A teindre leurs cheveux
De cette couleur rousse
Dont je suis glorieux !
Toute cocotte (toute cocotte)
Teinte en carotte (teinte en carotte)
Et par là charme vos yeux !
Ah ah ah ah*

CAROTTE/CHŒUR

*Je suis le roi Carotte.
Sapristi, etc., etc.*

Allegretto.

Lez! Je suis le roi, le roi Ca -
Allegretto.
-rotte Sapristi! Malheur à qui, à qui s'y frot - te! Je suis, je suis le roi Ca -
-rotte Sapristi! Malheur à qui, à qui s'y frotte! Je suis Gnome Et sou - ve -
rain Mon roy - aume est sou - ter - rain! En sour -

Rosée-du-soir (soprano)

Voici la princesse du conte de fées qui attend son prince depuis dix ans ; celui qui viendra la délivrer de sa captivité chez la sorcière Coloquinte. C'est finalement Robin-Luron qui lui offre un "petit peloton de soie" enchanté capable de franchir toute porte ou grille, et donc retrouver la liberté. Au début de l'acte II, elle se retrouve nez à nez avec le prince Fridolin. Déguisée en jeune homme, elle le convainc de l'accompagner dans son périple pour retrouver le trône déchu. Avec le peloton de soie puis la lampe magique et le talisman, on ne peut manquer de souligner la référence à *La Flûte enchantée* de Mozart, opéra initiatique (avec comme attributs magiques la flûte et le carillon). Ici, ce serait plutôt Pamina (Rosée-du-soir) qui cherche son Tamino (Fridolin). L'héroïne est une princesse décidée et volontaire dont le seul objectif est le mariage avec le prince. Nous quittons l'univers bouffe pour celui de l'opéra. En cela, elle est en complète opposition avec la princesse Cunégonde traitée bien différemment.

Offenbach lui confie de très beaux ensembles vocaux -le duo avec Robin-Luron (scène 2 de l'acte), le fameux nocturne ; la ronde des colporteurs (scène 2 de l'acte II)- mais il renonce à la traditionnelle scène finale de mariage, réduite à deux simples phrases : la première de Robin-Luron : *La ville acclame Fridolin et vous, princesse, précipitez-vous au-devant de votre royal époux ! Vous l'aimez, je le sais et dès qu'il vous verra, il vous aimera. Ça se passe comme ça dans les contes de fées et à l'opéra...* la seconde de Fridolin : *Donc c'était vous, déguisée ? Celle qu'on m'avait promise et que j'attendais...* L'opéra célèbre la victoire de Fridolin et non l'histoire d'amour qui reste en filigrane ; aucun duo ne viendra célébrer leur rencontre.

Acte I, deuxième tableau, scène 1

Dans le grenier de Coloquinte, la princesse Rosée-du-soir est retenue prisonnière depuis dix ans.

Romance des fleurs

(Récitatif)

Rosée du soir (endormie et rêvant)

Le voilà... C'est bien lui !... qu'il est beau.

Il me sourit avec tendresse...

Il met à mon doigt son anneau !...

Ô mon prince !... à moi, à moi !... quelle ivresse !

Hélas ! ce n'est qu'un rêve !

Il s'enfuit et me laisse...

Seule avec mon amour...

Seule avec ma tristesse !

(Air)

Petites fleurs que j'ai vu naître

Et qui charmez mon triste ennui

Parfum de fleurs, je voudrais être,

Pour m'envoler auprès de lui !

Ah ! oui, pour m'envoler auprès de lui !

Doux rossignol sous ma fenêtre,

Tu chantes quand le jour a fui !

Petit oiseau je voudrais être,

Pour voltiger auprès de lui !...

Pour voltiger auprès de lui !...

Ah ! Ah ! Ah ! Ah !... Ah !

(Reprise de l'air)



Pe - ti - tes fleurs que j'ai vu
naître Et qui char - mez mon triste en -
ah! ah! ah! ah!
ah! ah! ah! ah! ah! ah!
rit.
rit.

Offenbach nous présente ici un vrai passage d'*opéra seria* avec un récitatif accompagné de l'orchestre et un *aria da capo* (ABA). Cela engendre une respiration poétique et émouvante dans cet opéra qui file à toute vitesse.

La flûte traversière se dégage de l'orchestre pour imiter le chant du rossignol comme les vocalises de la deuxième partie. (*Ah ! Ah !*) L'accompagnement en arpèges apporte de la douceur et les nombreuses modulations, une émotion à fleur de peau.

Cunégonde (mezzo-soprano)



Voici l'autre princesse ! Elle est fille du roi de Krackausen, frivole et dévergondée. Fridolin jette son dévolu sur elle avant tout pour sa dot mais il souhaite qu'elle soit jolie. La première rencontre a lieu dans l'acte I et ils se plaisent immédiatement. Ils aiment tous deux faire la fête, boire de la bière, fumer et ont été élevés avec la même inconséquence des responsabilités de l'exercice du pouvoir. Tout semble donc les réunir. C'est sans compter sur la sorcière Coloquinte qui jette un sort et rend Cunégonde amoureuse du roi Carotte. Le réveil de la princesse a lieu trop tard, lorsque Fridolin comprend qu'il est amoureux de la raisonnable Rosée-du-soir.

Les interventions de Cunégonde sont drôles, c'est le personnage bouffe féminin de l'opéra. Offenbach lui confie de grands airs, notamment le duo avec Fridolin *Toi? Toi? Moi? Moi?* (acte II, septième tableau, scène 5) où elle

séduit Fridolin pour mieux lui voler le talisman ; l'air du neuvième tableau de l'acte III et ses interventions avec le roi Carotte.

Acte I, premier tableau, scène 5

Rondo de la princesse. (Rondo de Cunégonde)

CUNÉGONDE

*Fruit des vieilles habitudes,
On m'avait mise au couvent,
Mais son programme d'études
N'est plus dans le mouvement !...
Quand j'en sortis, j'étais mince,
Pâle et bête surtout...
Et je sentais ma province !...
Et je rougissais de tout !...
Mon père, en homme politique,
Se disait avec raison :
« Ventre bleu ! ma fille unique
est un véritable oison !
Partons, dit-il, car ça presse !... »
Et pour Paris l'on partit !
Seul endroit où la jeunesse
Se fait le cœur et l'esprit !
Une meilleure couturière
Eut soin de me costumer,
Un professeur de manières
S'offrit à me transformer.
Et, fidèle à sa méthode,
Mon cher papa me montra
Les casinos à la mode
Et le bal de l'Opéra.
Il me fit voir les actrices
Dans des maillots très collants,
Et manger des écrevisses
Dans les fameux restaurants !
Il me fit voir, belle ou laide,
Chaque cocotte en public,
Enfin tout ce qui possède
Du chien, du turf et du chic !*

FRIDOLIN

Du chien ?

CUNÉGONDE

Du chien !

FRIDOLIN

Du turf ?

CUNÉGONDE

Et du chic !

Ah !

*Le résultat fut splendide !
Dès la fin du premier mois
La pensionnaire timide
Courait à cheval au bois !
J'étais faite à tout entendre
Et mon cœur faisait tic tac,
Quand quelqu'un osait me prendre
Pour une dame du lac.
Il fallait voir, sur ma trace,
Tous les hommes le matin,
Quand j'écrivais sur la glace
Mes noms avec le patin ;
Ou bien à la Grenouillère,
En costume très léger,
Quand j'y montrais la manière
Dont la femme doit nager.
Dans les bals des ministères
Aux courses de Chantilly,
Et dans ma loge, aux premières,
Quel succès, j'ai recueilli !
Bref, quand je suis revenue
Dans les Etats de papa,
J'avais dépouillée la grue
Et j'étais... ce que voilà,
Et j'étais... ce que voilà !
Ah !*

*Morale pour les familles :
Bonne gens de tous pays,
Voulez-vous former vos filles ?
Envoyez-les à Paris !*

CUNÉGONDE et FRIDOLIN

*Morale pour les familles :
Bonne gens de tous pays,
Voulez-vous former vos filles ?
Envoyez-les à Paris !*

Cet air reflète l'univers léger de l'opérette avec ses paroles savoureuses et ses rimes étonnantes (*Il me fit voir des actrices... et manger des écrevisses*). Sur un rythme de valse, perturbé par les nombreux *rallentando*, les strophes se succèdent, jamais identiques et sans refrain. Cunégonde se présente en femme libre métamorphosée par son éducation à Paris, bien différente de celle du couvent ! L'air se termine en duo et accords fracassants, réclamant les applaudissements.

8 CUNÉGONDE 10

Cun. Fruit des vieil - les ha - bi - tu - des, On m'a - vait mise au cou - vent, Mais son prog - ram - me d'é -

14 *rall. tempo* *rall. tempo*

Cun. - tu - des N'est plus dans le mou - ve - ment !. Quand j'en sor - tis, j'é - tais min - ce, Pâle et bê - bê - te sur -

Coloquinte (rôle parlé)

La méchante sorcière a été punie par le roi de Krokodyne, qui lui a pris sa baguette magique. Dix ans plus tard, elle récupère ses pouvoirs et veut se venger sur le fils Fridolin en le remplaçant par le roi Carotte tout juste sorti de terre. Robin-Luron se révèle complice, mais c'est pour "le bien" de Fridolin qui, mis en exil, pourra revenir grand et apte à ses fonctions. Le rôle est uniquement parlé.



Les ministres et conseillers

Truck, grand nécromancien de la couronne, baryton
 Pipertrunck, chef de la police et des mystères, baryton
 Le Baron Koffre, grand caissier du royaume, ténor
 Le Feld-Maréchal Trac, ministre des batailles, ténor
 Le Comte Schopp, conseiller privé, baryton
 Psitt, chambellan, baryton

Cet opéra comprend de nombreux personnages secondaires. Offenbach aime mettre en scène chœurs et chanteurs en quantité non négligeable et c'est ce qui fait le succès des opéras d'Offenbach. Les effets de mouvements et de masse vocale sont très impressionnants.

Le sort de la sorcière Coloquinte épargne deux des conseillers de Fridolin : Truck et Pipertrunck qui vont l'accompagner dans son périple pour reconquérir la couronne. Ils viendront enrichir les ensembles vocaux du *Nocturne* ou du *Chemin de fer*.

Couplets du diplomate

*Un astre nouveau nous éclaire,
Adorons le soleil levant,
L'autre disparaît sous la terre,
Adorons le soleil couchant.
Car ce soleil qui déménage,
Peut sortir demain de son trou,
Prévoyons tout, en homme sage,
Ménageons la chèvre et le chou.*

*Et voilà, quand on a monarque ou république,
Et oui-da c'est comm'ça qu'on est grand politique !*

*Mon principe, et qu'il soit le vôtre,
C'est de tourner avec le vent,
Il n'en a jamais connu d'autre,
Ce bon monsieur de Talleyrand.
Pourquoi fut-il grand diplomate,
C'est qu'il savait en homme adroit,
Tournant le cou dans sa cravate,
Souffler le chaud, souffler le froid !...*

*Et voilà comme on va de trône en république,
Et oui-da c'est comm'ça qu'on est grand politique.*

13. COUPLETS DU DIPLOMATE.
Allegretto.

PIPERTRUNCK

PIANO.

1^{er} COUPLET. Un as - tre nouveau nous é - clai - re A - do - rons le so - leil le -

2^d COUPLET. Mon principe et qu'il soit le vô - tre C'est de tour - ner a - vec le

Sous ses airs de chanson anodine (2 couplets - 2 refrains) au rythme sautillant et léger, Offenbach s'amuse de nouveau et dénonce dans cette satire les conseillers qui retournent leur veste aussi facilement que le vent tourne. Il cite Talleyrand, mais vise sans doute aussi d'autres personnalités connues à l'époque.

Autres personnages

La liste est trop longue pour tous les citer : Glycérine (dame de compagnie de Cunégonde), les épouses des conseillers, les armures, les personnages de Pompéi, les insectes, les étudiants, les personnages du marché etc...

• • • Jacques Offenbach (1819-1880)



Jacques Offenbach est né à Cologne le **20 juin 1819** d'un père musicien, *cantor* d'une synagogue, qui adopte le nom de sa ville d'origine, Offenbach-am-Main, en vertu d'un décret napoléonien. Très tôt, Jacob Offenbach se montre particulièrement doué pour le **violoncelle**, ce qui décide son père à l'envoyer étudier à Paris. Offenbach entre au **Conservatoire** en vue de devenir soliste, mais son comportement dissipé l'en fait exclure au bout d'un an. Grâce à son talent, il se produit tout de même en concert – non sans avoir francisé son prénom (Jakob Eberst) – puis intègre l'**orchestre de l'Opéra-Comique** dans lequel il joue en parallèle de sa propre carrière.

Il se fait connaître grâce à des mélodies légères, et devient directeur musical de la **Comédie française** en 1847. Huit ans plus tard, il décide d'ouvrir son théâtre afin d'y produire ses propres œuvres : la salle des **Bouffes-Parisiens**, inaugurée en 1855.

Offenbach obtient l'autorisation de diriger ce théâtre pendant cinq ans à condition que les œuvres jouées suivent des critères très précis, restrictions qui l'orienteront dans son travail de compositeur : un seul acte et un nombre de personnages ne devant pas dépasser quatre.

À chacune de ses nouvelles œuvres, Offenbach dessine un peu plus les frontières d'un genre nouveau : celui de l'**opérette**, une sorte de farce à la française. Offenbach compose à une vitesse phénoménale (onze œuvres entre 1855 et 1856), mais rapidement, la censure étouffe sa créativité. En 1857, dans *Croquefer ou le Dernier des paladins*, il imagine l'intervention d'un cinquième personnage muet qui brandit des pancartes. Par ce choix scénique, le compositeur révèle au public les règles absurdes auxquelles ses œuvres doivent se plier. Soutenu par l'engouement d'une audience qui lui est désormais fidèle, Offenbach obtient un assouplissement des réglementations. La carrière d'Offenbach prend alors son envol en 1858 avec *Orphée aux enfers*, son œuvre la plus aboutie et dont la création triomphale sauve son théâtre des créanciers. Il quitte la direction des Bouffes-Parisiens en janvier 1862, mais continue à écrire essentiellement pour ce théâtre, même si dès lors certaines de ses œuvres sont reprises par les grands théâtres parisiens.

Il compose en 1864 l'un de ses chefs-d'œuvre, *La Belle Hélène*, qui marque le début de la collaboration fructueuse du compositeur avec les librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Les trois comparses écriront ensemble les plus grands succès du compositeur dans le registre comique : *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868) et *Les brigands* (1869). Attentif au goût du public, Offenbach se tourne ensuite vers l'**opéra-bouffe-féerie** (*Le Roi Carotte*) puis vers l'**opéra patriotique** (*La Fille du Tambour-Major*).

Sa mort le **5 octobre 1880** l'empêche d'assister à ce qu'il a attendu toute sa vie : la création triomphale de son premier ouvrage sérieux (et qui deviendra un ouvrage majeur du répertoire) **Les Contes d'Hoffmann**, monté de manière posthume par Carvalho, le directeur musical de l'Opéra-Comique, l'un des opéras français les plus joués de nos jours.

• • • Musique et politique

Offenbach ou l'art du double discours

Certes il y a des insectes, des légumes, un voyage improbable dans le passé, une sorcière, des princesses, mais impossible de réduire cette œuvre à un conte de fées un peu farfelu. Derrière ces tableaux incroyables et hauts en couleurs, Offenbach nous parle de politique.

Il est d'abord question de pouvoir : un pouvoir affaibli, puis usurpé pour être enfin restauré. Il parle également du monde du pouvoir : une cour avide, des conseillers peu professionnels, des questions financières, des rivalités, des jalousies, des histoires de cœur imbriquées dans des affaires d'état... C'est donc tout un milieu qui est montré du doigt. Bergson a expliqué que l'on rit avec mais surtout *contre* quelqu'un ; c'est à cette sphère-là qu'Offenbach s'attaque, avec verve et panache !

Les **allusions au contexte politique** sont nombreuses : instabilité politique, nouvelle monarchie, inflation (scène du marché), peuple à la merci des décisions des dirigeants qui compte et recompte ses maigres économies pour se nourrir décemment et qui rêve de cigarettes, d'alcool bon marché et de divertissements. Le roi carotte donne l'image d'un monarque tyrannique, capricieux, volage, inconstant, cruel et partial... tout simplement inhumain. Fridolin paraît un peu plus respectable, parce que le trajet de l'opéra lui dessine une forme de rédemption mais les premiers tableaux ne font pas de lui une personne irréprochable !

Replaçons les faits dans leur contexte. L'Opéra date de 1869, cela fait donc 17 ans que **Louis Napoléon Bonaparte**, suite à son coup d'État, est nommé Empereur des Français, 17 ans qu'il gouverne de manière autoritaire avec une police très présente qui contrôle la presse, les réunions et les opposants. De nombreux républicains ont été arrêtés ou contraints à l'exil comme Victor Hugo, au début de son règne. À partir de 1859 toutefois, afin d'obtenir plus de popularité, Napoléon III assouplit son régime pour un Empire plus libéral. En 1864, par exemple, le droit de faire grève est accordé aux ouvriers. Les écoles primaires laïques se développent, les députés obtiennent le pouvoir de proposer des lois et le traité de Paris du 30 mars 1856 met fin à la guerre de Crimée (1853-1856) opposant l'Empire Russe à l'Empire Ottoman, à l'Empire Français, au Royaume-Uni et au Royaume de Sardaigne. Il déclare la neutralité de la mer noire et interdit la navigation aux navires de guerre. En 1859, c'est la victoire des troupes franco-italiennes à Magenta et Solferino, les occupants Autrichiens sont chassés.

Les années 1850 correspondent aussi à la grande période de la **révolution industrielle**. La campagne se dépeuple et les villes voient leur population doubler. De grandes banques, comme la Société Générale ou le Crédit Lyonnais sont créées, ouvertes à l'épargne publique, permettant de financer les grands chantiers. On construit depuis Paris des routes et des réseaux de chemins de fer à travers la France pour faciliter l'économie. Offenbach fait d'ailleurs référence à ces mutations dans le tableau à Pompéi. Les personnages sont interrogés par les habitants de Pompéi qui leur demandent notamment comment ils ont fait pour arriver à ces lieux. Leur réponse, dans un merveilleux ensemble vocal, est la suivante : « nous, nous voyageons en train » : bruits de la locomotive, sentiment de vitesse, tickets et tarifications, distinction entre la première et la seconde classe... Chaque détail permet de peindre cette nouvelle réalité.

Mais ce joli conte est surtout une **ode à la liberté**. Bien entendu le tableau de la révolte est moins grandiose que l'illustre fresque de Delacroix dont il est directement inspiré, mais ce sont bien les slogans stéréotypés révolutionnaires qui s'immiscent dans la musique : « Assez de la tyrannie », « À bas le tyran, le charlatan », « aux armes », « peuple vaillant, tu seras invincible ». De ce point de vue, le personnage de **Pipertrunck** est central. D'abord conseiller, il prône, dans son air du 2^{ème} acte, un pragmatisme politique frisant l'opportunisme :

« Un astre nouveau nous éclaire, adorons le soleil levant. L'autre disparaît sous la terre, adorons le soleil couchant. [...] Prévoyons tout en homme sage, ménageons la chèvre le chou. [...] Mon principe (...) c'est de tourner avec le vent »... Le couplet central de cet air présente M. de Talleyrand comme un exemple à suivre alors même qu'il est dépeint comme un opportuniste sans foi ni loi sachant « *souffler le chaud, souffler le froid* » !

La transformation symbolique de ce personnage qui passe du conseiller royal ambitieux et sans vergogne en leader révolutionnaire, défenseur de la liberté du peuple lui donne une profondeur presque touchante. Le voyage initiatique de Fridolin lui a, semble-t-il, été bénéfique !

••• Opéra-comique, opérette, opéra bouffe... Petite synthèse définitionnelle !

Opéra-comique

L'opéra-comique est un genre d'opéra **où les scènes chantées alternent avec des dialogues parlés**. Il dérive de la comédie-ballet, avec de nombreux emprunts aux répertoires (airs sérieux et airs à boire). Sur ces airs populaires se greffent ainsi des paroles satiriques ou burlesques.

Un opéra-comique n'est pas nécessairement comique, ni conclu par un dénouement heureux.

Ce genre apparaît au XVIIIe siècle et aborde aussi bien des sujets fictifs, empreints de merveilleux, que des sujets historiques. Il n'hésite pas, surtout dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à traiter de sujets de la vie quotidienne et à faire référence à l'actualité, notamment pour railler les institutions.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'opéra-comique devient un genre majeur du théâtre lyrique, couronné par *Carmen*, chef-d'œuvre de Bizet dont les récitatifs étaient initialement parlés mais que l'on entend souvent dans leur version mise en musique par Ernest Guiraud.

Le véritable esprit de l'opéra-comique est à découvrir chez Favart, Philidor, Monsigny, Grétry et Dalayrac.

Attention à ne pas confondre le genre et la salle (« opéra-comique » pouvant se référer aux deux) !

Certaines œuvres créées à l'Opéra-Comique (salle Favart) ne sont pas des opéras-comiques. Exemples : Mireille de Gounod ou Psyché de Thomas, qui sont intégralement chantés. Leur sujet est généralement moins historique, ou plus léger que ceux joués à l'Opéra. Ou, tout simplement, ils n'ont pas le prestige suffisant pour s'y représenter...

Opéra bouffe

Un opéra bouffe est un opéra traitant d'un sujet comique ou léger.

Au XVIIIe siècle l'appellation « opéra bouffon » est employée pour différencier une catégorie particulière d'opéras-comiques. Ce n'est qu'au XIXe que le terme d'« opéra bouffe » apparaît sous la plume de Jacques Offenbach lorsqu'il prend en 1855 la direction des Bouffes-Parisiens.

Bien qu'ils comportent tous deux des dialogues parlés, l'opéra-comique peut traiter de sujets « sérieux » comme *Carmen*, alors que le caractère de l'opéra bouffe est principalement « bouffon ».

Inspiré de l'*opera buffa* italien, **le terme fut choisi par Offenbach** (en raison du théâtre de création : Théâtre des Bouffes Parisiens) **pour désigner des œuvres plus ambitieuses que ses opérettes, tant par leur style musical que par le nombre de protagonistes pouvant rivaliser avec les œuvres du grand répertoire.**

De même, les livrets étaient souvent plus portés à la parodie ou à la satire que ceux des opérettes qui traitaient d'histoires plutôt sentimentales. C'est sur la base de la nature légère ou sarcastique de leur livret, associée à une écriture musicale recherchée, que des œuvres d'Emmanuel Chabrier ou Francis Poulenc furent qualifiées d'opéras bouffes.

Selon l'importance des effectifs requis et la qualité musicale, on peut également trouver les appellations d'« opéra bouffon », « opérette bouffe » ou « bouffonnerie musicale ».

Quelques opéras bouffes :

- *Orphée aux Enfers*, Jacques Offenbach, 1858
- *La Belle Hélène*, Jacques Offenbach, 1864
- *La Vie parisienne*, Jacques Offenbach, 1866
- *L'Étoile*, Emmanuel Chabrier, 1877
- *Mavra*, Igor Stravinsky, 1922
- *Le Testament de la tante Caroline*, Albert Roussel, 1933
- *Les Mamelles de Tirésias*, Francis Poulenc, 1947
- *Les Boulingrin*, Georges Aperghis, 2010

Opérette

L'opérette est un genre musical, mêlant comédie, chant et généralement danse. Apparue au milieu du XIXe siècle, elle se situe dans la lignée commune du théâtre et de la musique classique qui avait donné naissance aux siècles précédents au ballet, à l'opéra, l'opéra-comique et l'opéra bouffe. **Elle se caractérise par sa gaieté, sa bonne humeur, et souvent, son impertinence.**

Elle inspirera au XXe siècle la comédie musicale, laquelle se dissociera à partir des années 1910 du genre classique par l'intégration de musiques « nouvelles », comme le jazz, venues des États-Unis.

L'opérette alterne numéros chantés – et parfois dansés – et dialogues, se différenciant de l'opéra-comique par l'utilisation de musique dite « légère » (en opposition à la « musique savante ») pour ses partitions et le fait qu'elle ait une fin le plus souvent heureuse. De même que le terme de « musique légère » a pris pour une partie du public une connotation négative, celui d'« opérette » est souvent employé de nos jours - à tort - de façon générique. En effet, contrairement à une idée reçue, la plupart des œuvres les plus connues de Jacques Offenbach, comme *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne* ne sont pas des opérettes, mais des opéras bouffes !

Dans les faits donc, opérette et opéra bouffe sont des genres très proches. *L'Étoile* de Chabrier peut équitablement, par exemple, être revendiquée par les deux genres ! Toutefois l'opéra bouffe cultive plus volontiers la parodie théâtrale. En ce sens, *Orphée aux Enfers* et *La Belle Hélène* d'Offenbach appartiennent à l'opéra bouffe et *La Périchole* à l'opérette.

Tentons une synthèse !

	Opéra-comique	Opéra bouffe	Opérette
Naissance	Au XVIIIe siècle	Au XVIIIe siècle	Milieu du XIXe siècle
Type de chant	Chant et dialogues parlés	Chant et dialogues parlés (théâtre +++)	Chant et dialogues parlés
Danse ?	non	non	Parfois !
Thèmes	Sujets fictifs, merveilleux ... puis, au XIXe siècle : vie quotidienne & actualités	Parodie et satire politiques	Histoires sentimentales Sujets légers
Comique ?	Pas nécessairement	oui	oui
Fin de l'histoire	Pas nécessairement heureuse	Souvent heureuse	Toujours heureuse !
Musique	Musique savante avec emprunt au répertoire populaire (paroles satiriques sur airs populaires notamment)	Musique plus complexe que dans l'opérette et format plus ambitieux que celui de l'opérette (+ de personnages)	Musique simple et légère
Un exemple !	<i>Carmen</i> de Bizet	<i>Orphée aux enfers</i> d'Offenbach	<i>La Périchole</i> d'Offenbach

• • • Etudier quelques airs de l'opéra

"Il n'a rien écrit qui vivra, rien qui ait rendu le monde meilleur. Son nom comme sa musique seront vite oubliés."¹

(...) " Disons que, au siècle de Meyerbeer et Wagner, Offenbach a restauré la légèreté musicale. Comme on jette du lest pour grimper plus haut vers les étoiles. Mozart lui-même n'a-t-il jamais cherché autre chose que tutoyer les anges? Offenbach a gagné les mêmes éthers, mais à sa façon : sincère et grimaçante ; profonde et désinvolte. Mi-figue, mi-raisin ; chien et chat. Inclassable, l'ami Jacques ! Et c'est cet entre-deux, qui caractérise avant tout son génie et sa profonde originalité musicale. (...)"²

Certains critiquent la musique d'Offenbach, d'autres l'encensent ; et finalement pour les mêmes raisons : la légèreté, l'humour décalé, les mélodies faciles... C'est un peu comme au cinéma où il est rare de récompenser un film comique.

Voici l'étude de 4 extraits qui permettront d'appréhender le langage d'Offenbach.

1- Ouverture

Véritable "pot-pourri", elle est constituée de trois parties aux *tempi* et caractères différents reliés par des transitions modulantes. On y ressent immédiatement l'imagination foisonnante d'Offenbach qui semble pouvoir créer des thèmes à l'infini.

Le premier en ré majeur commence *maestoso*. Tandis que les cordes martèlent lourdement les croches de l'accompagnement, les trombones claironnent le thème que l'on retrouvera dans le chœur des armures. L'opéra commence ainsi avec éclat dans une nuance *fortissimo*.

The image displays a musical score for the beginning of the Opéra Bouffon overture by Jacques Offenbach. The score is in G major and 12/8 time. It is marked 'Maestoso' and 'PIANO: sf'. The first system shows the piano accompaniment with a strong bass line. The second system continues the accompaniment. The third system is marked 'Moderato' and shows a change in tempo and dynamics, with the piano part becoming more active and melodic.

¹ Article paru dans le *Chicago Tribune* du 7 octobre, soit trois jours après la mort d'Offenbach.

² *Jacques Offenbach*, par Nicolas d'Estienne d'Orves, éd. Actes Sud/classica, p.133-134

Le deuxième thème *pianissimo* apparaît après une courte transition qui permet un changement de *tempo*, et de tonalité. Nous passons en si bémol majeur au caractère plus doux sur un rythme de valse lente, gracieuse et sautillante. Nous voici invités à un bal princier ! Ce thème de forme ABA contient un deuxième motif très chantant puis le retour de A.



Une transition rompt avec la douceur du second thème. Les cordes éveillent notre curiosité et les bassons et piccolo leur répondent toujours avec légèreté. Offenbach nous emmène dans un autre genre de danse, cette fois à quatre temps, au *tempo allegretto* et dans la tonalité joyeuse de sol majeur. Trois thèmes se succèdent dans cette troisième partie et évoluent vers les accords finaux avec des rythmes de plus en plus serrés donnant l'impression d'un galop.

Thème 1 léger et sautillant que l'on retrouvera à la fin de l'acte II dans la marche et chœur des insectes



Thème 2 aux cuivres : fanfare puis retour du 1er thème



Thème 3 : final triomphal avec cymbales et roulement de caisse claire



2- Ah qu'il est laid ! Acte I, Tableau n°3, scène 3

Ce court extrait est un bon exemple de la construction dramatique et scénique chez Offenbach et répond aux questions que l'on se pose sur cette œuvre :

1- Comment rendre crédible l'histoire d'une carotte qui devient roi et réussit à se faire aimer ?

Par la magie. La sorcière Coloquinte jette un sort d'abord sur la cour, puis sur la princesse Cunégonde en prenant bien soin d'épargner Fridolin qui n'y comprend plus rien. L'histoire, même farfelue, trouve ici son explication.

2- En quoi Offenbach invente un genre nouveau : l'opéra bouffe français, qui n'est ni opéra, ni opérette ? Dès la naissance de l'opéra au début du XVIIe siècle, Monteverdi proposait des récitatifs -passages semi chantés, fondés sur les inflexions de la voix parlée, qui permettent la compréhension de l'histoire- et en alternance, des airs, passages chantés où l'action s'arrête au profit de l'expression d'une émotion. Les chœurs ont pour fonction de commenter les airs et ainsi de mémoriser par la répétition les mélodies principales.

Offenbach reprend à la lettre ces principes et leur apporte un souffle nouveau -sans doute inspiré des opéras bouffes de Rossini-. Il est important de comprendre que la musique est ici au service de l'action et du théâtre. Elle n'a de sens que par rapport à la scène, aux déplacements des personnages, aux décors et au spectacle.

Les succès d'Offenbach s'expliquent par le sens du décorum, le grand nombre de chanteurs sur scène³ et la fluidité entre récitatifs, airs et chœurs.

Voyons concrètement comment cela s'applique à cet extrait :

Il débute par un récitatif -dialogue accompagné de l'orchestre- entre Fridolin et le roi Carotte, auxquels s'ajoutent librement les commentaires de Robin-Luron, Cunégonde et la cour.

L'air est annoncé par un rythme de valse. Les phrases sont courtes, les mots simples et répétés, et là encore c'est le dialogue entre les personnages qui est privilégié. L'action ne s'arrête pas lorsque l'air commence ; bien au contraire, elle s'amplifie grâce aux thèmes mélodiques et à la superposition des voix. L'émotion est mise en retrait au profit des ressorts dramatiques qui nous tiennent en haleine. Le théâtre fait part égale avec le chant.

Le roi Carotte paraît avec sa cour. Tous éclatent de rire à sa vue.

RECITATIF

FRIDOLIN

La bonne mine que voilà !

Hé ! L'homme, holà !

Sachons un peu comme on vous nomme !

LE ROI CAROTTE

On me nomme le roi !...

LA COUR

Le roi ! Le roi !

LE ROI CAROTTE

Le roi Carotte !

LA COUR

Le roi Carotte !

ROBIN (à part)

C'est notre rival !

Et voilà pour qui la sorcière complotte !

CUNÉGONDE

Ah ! quel joli roi ça fait là !

FRIDOLIN

Il est bien haut comme ma botte !

TOUS

Quel joli roi ! ...

AIR

FRIDOLIN

Ah ! qu'il est laid.

CUNÉGONDE

Quel avorton !

FRIDOLIN

Qu'il est mal fait !

CUNÉGONDE

Qu'il est bouffon !

FRIDOLIN

Qu'il est affreux !

CUNÉGONDE

Et mal bâti !

FRIDOLIN

Qu'il est bancal..

CUNÉGONDE

Et rabougri !

TOUS

Ah ! Qu'il est laid ! Quel avorton !

Qu'il est mal fait ! Qu'il est bouffon !

Qu'il est affreux ! Et mal bâti !

Qu'il est bancal et rabougri !

Coloquinte paraît à droite, encore rajeunie, au-dessus du trône, dans la draperie et, sans être vue de personne, étend sa baguette. Les dames reçoivent comme une secousse électrique et courent toutes vers l'escalier où elles se rangent sur deux files en admirant Carotte qui commence à descendre et à qui elles font mille grâces, auxquelles il répond en les saluant et en leur baisant les mains d'une façon comique.

LES DAMES

Ah ! Qu'il est beau ! Qu'il est mignon !

Qu'il a bon air, Bonne façon !

Qu'il est galant ! Qu'il est poli !

Qu'il est charmant ! Qu'il est joli !

FRIDOLIN (stupéfait à Cunégonde)

Joli, lui !

CUNÉGONDE

Lui ! Joli ?

FRIDOLIN

Ah ! Quel bouffon !

CUNÉGONDE

Quel avorton !

La sorcière étend sa baguette vers Cunégonde. Elle reçoit la secousse comme les autres et, changeant aussitôt de ton, s'élançe au-devant de Carotte.

CUNÉGONDE

Ah ! Qu'il est bien ! Qu'il est mignon !

Qu'il a bon air ! Bonne façon !

Qu'il est galant ! Qu'il est poli !

Qu'il est charmant ! Qu'il est joli !

Ah ! Qu'il est joli ! Ah ! Qu'il est joli !

Qu'il est joli ! Qu'il est joli !

LES DAMES

Ah ! Qu'il est bien ! Qu'il est mignon !

Qu'il est poli ! Qu'il est joli ! Joli !

Qu'il est poli ! Qu'il est joli !

Qu'il est poli ! Qu'il est joli !

³ Voilà pourquoi Offenbach quittait les théâtres qui imposaient un nombre restreint de chanteurs et créa son propre théâtre des Bouffes Parisiens.

Dialogue entre Fridolin et Cunégonde superposé au chœur à 4 voix.

3- Nocturne, Acte II, Tableau n°5, scène 1.

Alors que le roi Carotte installe son pouvoir à la cour, Fridolin, Rosée-du-soir, Robin-Luron, Truck et Pipertrunck commencent leur périple par un voyage dans les ruines de Pompéi grâce à la lampe magique. Contrairement à l'extrait précédent (extrait n°2 : *Ah qu'il est laid*), l'action s'arrête, et Offenbach nous offre un air émouvant, d'une écriture savante qui n'a rien à envier aux grands opéras du répertoire. Résumer la musique d'Offenbach à de l'opérette est une erreur, tout comme tenter de la faire entrer dans la case « opéra bouffe ». Voici un nocturne à quatre voix d'une écriture quasi religieuse. Il commence sur un accompagnement de cordes en triolets. Le tempo est lent et propice au recueillement. La tonalité évolue de si bémol majeur à fa mineur, tout comme l'écriture verticale en accords est intercalée de passages contrapuntiques⁴. Cela engendre une sensation de balancement subtil où le temps semble d'arrêter. On retrouve la fluidité dans les dialogues et les successions des différentes parties.

AIR (A) 1'09'27

Rosée, Robin, Fridolin, Pipertrunck
Débris dont l'aspect nous transporte
Aux grands jours d'un peuple effacé



1ère partie de l'air : couplet.
 Écriture verticale en accord.
 Quatuor

Pipertrunck
Salut A vous !
Fridolin
Salut

Pipertrunck
Salut A vous,
Fridolin
Salut à vous !

Pipertrunck
Ô Ville morte ! Salut !
Fridolin
Salut ô ville morte !



Duo : entrée successive des voix.

⁴ L'écriture horizontale ou contrapuntique consiste à décaler les entrées de voix.

Rosée, Robin, Fridolin, Pipertrunck

*Salut, fantôme du passé !
Salut, fantôme du passé !*

Rosée, Robin, Fridolin

Salut ô ville morte ! Salut ! Salut !

Pipertrunck

Salut, salut ! salut ! salut !

RECITATIF DIALOGUE (B)

Rosée

Quel silence ! Personne !

L'Echo

Personne !

Rosée

Qui parle ?

Truck (parlé)

Qui parle ?

Fridolin

*Calme ton effroi !
C'est l'écho qui résonne.*

Rosée

Ah ! J'ai peur, je frissonne !

L'Echo

Frissonne !

Truck

Ah ! mon Dieu !

Rosée

Entendez-vous ?...

Pipertrunck

Tais-toi !

Robin

Tais-toi ! C'est l'écho qui résonne.

Rosée

Je meurs d'effroi

Truck (tremblant)

Tout comme moi !

Robin

*Silence, tout est mort
Et tout dort dans un repos immense !*

RETOUR DE L'AIR (A')

Refrain : quatuor

2ème partie : Récitatif et dialogues.
On entend l'écho des coulisses

Montée chromatique qui insuffle du
mystère et une tension dramatique.

Retour du couplet de A
Climax (point culminant) sur le retour du refrain avec
un grand *crescendo* suivi d'un *decrescendo* et du
retour au calme et du silence de la nuit.
Coda qui se termine sur les accords finaux.

4- Ronde du chemin de fer, Acte II, Tableau n°6, scène 4. 1'20'16

Avec le thème du roi Carotte (voir fiche personnages), voici le deuxième tube de l'opéra. Les cinq fugitifs se retrouvent à Pompéi juste avant le séisme. Ils font irruption dans une noce et doivent fournir des explications sur leur mode de locomotion. C'est ainsi l'occasion pour Offenbach et Victorien Sardou de parler du chemin de fer de façon anecdotique.

Cet extrait est encore une fois remarquablement construit, toujours dans un souci d'efficacité dramatique. Fridolin, Robin-Luron et Truck se partagent les trois parties du récitatif (qui décrivent tous les détails d'un voyage en train : des bagages au billet, en passant par l'horloge et le guichet), qui s'enchaînent à l'air constitué de deux couplets et deux refrains.

Le premier couplet est confié à Fridolin qui décrit la machine à vapeur infernale et les différentes classes de voyageurs ; le second à Robin-Luron qui dévie vers des considérations plus philosophiques où toute frontière serait abolie. Les mélodies sont variées et truculentes, et montrent là encore la créativité infinie de la musique d'Offenbach.

Quant au refrain, nul doute qu'il restera dans les mémoires. Le tempo rapide, les phrases courtes, les rythmes simples, les répétitions, la reprise par le chœur, constituent les caractéristiques habituelles des airs à succès du compositeur. L'accompagnement et l'orchestration sont dans l'imitation du bruit de la locomotive. Nous sommes ici dans un univers léger et divertissant bien différent du nocturne !

RECITATIF : Fridolin

*Dans ce grand temple des voyages,
C'est à la force du poignet
Que l'on fait prendre ses bagages,
Que l'on peut prendre son billet.*

Robin

*Une horloge indique le terme
De l'heure où vous devez partir.
Hâtez-vous ! car le guichet ferme,
Cinq minutes avant d'ouvrir.*

Truck

*Entre des barreaux, on vous classe,
Mais votre billet, s'il vous plaît
On ouvre ! Prenez votre place
Mais remontez votre billet !*

COUPLET 1 Fridolin

*La locomotive,
Coursier infernal,
Encore captive,
S'ébranle au signal !
On part, et la foule des wagons rampants,
Fuit et se déroule comme un long serpent.
Secondes, premières, variant de prix,
Suivant les manières d'être mal assis,
Wagons pour les dames, wagons des fumeurs,
Que beaucoup de femmes préfèrent aux leurs.
La machine crache du feu sur le sol,
Jette un noir panache de fumée au vol...
Et par la soupape de ses flancs bouillants,
La vapeur s'échappe en longs sifflements !...
Ah !...*

REFRAIN

Rosée, Robin et Truck (*imitant la locomotive*)
Tchi ! tchi ! tchi ! tchi ! tchi ! tchi !

Rosée, Robin, Fridolin, Truck

*Ecume et renifle, noir cheval de fer !
Souffle, souffle, siffle, va ton train d'enfer !
Ecume et renifle, va ton train d'enfer !
En avant ! En Avant !*

Tous

*Ecume et renifle, noir cheval de fer !
Souffle, souffle, siffle, va ton train d'enfer !
Vole et cours, va devant !
Va toujours !
En avant ! en avant !*

COUPLET 2 : Robin

*Tout, ainsi qu'une ombre,
Fuit à vos regards,
Village sans nombre,
Et clochers épars !...
Dévorant l'espace sur ses rails brûlants,
L'express vole et passe fleuves et torrents,
Tantôt sur la cime de monts éternels
Tantôt dans l'abîme de sombres tunnels !
Va, sainte machine, poursuis ton chemin !
Ton œuvre est divine, ton but est divin !
Détruis les frontières et confonds les mœurs,
Abolis les guerres, rapproche les cœurs !
Plus de politique aux drapeaux divers !
Fais un peuple unique de tout l'univers ! Ah !...*

REFRAIN : quatuor + chœur

The image shows a musical score for three voices: Soprani, Ténors, and Basses. The score is for the beginning of the 'cresc.' section of the refrain. The lyrics are: 'É - cume et re - ni - fle . Noir cheval de fer!'.

5- Les chœurs. Acte III

Impossible d'envisager un opéra d'Offenbach sans chœur. Ils sont nombreux, variés, colorés et puissants ! Ils commentent souvent les paroles des solistes, reprenant "plus fort" les thèmes et refrains comme dans les exemples précédents. Ils peuvent aussi être indépendants des solistes. Dans *Le Roi Carotte*, on trouve des chœurs d'étudiants, d'armures fantomatiques, de noces antiques, de la cour, mais aussi de légumes, d'insectes, de vendeurs de marché, de révolutionnaires. Le tout dans un seul but : s'amuser, créer du mouvement, de la vie sur scène et des effets sonores. Offenbach s'adapte aux demandes des spectateurs en recherche de divertissements légers.

Dans l'acte 3, ils sont omniprésents jusqu'au final et les personnages principaux s'effacent presque devant cette foule qui gronde puis se révolte. Ce tourbillon débute au marché.

*Le marché s'anime et s'éveille
Aux premiers rayons du matin ;*

*Fleurs et fruits, c'est une corbeille,
Fleurs et fruits, c'est un vrai jardin*

Un tempo rapide, une nuance *fortissimo* et des paroles martelées, dans la deuxième partie à l'unisson ; le tout dans une ambiance qui rappelle le célèbre *french cancan*, Offenbach compose ici sur le mode de l'opérette.

Durant la scène du marché, le clairon résonne. Au nom du roi Carotte, il est interdit de se regrouper. La réponse du chœur est immédiate : "*Des soldats partout, citoyens debout*". Parti d'une discussion animée entre marchands, étudiants et bourgeois sur l'augmentation des prix au marché, le débat devient politique et révolutionnaire : "*A bas le tyran, le charlatan*".

*A bas le tyran !
A bas, à bas le charlatan !*

*Carotte, radis, légumes maudits !
Ecrasons tout en purée, en salmis.*

La dérision, la caricature s'affichent ici comme des moyens de critiquer et le message est clair : le peuple se révolte face aux dirigeants incapables. Pas de mariage final attendu donc entre Fridolin et Rosée-du-soir mais la victoire du peuple retentit de nouveau avec ce chœur.

ROSÉE ROBIN.
FRIDOLIN.
Soprani.
Ténors.
TRUCK avec les 1^{res} Basses.
DAGOB. avec les 2^{des} Basses.

A bas le ty - ran! A bas, à bas le char - la -
A bas le ty - ran! A bas, à bas le char - la -
- mis. A bas! à bas le ty - ran! A bas, à bas le char - la -
A bas le ty - ran! A bas, à bas le char - la -
A bas le ty - ran! A bas, à bas le char - la -

Notez qu'Offenbach a choisi une écriture verticale dans ce passage (voir ci-dessus) pour montrer l'unification du peuple.

••• *Le Roi Carotte* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Claude Schnitzler**

Mise en scène **Laurent Pelly**

Adaptation du livret et nouvelle version des dialogues **Agathe Mélinand**

Décors **Chantal Thomas**

Lumières **Joël Adam**

Chef de chœur **Yves Parmentier**

Chef de chant **Christophe Manien**

Assistant à la mise en scène **Christophe Râth**

Avec :



Christophe Mortagne
Le Roi Carotte



Héloïse Mas
Robin-Luron



Yann Beuron
Fridolin XXIV



Christophe Gay
Truck



Boris Grappe
Pipertrunck



Chloé Briot
Rosée-du-Soir



Albane Carrère
Cunégonde



Lydie Pruvot
Coloquinte

—
Orchestre de Picardie

Chœur de l'Opéra de Lille (chef de chœur : Yves Parmentier)



• • • Note d'intention

OFFENBACH dans un train fantôme

Conversation entre Laurent Pelly & Agathe Mélinand – *Propos recueillis en 2015*

AGATHE MÉLINAND

Cela faisait longtemps que tu me parlais du *Roi Carotte*.

LAURENT PELLY

Effectivement, c'est au moment de *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, au Châtelet, il y a dix ans, que j'ai, pour la première fois lu le livret du *Roi Carotte*. Sans doute étonné par le titre qui me paraissait assez curieux pour un opéra, même bouffe... Et c'est ainsi que j'ai découvert cette féerie insensée de 1872 et que j'ai voulu la mettre en scène.

A.M. Oui. Entre 1872 et 1875, Offenbach opte pour la féerie. Il va composer *Le Roi Carotte*, *Le Voyage dans la lune* et même, *Orphée aux enfers* qui devient un opéra-féerie en quatre actes en 1874. Bref. Revenons-en à notre féerie potagère.

L.P. Oui, j'avais envie de travailler sur cette construction impossible, opératique et délirante dont on a perdu aujourd'hui, évidemment, toutes les références. *Le Roi Carotte*, me semblait comme un blockbuster commercial et déjanté de l'ancien temps.

A.M. Oui, comme les féeries du Châtelet, *Le Tour du monde en 80 jours*, *Michel Strogoff* !...

L.P. Pour *Le Roi Carotte*, c'est au Théâtre de la Gaîté-Lyrique, futur théâtre d'Offenbach lui-même que ça se passe. Six heures de spectacles, cent vingt personnes sur scène, des dizaines de décors, des centaines de costumes.

A.M. Et *Le Roi Carotte* n'a jamais été repris sur un grand plateau. Paris, Londres, New York, Vienne et puis s'en va. Et il n'en existe pas d'enregistrement. Pourtant, cent quatre-vingt-quinze représentations à la création ! Un vrai tabac !

L.P. Le souci était aussi commercial...

A.M. Mauvais calcul, malgré le triomphe, l'extraordinaire lourdeur de la production a empêché le bénéfice...

L.P. Pourtant, curieusement, c'est un ouvrage, malgré son côté démentiel, qui me fait finalement plus penser aux *Contes d'Hoffmann* qu'à *La Belle Hélène*. Peut-être à cause du Kleinzach d'Hoffmann dont les auteurs se sont inspirés pour leur roi...

A.M. Peut-être parce que, pendant l'écriture, la Guerre de 1870 a éclaté, qu'Offenbach et Sardou ont dû arrêter pour quitter Paris. Quand ils sont revenus, la guerre était finie, la république avait été proclamée, il y avait eu la Commune, la chute du Second Empire... Et Offenbach et Sardou se sont remis à leur féerie. C'est peut-être pour cela que cette folie a ce côté désenchanté et noir qui te fait penser aux *Contes d'Hoffmann*. Mais dis-moi encore ce qui t'a plu dans le livret original ?

L.P. Le côté foisonnant, le côté impossible. Le mélange des genres. La magie, la fantaisie, la folie, l'humour et évidemment la violente satire politique. C'est toujours du domaine de l'intuition. C'est très important pour moi aussi, de faire découvrir une œuvre inconnue d'Offenbach. De faire entendre cette musique qu'on ne connaît pas.

A.M. Nous avons déjà travaillé tous les deux sur une autre féerie, *Le Petit Voyage dans la lune* réduit en un acte pour l'Opéra de Lyon déjà. La partition avait été réduite aussi. Mais, cette fois, il ne s'agit pas de réduction. Nous sommes partis, pour notre travail, de la version en trois actes sous-titrée « Opérette-féerie en 3 actes et onze tableaux » plus pensable à représenter aujourd'hui. Même si c'est déjà extrêmement riche et compliqué.

L.P. Alors, après avoir adapté toutes ces œuvres d'Offenbach comment aborde-t-on un livret aussi ébouriffé ?

A.M. Pour moi, le premier contact avec le livret a plutôt été du domaine de l'épouvante. Comment faire tout ça ? Et puis, il y a une différence, c'est que le livret n'est ni de Meilhac et Halévy, ni de Barbier, ni de Crémieux mais de Victorien Sardou. Il est composé d'un mélange de styles. Comédie du pouvoir, comédie médiévale, reconstitution antique à la sauce 1870 (Pompéi), scènes de cour en parodies politique et potagère, princesse délurée, jeune fille emprisonnée, sorcière... Bref, aventures, amours, suspense, etc. À la différence de Meilhac et Halévy, le style de Sardou est finalement plus traditionnel et sérieux malgré le sujet, les sujets, totalement fous, Sardou est moins parodique et presque plus romantique...

L.P. As-tu eu la tentation de retourner au style de Meilhac et Halévy ?

A.M. Il est sûr que ma source d'inspiration se situe plus du côté de Mel Brooks que de Harry Potter ou de David Cronenberg. À part bien sûr pour le tableau des Insectes... Mais il est plus intéressant de travailler avec l'auteur qu'on adapte plutôt que d'essayer de le transformer. Quand on doit aborder une œuvre aussi multiple, l'intérêt – enfin pour moi – est de lui redonner une sorte d'unité et c'est par l'humour, le second degré et la distance que l'on peut trouver cette unité. Distancier rapproche d'ailleurs curieusement l'ouvrage plutôt que de l'éloigner. Les personnages deviennent intimes, comme dans un livre d'enfant et on les suit dans leurs aventures plus qu'improbables (prise de pouvoir par des légumes, exil au royaume des insectes, ou mission dans les ruines de Pompéi)... *Le Roi Carotte* c'est vraiment Offenbach dans un train fantôme !

L.P. L'œuvre est donc inmontable telle qu'elle est ?

A.M. Non, puisqu'ils l'ont fait et qu'ils ont eu un énorme succès. On ne peut juste pas aujourd'hui, pour des raisons économiques, représenter la version originale. Elle nécessite des coupes, des ajustements et des raccourcis. Même la version en 3 actes ! À chacun des onze tableaux, nouveaux décors, nouveaux costumes, nouvel émerveillement, nouvelles péripéties. Alors, il faut faire des choix Et le très long tableau de transformisme sans musique de l'enchanteur Quiribibi ne s'impose peut-être pas dans une représentation actuelle... Alors, dis-moi, une fois qu'on a le livret réécrit, les nouveaux dialogues, comment et où, vont se dérouler les merveilleuses aventures de nos amis ?

L.P. Pour toutes les raisons que tu viens de citer, la problématique de la mise en scène est exactement la même. D'ailleurs, le sens de l'émerveillement du public n'est sans doute plus le même qu'en 1872... Si on devait représenter de manière réaliste toutes ces folies, il faudrait des moyens hollywoodiens ou faire un film. Le travail est donc plutôt sur le mélange des genres. Être à la fois sur une représentation épique, comique, archéologique, entomologique, botanique... enfin bref, créer un univers entre réalité, rêve et cauchemar. La scénographie de Chantal Thomas n'est donc qu'une machine à jouer. Nous n'allons pas, d'une manière réaliste dérouler linéairement toutes les péripéties du livret. Le décor sera donc une sorte de collage, une accumulation de signes entre l'Histoire (avec un grand H) et l'impossibilité de la représenter, entre l'hier et l'aujourd'hui. Un collage de signes surréalistes et totalement absurdes.

A.M. Et cela va se passer où ?

L.P. Sur le plateau de l'Opéra de Lyon, en décembre. Non, sérieusement, il y a, dans *Le Roi Carotte*, un code particulier le « cauchemardescocomique » qu'on a peu souvent l'occasion d'aborder... Je crois qu'il faut ne plus savoir où sont les références, le classique, plus rien. Inventer un nouveau genre qui permette aujourd'hui de représenter cette féerie. Et puis, de toutes façons, à partir du moment où une carotte sort de terre pour prendre le pouvoir, tout devient vraiment possible...

Octobre 2015

Pour **plonger dans les coulisses** de la création en 2015, visionnez cet extrait vidéo :
>>[Répétitions de la création à Lyon et entretien avec Laurent Pelly](#) (ctrl + clic droit)

••• Les costumes

Les costumes ont une place très importante dans ce spectacle et ont été conçus par le metteur en scène lui-même, Laurent Pelly. Ils contribuent à l'atmosphère étrange et à l'univers féérique et décalé.



••• Les décors



La sorcière Coloquinte amenant le livre de contes



Robin-Luron en haut de la bibliothèque

Imaginé par Chantal Thomas, les décors du *Roi Carotte* sont absolument saisissants !

Les tableaux sont nombreux, les lieux varient, ce qui implique d'imaginer des univers très différents qui s'enchaînent à un rythme soutenu.

Cela donne des livres immenses d'où sortent les personnages, des bibliothèques qui pivotent sur elles-mêmes pour ouvrir les espaces de l'imaginaire, des cageots et cagettes comme nouveau mobilier imposé au palais par le roi Carotte, la reconstitution d'une Pompéi antique...



Pompéi au moment de l'éruption du volcan



Robin-Luron vient délivrer Rosée-du-Soir de sa prison (une panier à salade !)

• • • Repères biographiques

Claude Schnitzler, direction musicale



Né à Strasbourg, Claude Schnitzler fait au Conservatoire de cette ville de sérieuses études musicales (orgue, clavier, direction d'orchestre et écriture). Il complète ensuite son cursus de chef d'orchestre au Mozarteum de Salzbourg, tout en donnant de nombreux récitals d'orgue en France et à l'étranger.

Il entre comme chef de chant à l'Opéra du Rhin et travaille ensuite avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg en tant qu'assistant d'Alain Lombard. Après une collaboration régulière avec l'Opéra de Paris, il prend la direction de l'Orchestre de la Ville de Rennes et cumule cette fonction avec celle de chef permanent de l'Opéra du Rhin. Il dirige ensuite l'Orchestre de Bretagne.

Se produisant à la tête des principaux orchestres français dans le répertoire tant traditionnel que contemporain, il dirige aussi *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux* à l'Opéra de Marseille. Invité dans de nombreuses grandes maisons -Liceu de Barcelone, Fenice de Venise, la Monnaie à Bruxelles-, il collabore par ailleurs régulièrement avec l'Opéra de Leipzig. Il s'y voit bientôt confier le répertoire français ainsi qu'un *Lac des Cygnes* à la tête de l'Orchestre du Gewandhaus. Il reçoit un accueil chaleureux à Vienne, où sa *Fiancée vendue* et sa *Chauve-Souris* données au Volksoper sont si favorablement appréciées que le Staatsoper le réclame à son tour pour *Roméo et Juliette* de Gounod. Salué par le public comme par la presse, il est immédiatement engagé pour la reprise de l'œuvre et au fil des saisons, pour *La Bohème*, *Les Contes d'Hoffmann*, *L'Élixir d'amour*, *Manon*, *Madame Butterfly* et *Carmen*. Il est l'invité régulier de l'Opéra de Cologne où il a dirigé notamment *Attila*, *Samson et Dalila*, *Madame Butterfly*, *Tosca*... Claude Schnitzler cultive en parallèle un talent reconnu pour la musique légère notamment française, et a consacré à ce répertoire un concert au Festival d'Edimbourg avec le Scottish Chamber Orchestra, qui a reçu les louanges de la critique internationale.

Laurent Pelly, mise en scène



Metteur en scène de théâtre et d'opéra, Laurent Pelly est particulièrement reconnu pour son travail sur le répertoire français. Il crée également des costumes, et ces dernières années, il élargit son travail à la scénographie.

Laurent Pelly est directeur du Théâtre national de Toulouse depuis 2007, après avoir été directeur du Cargo/ Centre dramatique national des Alpes. Au TNT, il a notamment mis en scène *Mille francs de récompense* de Victor Hugo (donné aussi à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et prix Georges Lermier 2011 pour la mise en scène et la scénographie), *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Le menteur* de Goldoni, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Mangerontils ?* de Victor Hugo, dont il a également créé les décors et les costumes. Récemment, il met en scène et crée les

décors et costumes du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare puis de *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi, pour lequel il reçoit le prix du Meilleur créateur d'éléments scéniques 2015 décerné par l'association professionnelle de la critique de théâtre, musique et danse. En 2015-2016, il met en scène *La Cantatrice chauve* de Ionesco, ainsi que *Masculin - Féminin - Variations*, une création d'après le film de Jean-Luc Godard, avec les jeunes comédiens de l'Atelier du TNT. Cette saison, dans le domaine de l'opéra, Laurent Pelly met en scène *Le Médecin malgré lui* de Gounod au Grand Théâtre de Genève, et *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz au Festival de Glyndebourne. Il était récemment sur les scènes de l'Opéra d'Amsterdam pour *L'Étoile* de Chabrier, de l'Opéra de Santa Fe, l'Opéra de San Francisco et du Gran Teatre del Liceu pour *Don Pasquale* de Donizetti, de l'Opéra de Lyon et de la Scala de Milan pour *Le Comte Ory* de Rossini, des festivals de Glyndebourne et Saito Kinen pour *L'Enfant et les Sortilèges/ L'Heure espagnole* de Ravel, spectacle repris à la Scala de Milan en mai-juin 2016. Un grand nombre de ses mises en scènes font l'objet de reprises : *La Fille du Régiment*, *Hänsel et Gretel* (Humperdinck), *La Grande Duchesse de Gerolstein*, *Giulio Cesare* (Haendel), *La Traviata* (Verdi)... En 2015-2016, *Platée* (Rameau) et *L'Élixir d'amour* (Donizetti) sont donnés à l'Opéra de Paris, *L'Amour des trois oranges* (Prokofiev) est repris à Essen.

••• En classe : autour du *Roi Carotte*



L'été, Arcimboldo

Voici quelques suggestions de pistes à aborder avec les élèves pour poursuivre le travail autour de cet opéra.

L'actualisation du contexte historique

Il est très intéressant de donner aux élèves les clés de compréhension du contexte historique d'écriture de l'opéra, comme expliqué en page 15. Dans l'opéra bouffe, la coutume est d'adapter les dialogues à l'actualité. Ainsi, Offenbach qui a fait de nombreuses reprises de ses anciens opéras, retouche systématiquement les textes. Dans cette version, Agathe Mélinand modernise les dialogues de Victorien Sardou pour que le public puisse y lire son propre monde. Pour aller plus loin, l'imagination des élèves peut donc être sollicitée pour deviner les possibles adaptations d'Agathe Mélinand pour que l'histoire corresponde à notre actualité du XXI^e siècle. On peut enfin se poser la question de savoir si ce travail d'actualisation a été obligatoirement nécessaire pour que l'histoire fasse écho au spectateur d'aujourd'hui (situation financière de Krokodyne, ruine du royaume par Fridolin, situation économique actuelle, crise des subprimes...).

Satire et Fables

« Il n'y a rien de tel que des légumes pour faire passer des messages politiques », *Jean-Christophe Keck, musicologue et chef d'orchestre.*

Le mot *satire* est emprunté du latin *satira* ou *satura*, qui a d'abord désigné une macédoine de légumes ! un mets regroupant toutes sortes d'ingrédients puis, en littérature, une pièce comique mêlant différents genres. Aujourd'hui *satire* désigne une œuvre pleine d'ironie mordante. Les liens entre cuisine et art ne sont pas si rares : en témoignent les mots *farce* ou *pot-pourri*, passés eux aussi de l'une à l'autre.

Cette satire politique illustrée par *Le Roi Carotte* avec sa personification des légumes peut évoquer les fables animalières, avec le parallèle de l'humanisation des animaux. Il peut être intéressant de se poser la question de la démarche des auteurs, similaire à celle de Jean de la Fontaine : « je me sers d'animaux pour instruire les hommes ».

Liens sur les thèmes abordés

Cet opéra-féerie dénonce l'excès, l'intolérance, la méchanceté, la déshumanisation, qui est au centre d'une histoire qui donne le pouvoir à de méchants légumes, qui n'ont rien d'humain (et donc à l'inhumanité). Il peut être intéressant de développer ces thèmes avec les élèves, tout comme celui du voyage initiatique de Fridolin : faire par exemple le parallèle avec d'autres voyages comme *Candide* de Voltaire ou le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne.

En français et en art : jeux potagers

Christophe Mortagne, l'interprète du roi Carotte, a visualisé comme première image lors de la découverte de cet opéra les tableaux du peintre Arcimboldo. Ce peintre du XVI^e siècle a en effet réalisé des œuvres incroyables de personnages composés de légumes, de saisons ou de végétaux.

Laurent Pelly s'est intéressé à cet opéra car il était intrigué par son nom : *Le Roi Carotte* ! Ce titre original et cette histoire loufoque donne envie de jouer avec la langue française, par exemple à travers les nombreuses expressions idiomatiques de notre langue qui viennent tout comme le roi de notre potager !
Les carottes sont cuites - Avoir un cœur d'artichaut - Faire chou blanc - Avoir la tête comme une citrouille - Marcher à la carotte - Mettre du beurre dans les épinards - La fin des haricots - Avoir de l'oseille - Avoir la patate - Faire le poireau - Avoir un petit pois dans la tête - N'avoir plus un radis - Rouge comme une tomate - Etre une asperge - En rang d'oignons - Raconter des salades - Appuyer sur le champignon...

••• La voix à l'Opéra

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

••• 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, déambulatoires,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

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

La façade



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

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

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

Le Hall d'honneur

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

Les Grands Escaliers

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

La Grande Salle

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



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

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec

des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.

Le Grand Foyer

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

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

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

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

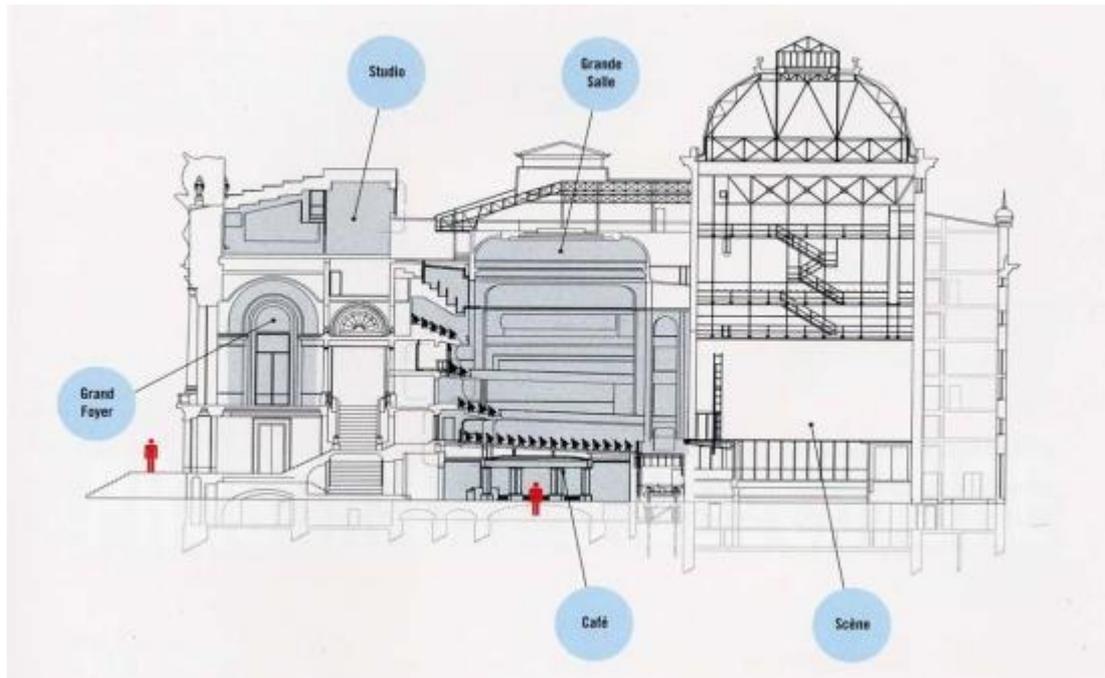
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors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

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

Visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :

[>>Visite virtuelle de l'Opéra](#) (ctrl + clic)

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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