

OPÉRA DE LILLE

# LA CENERENTOLA

4-10 OCTOBRE

DE GIOACHINO ROSSINI  
DIRECTION MUSICALE ANTONELLO ALLEMANDI  
MISE EN SCÈNE JEAN BELLORINI  
ORCHESTRE DE PICARDIE

Mar 4, Jeu 6, Mar 11, Ven 14 et Lun 17 octobre à 20h.

Dim 9 octobre à 16h.

Retransmission live sur grand écran Ven 14 octobre à 20h.

SAISON 16.17,  
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## Contact

Service des relations avec les publics  
**Claire Cantuel / Agathe Givry / Camille Prost  
et Adrien Buléon**  
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.  
Septembre 2016.

- p. 3**  
Préparer votre venue
- p. 4**  
Résumé
- p. 5**  
Synopsis
- p. 6**  
*La Cenerentola*, un opéra à l'image de Rossini
- p. 8**  
La réécriture d'un conte universel
- p. 10**  
Les personnages et les lieux de *La Cenerentola*
- p. 12**  
Guide d'écoute
- p. 27**  
L'orchestre de *La Cenerentola*
- p. 28**  
Biographie de Rossini et quelques dates clefs
- p. 30**  
L'Opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse
- p. 34**  
*La Cenerentola* à l'Opéra de Lille
- p. 35**  
Note d'intention du metteur en scène Jean Bellorini
- p. 36**  
Repères biographiques
- p. 37**  
Éléments bibliographiques
- p. 38**  
Petit dictionnaire rossinien
- p. 40**  
La voix à l'opéra
- P.41**  
Annexes
- p. 47**  
L'Opéra de Lille
- p. 50**  
L'Opéra de Lille : 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 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 12).

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

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

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

## Recommandations

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

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les 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 : 3h avec entracte**

## • • • Résumé

*La Cenerentola* est un opéra composé par Gioachino Rossini (1792-1868) et créé au *Teatro Valle* à Rome le 28 janvier 1817. Il s'agit d'un *dramma giocoso* en deux actes, sur un livret de Jacopo Ferretti qui est une variation autour du conte de Cendrillon.

La version présentée cette saison est une création de l'Opéra de Lille. *La Cenerentola* est ici mise en scène par Jean Bellorini. L'Orchestre de Picardie joue sous la direction d'Antonello Allemandi.

## Introduction

Si l'on pensait connaître l'histoire de Cendrillon, on sera peut-être surpris par cette délicieuse *Cenerentola*. Voici la marâtre devenue méchant beau-père, la fée devenue philosophe, et la pantoufle échangée contre un bracelet. Mais qu'importe, puisque l'enchantement – millénaire, international et sans pareil – du conte tient sans doute tout entier dans la magie des métamorphoses, qui transforment l'héroïne en souillon puis en reine du bal...

Vingtième opéra d'un compositeur de 25 ans, la *Cendrillon* de **Rossini** vibre encore de tous les idéaux de la jeunesse. C'est une comédie des erreurs, où l'amour pur, la noblesse du cœur et la bonté triomphent des apparences, auxquelles on ne peut décidément pas faire confiance.

Devenu valeur sûre du théâtre et nouveau venu à l'opéra, **Jean Bellorini** veut créer "une fantaisie où le simple, le pauvre, le dépouillé, s'invitent au bal du rêve et du grandiose, et tutoient les étoiles." Pop et coloré, onirique et poétique, l'univers qu'il a imaginé se tient en équilibre "au croisement de la magie du conte et du cinématographe". Un paysage insolite, où tournent et s'affolent vélos et hélices, où se déploient passerelles et parapluies, et où, même sous les cendres, la vivacité joyeuse de Rossini brille de tous ses feux.

## Les personnages et leurs voix

|                      |                 |  |
|----------------------|-----------------|--|
| <b>Angelina</b>      | interprétée par | <b>Emily Fons</b> , Mezzo-soprano      |
| <b>Don Ramiro</b>    | interprété par  | <b>Taylor Stayton</b> , Ténor          |
| <b>Dandini</b>       | interprété par  | <b>Armando Noguera</b> , Baryton       |
| <b>Don Magnifico</b> | interprété par  | <b>Renato Girolami</b> , Baryton       |
| <b>Alidoro</b>       | interprété par  | <b>Roberto Lorenzi</b> , Basse         |
| <b>Clorinda</b>      | interprétée par | <b>Clara Meloni</b> , Soprano          |
| <b>Tisbe</b>         | interprété par  | <b>Julie Pasturaud</b> , Mezzo-soprano |

## Les instruments de l'orchestre

Quintette à cordes (8 violons 1, 6 violons 2, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses),  
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons,  
2 cors, 2 trompettes, 1 trombone,  
& percussions.

*Soit 39 musiciens en tout*

# • • • Synopsis

## Acte 1

### **Chez Don Magnifico**

Tandis que ses sœurs meublent leur oisiveté d'enfants gâtées, Angelina (Cendrillon) s'active aux pénibles tâches du ménage. Le sens de la charité est lui aussi mal partagé : Clorinda et Tisbe chassent le mendiant qui frappe à la porte, Cenerentola le reconforte.

Arrive un groupe de gentilshommes : le Prince Ramiro va donner un bal au cours duquel il se choisira une épouse. Que ces dames se préparent. Leur agitation fébrile réveille Don Magnifico. Il raconte un rêve, qu'il décrypte ensuite : brillant avenir pour la famille, de quoi réparer le château qui tombe en ruine.

Ramiro vient en éclaireur. Il s'est déguisé en valet pour observer incognito, comme son précepteur Alidoro s'est habillé en mendiant pour reconnaître les lieux. La rencontre avec Cenerentola produit les plus douces étincelles.

Dandini fait une entrée pompeuse : c'est le valet qui a pris la place du prince et qui joue son rôle en cabotinant. Départ pour le bal.

Angelina voudrait s'y rendre avec ses sœurs, son beau-père la rabroue. Alidoro joue les bonnes fées et la prend sous son aile.

### **Au plaisir de Don Ramiro**

Don Magnifico, nommé sommelier du prince, promulgue les édits de sa nouvelle fonction.

Entre deux portes, faux prince et faux valet échangent leurs impressions. Clorinda et Tisbe ne sont qu'arrogance et vanité.

Devant toute la cour, arrivée inattendue d'une dame voilée, dont l'élégance et le charme font grande impression. Quand elle se dévoile, sa beauté subjugue. Mais Don Magnifico lui trouve une étrange ressemblance avec Cenerentola : quand il le déclare tout à trac, la confusion est générale.

## Acte 2

### **Au plaisir de Don Ramiro**

Don Magnifico se voit déjà beau-père du prince et, comme tel, assailli de solliciteurs, par conséquent submergé de pots-de-vin.

Dandini est repoussé par la belle inconnue, qui lui avoue en aimer un autre : le valet. Ramiro exulte. Mais elle s'esquive en lui donnant son bracelet et en lui imposant une épreuve : qu'il la recherche et découvre sa véritable identité.

Ramiro met fin à la mascarade : il redevient prince et Dandini valet. Celui-ci, non sans faire durer le supplice, révèle à Don Magnifico qui il est réellement. Le barbon crie vengeance.

### **Chez Don Magnifico**

Cenerentola est déjà retournée à ses tâches ménagères quand le père et les deux filles reviennent au bercail. Un orage éclate.

Le carrosse du prince a versé, devant la maison, comme par hasard. Mais ce hasard est soigneusement organisé par Alidoro. Si bien que Ramiro retrouve sa belle inconnue sous ses habits de souillon, et la proclame son épouse. Stupéfaction de tous, rage et désespoir du clan Magnifico.

### **Salle du trône**

Le triomphe de la bonté doit être complet : Angelina devenant princesse demande au prince le pardon des méchantes sœurs. C'est parce qu'elle a vécu dans le malheur et que son destin a changé en un éclair qu'elle peut oublier les affronts et se montrer vraiment digne du trône.

# • • • *La Cenerentola*, un opéra à l'image de Rossini

## Contexte de création

Rossini n'a que 25 ans lorsqu'il écrit *La Cenerentola*. Il n'est pourtant pas novice en la matière puisqu'il a déjà composé 19 opéras ! Et sa *Cendrillon*, comme la plupart de ses œuvres, est composée dans des circonstances mouvementées.

Rossini ne vient à Rome que quelques semaines avant la première de cette nouvelle œuvre. Il est question au départ d'une œuvre intitulée *Ninetta à la cour*, une comédie française dont le sujet est *Francesca di Foix*, une histoire de libertinage peu morale !

Très vite (mais un peu tard !) Rossini, son impresario Cartoni et le librettiste Ferretti décident qu'il est impossible de créer une telle pièce à Rome et qu'il faut trouver une autre idée de livret :

« Il fut bientôt évident que rien ne pourrait sauver la comédie française et, de retour à la maison de Cartoni, impresario et compositeur implorèrent Ferretti de trouver un autre sujet et de produire immédiatement un livret. Il proposa un certain nombre d'idées, vite rejetées par les deux acolytes, avant de trouver enfin une solution : « lassé de proposer en vain et à moitié en tombant de sommeil, je marmonnai en baillant : *Cendrillon*. Rossini, qui s'était mis au lit pour mieux se concentrer, se redressa comme la *Farinata de l'Alghieri* : « Aurais-tu le cœur de m'écrire *Cendrillon* ? » me dit-il ; et moi de lui répondre : « Et toi de la mettre en musique ? » ».

Rossini insista pour avoir un canevas dès le matin suivant, puis alla se coucher pendant que Ferretti se gorgeait de café pour avoir la force d'esquisser une ébauche de livret.

« Le jour de Noël, Rossini eut l'introduction [scène 1]. La cavatine de Don Magnifico le jour de la Saint-Étienne ; le duo pour ténor et soprano le jour de la Saint-Jean. En bref, j'écrivis les vers en 22 jours et Rossini en 24 la musique...<sup>1</sup> ».

24 jours... Comment une telle chose a-t-elle été possible ?

Rossini a tout d'abord ressorti de ses tiroirs l'ouverture de la *Gazzeta*, écrite pour Naples quatre mois plus tôt. Il a repris et adapté à la voix de Cendrillon l'air final d'Almaviva dans *Le Barbier de Séville*. Il a surtout demandé à un certain Agolini, un compositeur romain, de lui composer des récitatifs, un chœur et deux airs (pour Alidoro et Clorinde).

Malgré tout cela, les délais étaient extrêmement courts. On sait qu'il a ainsi terminé le *duetto* du second acte dans la nuit, la veille de la première et qu'il n'a pu le faire répéter que pendant l'entracte, le soir même du spectacle ! C'est la raison pour laquelle la première fut un véritable fiasco. Les musiciens n'avaient quasiment pas pu répéter et rien n'était vraiment en place.

Rossini, sûr de lui et peu affecté par cet échec affirma : « Avant la fin du Carnaval, tous les Romains seront amoureux de ma Cendrillon ; avant la fin de l'année, elle sera admirée dans toute l'Italie ; en France et en Angleterre dans deux ans ».

« En 1821, alors que l'interprète d'Alidoro (au Teatro Apollo de Rome) devait être le baryton Carlo Moncada que Rossini admirait beaucoup, le compositeur remplaça l'air d'Agolini (« *Vasto teatro è il mondo* ») par un morceau plus développé (« *Là del ciel nell'arcano profondo* ») qui est désormais régulièrement utilisé ; les autres passages d'Agolini sont généralement omis ».

<sup>1</sup> « Cendrillon, la vengeance d'un ange » par Willima Weaner, introduction p.21 à 26, pochette du disque *Cenerentola* par Chailly (Bartoli, Dara, Matteuzzi, Corbelli, Pertusi), Decca, 1993.

## Rossini et l'Opéra

Ces histoires rocambolesques et cette création sur les chapeaux de roue ne sont pas propres à *La Cenerentola*. Les opéras de Rossini ont très souvent été écrits dans des conditions semblables. En fait, c'est toute la vie de Rossini qui est digne d'un livret d'opéra !

Rossini, homme aux mille facettes, est décrit par ses nombreux biographes de façon très diverse : hypocondriaque, colérique ou bien sujet à de profondes dépressions, ou encore joyeux, bon vivant, amoureux de la bonne chère et des belles femmes ; souvent décrit comme paresseux, mais avec une production musicale qui finalement se révèle incomparable (bien que riche de nombreux *centoni*, des fragments musicaux antérieurs réutilisés pour de nouvelles œuvres où le compositeur emprunte à lui-même dans une sorte d'auto-plagiat).

Outre ses opéras, Rossini est un grand amateur de gastronomie fine et de vins rares — sa cave à vin était légendaire. Il avait sa table attitrée à La Tour d'Argent, chez Bofinger et à la Maison dorée, dont le chef, Casimir Moisson, aurait dédié au compositeur une création, le tournedos Rossini. Il est également l'auteur d'un livre de cuisine.



Il était également doté d'un grand sens de l'humour, n'hésitant pas à brocarder ses contemporains, qu'ils fussent interprètes ou compositeurs. On peut à ce sujet citer l'anecdote suivante : jouant un jour, au piano, une partition de Richard Wagner, Rossini n'en tirait que des sons cacophoniques ; un de ses élèves, s'approchant, lui dit : « Maestro, vous tenez la partition à l'envers ! », ce à quoi Rossini répondit : « J'ai essayé en la mettant dans l'autre sens : c'était pire ! ». Une autre anecdote, largement répandue dans les milieux musicaux et devenue légendaire : Rossini avait pris l'habitude de composer dans son lit. Lors de l'écriture d'un prélude pour piano, il laissa tomber sa partition. Plutôt que de se lever pour la ramasser, il décida d'en recommencer un autre.

On raconte que Rossini aurait pleuré trois fois dans sa vie : lors de son premier opéra, au cours d'une promenade en bateau lorsqu'une dinde truffée tomba malencontreusement à l'eau, et enfin lorsqu'il

entendit pour la première fois Niccolò Paganini.

Selon Stendhal, il fut « un homme à envier ». *La Vie de Rossini*, écrite par Stendhal à 40 ans quand Rossini n'en avait que 31, est une référence en matière de biographie, même si de nombreux critiques la considèrent comme beaucoup trop romancée :

« Il est si difficile d'écrire l'histoire d'un homme vivant ! » — écrit Stendhal dans sa préface — « Avant qu'il se fâche (s'il se fâche), j'ai besoin de lui dire que je le respecte infiniment, et bien autrement, par exemple que tel grand seigneur envié. Le seigneur a gagné un gros lot en argent à la loterie de la nature, lui y a gagné un nom qui ne peut plus périr, du génie et surtout du bonheur ».

Nous recommandons, pour ceux qui souhaitent se plonger dans la prose stendhalienne :

- Le chapitre 20 sur *La Cenerentola*. Même si Stendhal a des propos tranchés et durs parfois, il égrène ces pages de quelques éléments d'analyse intéressants.
- Le chapitre 40 sur le style de Rossini. Voir notamment les parallèles avec la littérature, la comparaison avec Mozart et ses remarques sur le rapport au texte.
- Le chapitre 42 sur les fameuses anecdotes de la vie du compositeur.

## • • • La réécriture d'un conte universel

Tout le monde connaît l'histoire de Cendrillon et les versions sont tellement nombreuses qu'il est quasiment impossible de toutes les énumérer. Rares sont les contes qui présentent un tel degré d'universalité. L'origine de cette histoire serait vraisemblablement orientale, chinoise plus précisément. La petitesse du pied de l'héroïne est un indice important puisqu'elle était le signe d'une exceptionnelle beauté en Chine.

La première version écrite de Cendrillon date du IX<sup>ème</sup> siècle. Toutefois Strabon dans sa *Géographie* mentionne un conte datant de l'Égypte ancienne : « un pharaon met son pays sens dessus dessous pour retrouver la propriétaire d'une sandale qu'un aigle a laissé tomber devant lui et qui appartient à la courtisane Rhodope <sup>2</sup> ».

On retrouve de nombreuses versions du conte en Europe, en Asie et en Afrique ; chaque pays en a une ou plusieurs. En Occident, la première version imprimée est celle du Napolitain Giambattista Basile.

### La version de Basile

Le conte écrit par Basile a pour titre *La Gatta cenerentola (La chatte des cendres)* : « Zezolla est adorée par son père, lequel est devenu veuf. Il se remarie avec une fort méchante femme dont Zezolla va se débarrasser grâce aux conseils de sa gouvernante : alors que sa marâtre fouille dans un coffre à la recherche de vêtements, elle en rabat violemment le couvercle et lui brise le cou. Elle convainc alors son père d'épouser la gouvernante mais celle-ci introduit dans le foyer six filles qu'elle avait dissimulées jusque-là. C'est le début du martyre de Zezolla qui passe du salon à la cuisine » et n'est plus appelée que la « chatte des cendres ». Un peu plus tard, Zezolla plante un dattier qui lui a donné la colombe des fées et le soigne avec amour. Il prend rapidement la taille d'une femme, une fée en sort qui permettra à la jeune fille de se trouver vêtue comme une reine au bal que donne le roi du pays. On retrouve ici comme ailleurs les trois jours de fête, les trois fuites de Zezolla, et la perte le troisième jour d'un socque (couvre-chaussure à haut-talon) qui permettra au roi de l'identifier et de l'épouser <sup>3</sup> ».

### La version de Perrault

*Voir texte intégral en annexe 1 : p. 41*

La version de Perrault est célèbre mais elle est aussi expurgée, plus lisse et conforme à la bienséance. Le texte a beaucoup de qualités littéraires : le portrait des personnages est piquant, certains détails sont pittoresques et quelques traits d'humour colorent l'ensemble.



Un petit-gris

### Verre ou vair ?

Seule la version de Perrault évoque des pantoufles de verre, ce qui a créé une célèbre polémique. Verre ou vair ? Certains y ont vu un détail onirique, d'autres ont souligné l'in vraisemblance de l'objet et ont expliqué qu'il y avait peut-être une erreur. L'idée d'une pantoufle de vair, fourrure précieuse gris et blanc à base de petit-gris, une variété d'écureuil nordique, semble plus probable...

Honoré de Balzac fit notamment cette « rectification » en 1841, suivi par Émile Littré.

<sup>2</sup> Avant-scène opéra sur *La Cenerentola*, p. 78.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



### Petite comparaison entre la version de Perrault et l'opéra de Rossini

Dans l'opéra de Rossini, Cendrillon n'a pas de marâtre mais un beau-père : Don Magnifico. Cendrillon ne reçoit pas l'aide de sa marraine la fée mais celle d'Alidoro. La magie disparaît au profit d'une forme de rationalisme, hérité des Lumières. Alidoro est celui qui sait reconnaître la vérité, qui trouve la bonté cachée et s'arrange pour la faire triompher. Il tire les ficelles des autres personnages et ajuste, selon son bon vouloir, le dénouement.

Le Prince, lui, est accompagné d'un valet qui est en réalité son double comique. Se retrouve ainsi restitué le couple du maître et de son serviteur. L'échange de leurs identités est une ressource comique indéniable.

Enfin, Cendrillon n'essaie pas une chaussure mais donne au Prince un bracelet. Ce changement s'explique certainement par le fait qu'une chanteuse d'opéra, *Prima Donna*, ne pouvait pas, à l'époque à Rome, dévoiler ses pieds ! Il a donc bien fallu ruser et trouver une autre solution !

|                    | Perrault                  | Rossini  |
|--------------------|---------------------------|--|
| <b>Personnages</b> | Cendrillon                | Cenerentola (Angelina)   |
|                    | Marâtre                   | Don Magnifico  |
|                    | Les deux sœurs            | Les deux sœurs :<br>Tisbe et Clorinda  |
|                    | La Marraine, la bonne fée | Alidoro le philosophe  |
|                    | Le Prince                 | Le Prince Ramiro   |
|                    |                           | Dandini, valet et double du Prince   |
| <b>Magie</b>       | Carrosse → citrouille     | <b>Pas de magie</b>  |
|                    | Souris → chevaux          |  |
|                    | Rat → cocher              |  |
|                    | Lézards → laquais         |  |
|                    | Pantoufles de verre       | Double bracelet : pour éviter à Cenerentola de dévoiler son pied sur scène ! |

### La version de Grimm

*Voir texte intégral en annexe 2 : p. 44*

Il ne faut pas confondre la version de Perrault avec celle des frères Grimm dans laquelle Cendrillon plante une branche de noisetier sur la tombe de sa mère et l'arrose tellement de larmes qu'elle en devient un arbre. Cette version, beaucoup moins connue, rappelle la version de Basile puisqu'elle introduit aussi le symbole de l'arbre et lui confère un rôle crucial.

Ce texte est beaucoup plus riche que celui de Perrault, beaucoup plus complexe et certainement plus explicite aussi. Idéale, diront certains, pour une analyse psychanalytique !

En voici le résumé :

Un homme veuf se remarie avec une femme qui fait de Cendrillon sa domestique et celle de ses deux filles. Un jour, le prince organise un bal au château. Ne pouvant s'y rendre, Cendrillon pleure sur le rameau qu'elle avait planté auparavant et demande de l'aide aux oiseaux qui lui lancent alors de beaux habits. Cendrillon se rend plusieurs fois au palais et le prince tombe amoureux d'elle. Mais à chaque fois, elle s'échappe. Alors, un soir, le prince enduit le sol de poix pour qu'elle ne puisse pas s'enfuir. Mais Cendrillon réussit à se sauver, même si elle perd une pantoufle. Le prince va donc chez Cendrillon pour faire essayer la chaussure. Pour pouvoir rentrer dedans, les deux sœurs se mutilent les pieds. Finalement, seule Cendrillon réussit à enfiler le soulier. Le prince et Cendrillon se marient, les sœurs et belle-mère sont punies : des oiseaux leur crèvent les yeux.

Cette version des Frères Grimm est bien plus cruelle que celle de Perrault, à travers notamment ces deux scènes terribles : lorsque les sœurs se coupent les orteils et le talon pour parvenir à enfiler la chaussure et, lorsqu'à la fin du conte, les sœurs ont les yeux crevés par les oiseaux.

**On voit donc se dessiner deux morales : dans Perrault, celle du pardon, et chez les Frères Grimm, celle de la punition méritée. Dans une version allemande, antérieure à celle des Frères Grimm, l'atrocité de la punition est encore plus virulente car les deux sœurs sont condamnés à danser, jusqu'à leur mort, avec aux pieds des pantoufles chauffées au fer rouge !**

# • • • Les personnages et les lieux de *La Cenerentola*

## Les personnages

Ils sont divisés en deux types : les personnages "bouffes" et les personnages "sentimentaux". C'est ce mélange des genres qui fait de l'œuvre un "dramma giocoso" original.

Rossini ne cherche pas à approfondir la psychologie de ses personnages. En général, un seul trait de caractère suffit à les définir. Ce qui compte avant tout, ce sont les situations dans lesquelles les personnages évoluent à la manière de pantins.

Il s'agit d'un type de théâtre hérité de Goldoni ; la musique de Rossini s'inscrit tout à fait dans ce cadre codifié. *L'Italienne à Alger*, *Le Barbier de Séville* et *La Cenerentola* en sont les modèles du genre.

### 1- Les personnages sentimentaux

#### **ANGELINA dite Cenerentola (contralto), belle-fille de Don Magnifico**

Son rôle a été créé pour la tessiture exceptionnelle de "mezzo coloratura"<sup>4</sup> de G. Giorgi-Righetti allant du sol 2 au si 4, soit plus de deux octaves. Les graves et medium ont un timbre grave et les aigus bénéficient d'une grande légèreté. Cenerentola est une jeune fille vertueuse et persécutée, qui rappelle, par certains aspects, le personnage de *Ninetta*<sup>5</sup>. Toutes deux illustrent l'esthétique sentimentale de la fin du XVIIIème.

Cenerentola incarne la bonté, le don de soi et la tolérance. Elle préfère de loin un mariage d'amour à une union par intérêt, ce qu'elle prouve en tombant amoureuse de celui qu'elle croit être un valet. Elle possède toutes les qualités humaines, ce qui contraste avec le reste de la famille ! Sa naïveté est touchante et elle sait faire preuve d'une grande noblesse de sentiments, notamment lors du pardon final.

Loin d'être une jeune femme sans défense, elle affirme un caractère fort : elle tient tête à ses sœurs, dicte la conduite à son prétendant et, pour finir, refuse la vengeance au profit de l'indulgence qu'elle prône comme valeur suprême.

Il s'agit du rôle le plus complexe de l'opéra.



#### **DON RAMIRO (ténor), Prince de Salerno**

Rôle de ténor classique à cette époque, synonyme de légèreté et de grande virtuosité, comme en témoignent ses nombreux contre-uts.

C'est le héros, jeune et tendre, en quête de sa future épouse. Comme Cenerentola, il appartient à la catégorie des personnages "seria", de par sa détermination et son enthousiasme ainsi que par sa sincérité. Il décide de changer son identité et prend le rôle de son valet Dandini afin de saisir la vraie personnalité des gens qu'il côtoie et de faire la lumière sur leurs réelles intentions.

Le trouble qu'il éprouve pour Angelina dès le premier regard le met dans une position délicate : s'agit-il d'une simple servante ou de la 3ème fille de Don Magnifico ? Ses doutes sont de courte durée ; il est séduit par le cœur, non par les apparences.

#### **ALIDORO (basse), Philosophe, précepteur de Don Ramiro**

Noble basse chantante, très différente des personnages de Dandini ou Don Magnifico. Sa tessiture évolue souvent vers celle de baryton, ce qui rend le rôle périlleux.

<sup>4</sup> Rossini affectionnait particulièrement cette tessiture particulière que l'on retrouve dans plusieurs de ses opéras. Teresa Berganza ou Cecilia Bartoli sont des exemples de ce type de voix.

<sup>5</sup> Dans *La gazza ladra* (la pie voleuse), G. Rossini, 1817.

Contrairement à Angelina et Don Ramiro, il incarne la raison, au profit des passions. Il est celui qui manipule et tire les ficelles de l'intrigue. Il apparaît aux moments clés de l'opéra et remplace la fée du conte de Perrault. Il est, d'une certaine manière, héritier des Lumières.

## 2- Les personnages bouffes

### **DON MAGNIFICO (basse), Baron de Monte Fiascone, père de Clorinda et Tisbe, beau-père d'Angelina**

C'est le personnage napolitain caricatural et haut en couleur. Un rôle comique, pour une voix particulière : une basse bouffe d'une exceptionnelle virtuosité, mais qui chante aussi parfois ; ce qui en fait un rôle aux couleurs multiples mais sans demi-mesure.

Avec Dandini, lui aussi du même registre, il rivalise de burlesque et ridicule.

Ruiné, il vit au-dessus de ses moyens pour sauver les apparences et fonde son dernier espoir sur un mariage princier. Il est donc prisonnier de la situation ; son destin ne lui appartient plus.

Pour tout cela, il pourrait inspirer la pitié mais c'est le comique qui l'emporte tant il est ridicule (rêves enfantins, réactions spontanées, attitude inappropriée...).

### **DANDINI (basse), Valet de Don Ramiro**

C'est un personnage plus important qu'il n'y paraît au premier abord. Son rôle évolue tout au long de l'intrigue. D'abord déguisé en Prince, il s'approprie une fonction qui lui plaît mais qu'il sait éphémère. Le retour à la condition de valet le délivre du mensonge. C'est un personnage malin, observateur, ancré dans la réalité mais avant tout loyal, contrairement à ce qu'implique d'ordinaire ce genre de rôle. Il ne fait à aucun moment preuve de fourberie et permet même aux autres personnages de se dévoiler.

Il est donc très présent dans cet opéra et ses duos sont particulièrement drôles et remarquables.

Rossini semble éprouver une certaine tendresse pour ce personnage.

Sa tessiture de basse est la plus grave des trois et peut-être la plus variée car si Dandini appartient bien à la catégorie "buffa", par son déguisement, il essaie d'imiter le Prince.

### **CLORINDA (soprano) et TISBE (soprano)**

Les deux sœurs, qui persécutent Angelina, apparaissent constamment en duo. Elles illustrent de manière caricaturale l'ensemble des défauts humains : bassesse des sentiments, avidité, mensonge, tromperie, flatterie, hypocrisie, méchanceté gratuite...

Contrairement à leur père - qui est un personnage plus bête que méchant et inspire donc davantage la compassion -, elles nous apparaissent antipathiques. Le public est tout à fait ravi, lorsque, dans le final, elles s'inclinent devant Angelina. Elles méritent leur sort !

Vocalement, Rossini leur confie des duos mêlant effets comiques et vélocité hallucinante. C'est là tout le génie du compositeur : il a su doter le genre bouffe d'une virtuosité vocale jusque-là réservée à l'opéra seria.

## Les lieux de l'histoire

L'action se déroule en deux lieux bien distincts : chez Don Magnifico et au Palais du prince Ramiro.

Tout oppose symboliquement ces deux espaces :

Le premier est sale, vétuste. Il est le lieu de l'injustice et celui qui recèle l'âtre et la cendre. On s'attend à trouver la fameuse cheminée qui a donné à Angelina son surnom de Cendrillon, mais les mises en scène souvent pleines de trouvailles peuvent ignorer ou transfigurer ce détail. Les portes ont un rôle également important : celle de la chambre de Don Magnifico pour sa première apparition et la porte d'entrée qui symbolisent l'inconnu et le destin.

Le second est luxueux, brillant. C'est le lieu de la joie et de la fête. Il représente l'avenir radieux avec ses plaisirs comme le fameux banquet de la fin du premier acte ou la cave qui fait rêver Magnifico. La salle de bal, elle, fait rêver tous les personnages féminins de cet opéra. C'est donc le lieu de tous les désirs.

Entre les deux, la nature reprend ses droits. C'est le lieu du destin et du mouvement face à l'immobilisme des palais. Il permet l'échange dans un sens puis dans l'autre. L'orage qui s'annonce puis éclate, abîmant le carrosse dans le deuxième acte permet à Don Ramiro de retrouver le chemin de sa bien-aimée.

Il est intéressant de noter que les scènes initiales et finales ont lieu chez Magnifico, ce qui permet de boucler la boucle. Elles sont séparées par celles du Palais, au cœur de l'opéra. Comme un postulat, la scène qui clôt l'opéra se déroule dans la salle du trône.

## • • • Guide d'écoute

"La Cenerentola est la musique la plus heureuse, la plus gaie et la plus aisément charmante qu'on puisse rêver ; l'allégresse et la pétulance italiennes exécutent sur les portées de la partition les gambades les plus joyeusement extravagantes en faisant babiller au bout de leurs doigts, comme des castagnettes, des grappes étincelantes de trilles et d'arpèges. Comme tout rit et tout chante ! (...)  
Théophile Gautier in *La Presse*, 7 février 1854

### **Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?**

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs de *La Cenerentola* 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 guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, décoder quelques airs, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs de *La Cenerentola*, détaillés dans la suite de ce document.

L'enregistrement de référence, utilisé pour ce guide d'écoute, est le suivant :

**Rossini, *La Cenerentola*, dirigé par Riccardo Chailly, avec Cecilia Bartoli, Enzo Dara, William Matteuzzi et le chœur du Théâtre de Bologne. Decca 1993**

1/

#### **Sinfonia, CD1 n°1**

Rossini compose ici une longue page orchestrale qui nous plonge dans l'ambiance de l'opéra en mêlant humour burlesque, légèreté et lyrisme.

2/

#### **Una volta c'era un re, Angelina, Acte I, scène 1, CD 1 n°3**

Voici la chanson d'Angelina (*Cenerentola*). Nous la retrouverons à plusieurs reprises dans l'opéra comme un fil rouge. Elle caractérise parfaitement le caractère du personnage à l'opposé des deux sœurs.

3/

#### **O figlie amabili, chœur et strette de l'introduction, Angelina, Clorinda, Tisbe, Alidoro, Acte I, scène 1, CD1 n°5**

L'introduction s'achève sur un chœur et un ensemble vocal des plus virtuoses. L'annonce de l'arrivée du prince provoque chez les personnages une excitation qui les conduit un moment musical tourbillonnant.

4/

#### **Zitto, zitto, piano, piano, Dandini et Don Ramiro, Acte I, scène 11, CD2 n°1**

Ce duo remarquable de trouvailles rend hommage à l'univers mozartien. Il est aussi, et surtout, emblématique du style vocal et orchestral de Rossini.

5/

***Sia qualunque delle figlie, Don Magnifico, Acte II, scène 1, CD2 n°7***

Voici un personnage haut en couleurs ! Trois grands airs lui sont consacrés et ils provoquent inmanquablement les rires. Notre choix se porte sur celui-ci où Don Magnifico évoque ses rêves de fortune et de gloire.

6/

***E allor... se non ti spiaccio... et Si, ritrovarla io giuro, récitatif et air de Don Ramiro, Acte II, scène 2, CD2 n°8 à 2'22 et n°9***

Il s'agit du grand air de Ramiro précédé d'un récitatif intéressant car accompagné. Cet extrait nous montre toute l'étendue d'une voix de ténor dans l'opéra de Rossini.

7/

***Temporale, Acte II, scène 7, CD2 n°15***

Rossini nous présente une grande page orchestrale qui s'inscrit dans la longue tradition des orages et tempêtes à l'opéra ! Elle marque le dénouement de l'intrigue. Après la pluie, le beau temps...

8/

***Siete voi?, Acte II, scène 8, Sextuor, CD2 n°16***

La vérité éclate et laisse les personnages abasourdis par les révélations. Ce sextuor est assurément l'une des plus belles pages de Rossini. Le jeu sur l'articulation et les effets comiques sont très réussis.

À la suite de chacun de ces extraits, des pistes pédagogiques vous sont proposées pour aborder ces morceaux avec les élèves. Une fiche « L'Opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse » vous permettra également d'envisager un élargissement et d'amorcer un travail comparatiste.

# /////// Sinfonia, CD1 n°1 //////////////////////////////////////

Rossini était célèbre pour ses fameuses ouvertures d'opéra composées parfois quelques heures seulement avant la première ! À Rome, ville bien moins mélomane que Naples à l'époque, ce morceau symphonique avait pour mission de faire taire le public et de le convier au spectacle. En fait, cette *sinfonia* de plus de sept minutes nous plonge dans l'univers de la fantaisie et du rebondissement, mêlant ce qui semble être la caractéristique principale de l'œuvre : le caractère sérieux (*seria*) associé au caractère burlesque (*buffa*).

The image shows a page of a musical score for the beginning of Rossini's Sinfonia. The score includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetti Sib, Fagotto, Corni Sib, Trombe Sib, Trombone Sib-Mib, Timpani, G. Cassa, Violini, Viols, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Maestoso'. A yellow box highlights the woodwind section, with an arrow pointing to a passage in the Clarinetti Sib part. Another yellow box highlights the string section, with an arrow pointing to the Violoncelli part.

Suit la réponse aux clarinettes et bassons, toujours dans cet univers mystérieux.

Le rideau s'ouvre sur une phrase inquiétante jouée aux violoncelles, contrebasses et bassons *pianissimo*, suivie immédiatement par deux accords *fortissimo* joués par l'ensemble de l'orchestre.

Rossini découpe cette longue ouverture en deux parties distinctes :

A- La 1ère partie *seria* aux nuances contrastées est caractérisée par une allure majestueuse et sombre, des silences évocateurs et aussi des effets remarquables comme ces trompettes se dégageant de l'orchestre et semblant annoncer une sentence (201).

The image shows a page of a musical score for the first part of the Sinfonia, focusing on the trumpet part. The score includes parts for Fl., Ob., Cl. Sib, Fag., Cor. Sib, Trb. Sib, Trbn., Tp., and G.C. The tempo is marked 'Maestoso'. A circled '2' is above the trumpet part, indicating a specific measure.

B - La 2ème partie *buffa* (2'28) juxtapose des thèmes fantaisistes et joyeux - dans un tempo *allegro vivace* - que l'on retrouvera dans la suite de l'opéra. Cette partie est entièrement répétée et se termine par une *coda* annonçant l'entrée des voix.

Écoutons le deuxième thème à 3'24, joué par les clarinettes auxquelles répondent les bassons. Il est précédé par des *pizzicati* mystérieux. Ou encore le troisième à 3'51 aux cordes qui nous emmène dans un tourbillon vertigineux.

Avec les élèves :

- Expliquer la fonction de l'ouverture d'opéra : les voix ne sont pas encore présentes, il s'agit d'une page orchestrale qui nous plonge dans l'ambiance de l'œuvre.
- Repérer les deux parties aux caractères opposés et en profiter pour expliquer les caractères *buffa* et *seria* qui déterminent l'œuvre de Rossini.
- Écouter l'ouverture du *Barbier de Séville* composée elle aussi à Rome, en 1816, soit un an avant la *Cenerentola*. Elle en possède les mêmes caractéristiques.

# ////////// Una volta c'era un re, Angelina, Acte I, scène 1, CD 1 n°3 //////////////////////////////////////

Voici la chanson d'Angelina, tout en simplicité. Son caractère contraste évidemment avec l'hystérie des deux sœurs ! De façon prémonitrice, elle raconte l'histoire d'un roi qui cherchait une épouse ; son choix se porta sur celle qui possédait les vertus d'innocence et de bonté. Cette chanson enfantine montre en réalité la force de caractère de l'héroïne qui refuse de se soumettre aux ordres de Clorinda et Tisbe.

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Cenerentola (son tuono fleumatico) :</b><br/> <i>Una volta c'era un Re,<br/>         Che a star solo s'annoiò<br/>         Cerca, cerca, ritrovò!<br/>         ma il volean sposare in tre.<br/>         Cosa fa?<br/>         Sprezza il fasto e la beltà,<br/>         E alla fin scelse per sé<br/>         L'innocenza et la bontà<br/>         La la la là, li li li li, la la la là</i></p> | <p><b>Cendrillon (sur un ton paisible) :</b><br/>         Il était une fois un roi<br/>         Qui se lassa de rester seul ;<br/>         À force de chercher, il finit par trouver.<br/>         Mais il y en avait trois qui voulaient l'épouser.<br/>         Que fait-il ?<br/>         Dédaignant le faste et la beauté,<br/>         Il jeta finalement son dévolu<br/>         Sur l'innocence et la bonté,<br/>         La la la...</p> |
|---|--|

Il s'agit d'une page construite en deux parties : la première se caractérise par une ligne mélodique très simple et la seconde est plus ornée. L'accompagnement en *pizzicati* aux cordes évoque la mandoline ou la guitare, instruments caractéristiques des sérénades et le rythme brève-longue, quant à lui, fait penser aux battements du cœur.

*pizzicati*

58 [14] *Andantino*  
 (con tuono fleumatico)  
 CEN. U - na vol - ta ce - ra un re, che a star so - lo, che a star so - lo s'annoiò -  
 I. *pizz.*  
 Vni II. *pizz.*  
 Vcl. *pizz.*  
 Cb. *pizz.*

rythme brève-longue

La mélodie, ornée, témoigne de la complexité du personnage d'Angelina.

Nous retrouvons le début de cette chanson dans la **scène 4 de l'acte I (CD1 n°10)** interrompue brusquement par l'entrée de Ramiro qui tombe immédiatement sous le charme d'Angelina. Sa réaction est réciproque puisqu'elle en casse la tasse de café qu'elle tenait à la main !

Le magnifique duo d'amour reprend la mélodie ornée de cette chanson (2'43). Les amoureux se demandent pourquoi leur cœur bat aussi fort, pendant que l'orchestre les accompagne, toujours sur le même rythme.

Enfin dans la **scène 5 de l'acte II (CD2 n°12)** la chanson réapparaît, de nouveau symbole d'espoir. Rossini nous propose un thème d'une grande efficacité émotionnelle, facilement mémorisable et reconnaissable. Il varie au gré de l'évolution des situations, un peu à la manière d'un *Leitmotiv*.

### Avec les élèves :

- Écouter les différentes apparitions de la chanson d'Angelina. Lors de la représentation, ce thème sera devenu familier aux élèves.



## //////// O figlie amabili, chœur et strette de l'introduction, Angelina, Clorinda, Tisbe, Alidoro, Acte I, scène 1, CD1 n°5 //////////////////////////////////////

Voici un passage qui illustre parfaitement l'écriture chorale de Rossini : des strettes et le rôle important de l'orchestre dans l'accompagnement des voix.

Un nouveau thème est entendu à l'orchestre (notamment aux bois : clarinettes, hautbois, bassons et flûtes piccolos) fondé sur le rythme croche pointée double dans un tempo très rapide. Il accompagne les ténors et basses du chœur : des gentilshommes annonçant l'arrivée de Don Ramiro. Rossini, fidèle à ses habitudes, double les voix, c'est-à-dire que les instruments jouent les mêmes notes que le chant. Ce procédé d'écriture, très efficace, permet aussi un enrichissement des timbres vocaux.

The image shows a musical score for the opera 'O figlie amabili'. It includes staves for various instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. In Bb.), Bassoon (Fig.), Cor Anglais (Cor. Sol.), Trumpet in B-flat (Trb. In Bb.), Trombone (Trbn.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal parts are for the Chorus Cavalieri (CANTORI CAVALIERI), with lyrics in Italian: 'O figlie amabili di Don Magnifico, Ramiro il principe or or ver.' Annotations with arrows point to specific musical features: 1. A yellow box highlights the melodic line in the woodwinds and strings, with an arrow pointing to the text: 'La même tête de thème est répétée par les divers instruments.' 2. A yellow box highlights the vocal lines, with an arrow pointing to the text: 'Les voix d'hommes - ténors et basses - chantent à l'unisson. Ils passeront ensuite à 4 voix.' 3. A yellow box highlights the rhythmic pattern in the strings, with an arrow pointing to the text: 'Même rythme : croche pointée double du début démontrant le caractère volontaire de cette partie.'

Dans cet opéra, Rossini conçoit les chœurs de manière traditionnelle : ils annoncent les événements et les commentent. En revanche, l'écriture est simplifiée ; souvent à 2 ou 4 voix, elle se base sur des accords efficaces et facilement compréhensibles.

La strette débute à 1'17 après le chœur des gentilshommes et un court récitatif accompagné.

Ce débit de parole, très rapide, est caractéristique du style *buffa* ; l'articulation y est hallucinante et relève d'une véritable prouesse technique. Les voix de Clorinda et Tisbe dialoguent ou évoluent à la tierce avant d'être rejointes par celles de Cenerentola, Alidoro et du chœur. C'est la voix d'Angelina, présentée dans un contrechant qui est précédée puis doublée par les piccolos, clarinettes et premiers violons, soulignant ainsi sa différence.

L'intention de Rossini est de montrer l'agitation voire l'excitation des personnages dans le seul but d'amuser le public et de l'emmener dans une sorte de tourbillon musical. Écoutons ainsi le passage orchestral magistral et euphorique à 3'09 qui porte les voix vers un climax lors de la réexposition des thèmes. Tout le génie de Rossini s'exprime dans ces pages qui provoquent, bien entendu, les applaudissements.

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Stretta dell'Introduzione</i></p> <p><b>CLORINDA E TISBE</b><br/> <i>Cenerentola, vien qua.<br/> Le mie scarpe, il mio bonnè.<br/> Cenerentola, vien qua<br/> Le mie penne, il mio colliè.<br/> Nel cervello ho una fucina<br/> Son più bella, e vo' trionfar ;<br/> A un sorriso, a un occhiatina<br/> Don Ramiro ha da cascar.</i></p> <p><b>CENERENTOLA</b><br/> <i>Cenerentola, vien qua.<br/> Cenerentola va là,<br/> Cenerentola va su,<br/> Cenerentola vien giù...<br/> Questo è proprio uno strapazzo!<br/> Mi volete far crepar?<br/> Chi alla festa, chi al sollazo :<br/> Ed io resto qui a soffiare.</i></p> <p><b>ALIDORO</b><br/> <i>Nel cervello una fucina<br/> Sta le pazze e martellar<br/> Ma già pronta è la rovina ;<br/> Voglio ridere e schiattare</i></p> <p><b>CORO</b><br/> <i>Già nel capo una fucina<br/> Sta le donne a martellar :<br/> Il cimento si avvicina,<br/> Il gran punto di trionfar</i></p> | <p>Strette de l'introduction</p> <p><b>CLORINDA ET TISBE</b><br/> Cendrillon, viens ici.<br/> Mes souliers, ma coiffe.<br/> Cendrillon, viens ici.<br/> Mes plumes, mon collier.<br/> J'ai la tête en feu ;<br/> Je suis la plus belle, je veux l'emporter ;<br/> D'un sourire, d'un regard<br/> Je ferai succomber Don Ramiro.</p> <p><b>CENDRILLON</b><br/> Cendrillon viens ici.<br/> Cendrillon va là-bas.<br/> Cendrillon monte là-haut<br/> Cendrillon descend par là...<br/> C'est un véritable calvaire !<br/> Vous voulez donc ma mort ?<br/> Pendant que tout le monde va s'amuser,<br/> Je reste ici à souffler sur le feu.</p> <p><b>ALIDORO</b><br/> Ces folles ont dans la tête<br/> Une force qui leur martèle la cervelle,<br/> Mais la déconfiture se prépare,<br/> Et je veux rire à m'en éclater.</p> <p><b>CHŒUR</b><br/> Une forge s'est allumée dans la tête des femmes<br/> Et leur martèle la cervelle ;<br/> L'épreuve approche,<br/> Le grand moment où il s'agira de triompher</p> |
|---|---|

Avec les élèves :

- Lire le texte et sa traduction pour en comprendre les subtilités. Chaque personnage reprend une partie d'un texte commun mais une phrase différente en fait changer l'esprit et le sens. Au théâtre, il est impossible de faire parler les personnages en même temps contrairement à l'opéra. Mozart était le maître du genre avant Rossini, et dans *Les Noces de Figaro*, il savait faire chanter plusieurs personnages ensemble tout en gardant une intelligibilité suffisante.

- Écoutons un autre exemple de strette : celle clôturant l'acte 1 (CD2 n°5 à 1'17) qui est construite exactement sur le même schéma, à savoir : chœur, solistes puis changement de tempo et strette finale. Les élèves reconnaîtront peut-être la mélodie présente dans la *sinfonia*.

- Pour travailler sur les strettes, écoutez l'une des plus fameuses : « *Nella testa ho un campanello* », dans *L'Italienne à Alger* : les personnages semblent devenus fous !

**//////// Zitto , zitto, piano, piano, Dandini et Don Ramiro ;  
Acte 1, scène 11, CD2 n°1 //////////////////////////////////////**

Nous sommes ici dans les scènes finales de l'acte 1. Les gentilshommes ont nommé Don Magnifico sommelier qui exulte dans cette nouvelle fonction. Apparaissent alors Dandini déguisé en prince et Don Ramiro, en valet, qui lui demande son avis sur les sœurs. Voici un duo tout à la fois virtuose, léger et drôle ! L'avis de Dandini est implacable : "elles sont un rare mélange d'insolence, de caprice et de vanité" !

**RAMIRO**

Zitto, zitto ; piano, piano  
 Senza strepito e rumore.  
 Delle due qual è l'umore?  
 Esattezza e verità

**DANDINI**

Sottovoce a mezzo tuono,  
 In estrema confidenza  
 Sono un misto d'insolenza,  
 Di capriccio e vanità.

**RAMIRO**

E Alidoro mi diceva  
 Che un figlia del Barone...

**DANDINI**

Ah, il maestro ha un gran testone ;  
 Oca eguale non si dà.  
 (Son due vere banderuole...  
 Ma convien dissimular.)

**RAMIRO**

(Se le sposi pur chi vuole,  
 Seguitiamo a recitar.)

**RAMIRO**

Chut, chut. Doucement, doucement :  
 Surtout pas de bruit.  
 Comment sont-elles, ces deux sœurs ?  
 Dis-moi franchement la vérité.

**DANDINI**

Je vous le glisse tout bas à l'oreille,  
 Et tout à fait confidentiellement,  
 Elles sont un rare mélange d'insolence,  
 De caprice et de vanité.

**RAMIRO**

Alidoro m'a pourtant dit  
 Qu'une fille du baron...

**DANDINI**

Ah ! Votre maître est un grand cerveau ;  
 On ne fait pas plus nigaud que lui.  
 (Ce sont deux vraies girouettes...  
 Mais faisons comme si de rien n'était.)

**RAMIRO**

(Les épouses qui voudront !  
 Continuons notre petit jeu.)

Les trois accords annoncent l'arrivée du duo, puis les notes piquées, en phrases descendantes, confèrent à la scène son caractère espiègle.

L'entrée de Don Ramiro se fait *sotto voce*. La mélodie est doublée par les violons sur un accompagnement pendulaire caractéristique, qui génère le mouvement.

Fig. 1.  
 D. RA. *(sotto voce)*  
 Zitto, zitto: piano, piano: senza stre. pi. toe ra.  
 al Fort.  
 Vni. I, II  
 Vlc.  
 Vc.  
 Cb.  
 Entrée de Don Ramiro  
 Doublure aux violons  
 Accompagnement caractéristique

La structure de ce duo est très claire. Dans l'ordre, nous entendons Don Ramiro, puis Dandini sur le même thème. Ensuite, les personnages dialoguent et finissent en chantant à deux voix. Quelques trouvailles sont à souligner : le contrechant au basson, le jeu de question-réponse entre les flûtes et les clarinettes, puis les clarinettes et les hautbois. La doublure des bassons avec les voix est, elle aussi, tout à fait intéressante. La légèreté et la gaité de ce duo évoquent l'univers de Mozart dont Rossini était un fervent admirateur.

Fig. 1.  
 D. RA. more. Del. le due qual è l'u. mo. re? e. sat. tez. za. e ve. ri.  
 Fg.  
 Fl.  
 Cl.  
 Fg.  
 D. RA. more, senza strepito e rumore. Delle due qual è l'u. more? e. sattezza e veri. tà. Zitto,  
 Contrechant au basson  
 Jeu de questions-réponse entre les flûtes et les clarinettes

Avec les élèves :

Dans le même registre, écoutez le duo de basses *Un segreto d'importanza*, (CD2 n°11) entre Dandini et Don Magnifico. Le valet révèle son identité et provoque la colère de Don Magnifico. Là encore, les voix dialoguent avant de chanter ensemble. La première partie ménage le suspense et la seconde marque la rupture par son articulation rapide sur le mode *buffa*.

## **/////// Sia qualunque delle figlie, Don Magnifico, Acte 2, scène 1, CD2 n°7 //////////////////////////////////////**

Don Magnifico est le personnage le plus comique de cette histoire. Rossini compose pour cette voix de basse plusieurs airs importants dont celui-ci : il rêve et nous expose ses désirs de richesse. Il s'imagine déjà beau-père du Prince et, à ce titre, chargé de nouvelles responsabilités !

L'air, majestueux, débute en ré majeur, il est marqué par les rythmes énergiques (croche deux doubles). Mais rapidement, des phrases descendantes aux cordes apportent une connotation ironique : Rossini se moque du personnage !

Il est intéressant de souligner que le timbre du cor est associé au sérieux du personnage alors que les ponctuations aux bois (flûtes, clarinettes, hautbois et/ou bassons) sont associées au registre satirique.

| <b>DON MAGNIFICO</b>   | <b>DON MAGNIFICO</b>   |
|--|--|
| <i>Sia qualunque delle figlie,<br/>Che fra poco andrà sul trono,<br/>Ah! Non lasci in abbandono<br/>Un magnifico papà.<br/>Già mi par che questo e quello<br/>Conficcandomi a un cantone,<br/>E cavandosi il cappello,<br/>Incomici : sior Barone,<br/>Alla figlia sua reale<br/>Porterebbe un memoriale?<br/>Prenda : per la cioccolata,<br/>E una doppia ben coniatà<br/>Faccia intanto scivolar.<br/>Io rispondo : eh sì, vedremo.<br/>Già à di peso? Parleremo..<br/>Da palazzo può passar.<br/>Mi rivolto : e vezzosetta<br/>Tutta odori, e tutta unguenti,<br/>Mi s'inchina una scuffietta<br/>Fra sospiri e complimenti :</i> | Quelle que soit celle de mes filles<br>Qui montera bientôt sur le trône,<br>Ah ! Qu'elle n'abandonne pas<br>Un si magnifique papa.<br>Je crois déjà voir tel ou tel quémandeur<br>Me coinçant à l'écart,<br>Se découvrant respectueusement,<br>Et m'adressant ces paroles : "Monsieur le Baron,<br>Pourriez-vous présenter une requête<br>À votre royale fille ?<br>Tenez : pour votre chocolat."<br>Et il me glisse<br>Un doublon bien frappé.<br>Je lui répons : "Bien, nous verrons cela.<br>Cette affaire est d'importance ? Nous en parlerons<br>Vous pouvez passer au palais."<br>Je me retourne et, devant moi, faisant mille<br>manières,<br>Tout parfums et pommades<br>Vient s'incliner une petite femme<br>Qui se perd en soupirs et en compliments : |
| (in falsetto)<br>Baroncino! Si ricordi"<br>Quell'affare,   | (en falsetto)<br>"Cher Baron, rappelez-vous<br>Cette affaire"  |
| (voce naturale)<br>E già m'intende...<br>Senza argento parla ai sordi.<br>La manina alquanto stende,<br>Fa una piastra sdruciolar.<br>Io galante : occhietti bei!<br>Ah! Per voi che non farei!<br>Io vi voglio contentar!<br>Mi risveglio a mezzo giorno :<br>Suona appena il campanello,<br>Che mi vedo al letto intorno<br>Supplichevole drappello :<br>Questo cerca protezione :<br>Quello ha torto, e vuol ragione :<br>Chi vorrebbe un impieguccio,<br>Chi una cattedra ed è un ciuccio,   | (voix normale)<br>Et elle m'a déjà compris...<br>Sans argent, elle parle à un sourd.<br>Elle tend un peu sa menotte<br>Et fait glisser une piastra.<br>Moi galant : "Jolis yeux !<br>Ah ! Que ne ferais-je pour vous ?<br>Je veux vous donner satisfaction !"<br>Je me réveille à midi :<br>J'ai à peine le temps de sonner<br>Que je vois autour de mon lit<br>Une cohorte suppliante :<br>Celui-ci cherche une protection :<br>Celui-là a tort, et entend qu'on lui rende raison.<br>L'un voudrait un petit emploi,<br>L'autre une chaire, et c'est un âne   |

Chi l'appalto delle spille,  
 Chi la pesca delle anguille,  
 Ed intanto in ogni lato  
 Sarò zeppo e contornato  
 Di memorie e petizioni,  
 Di galline, di storioni,  
 Di bottiglie, di broccati,  
 Di candele e marinati,  
 Di ciambelle e pasticcetti,  
 Di canditi, ti confetti,  
 Di piastroni, di dobloni,  
 Di vaniglia e di caffè.  
 Basta basta : non portate :  
 Terminate : ve n'andate !  
 Basta basta, in carità.  
 Serro l'uscio a catenaccio :  
 Importuni, seccatori  
 Fuori, fuori, -via da me.  
 Presto, presto, -via di qua.

Un autre le monopole des épingles,  
 Tel autre encore la pêche des anguilles  
 Et, pendant ce temps, de tous côtés,  
 Je suis assailli et submergé  
 De mémoires et de pétitions,  
 De poules et d'esturgeons  
 De bouteilles, de brocarts,  
 De chandelles et de marinades,  
 De brioches et de petits fours,  
 De fruits confis, de bonbons,  
 De piastres, de doublons,  
 De vanille et de café.  
 Assez, assez, ne m'apportez plus rien !  
 Arrêtez, allez-vous en !  
 Assez assez, pour l'amour du ciel !  
 Je ferme ma porte au cadenas :  
 Importuns, fâcheux,  
 Dehors dehors, - laissez-moi.  
 Vite, vite, - déguerpissez.

**Allegro**

Flauti  
 Clarinetti in La  
 Fagotti  
 Corni in Re  
 Trombe in Re  
**DON MAGNIFICO**  
 I. Violini  
 II. Violini  
 Violenze  
 Violoncelli  
 Contrabbassi

Rythme péremptoire joué *forte* par tout l'orchestre.

Réponse amusante des cordes en phrases descendantes ponctuées de silences.

À 0'38, le second thème de cette première partie en doubles croches avec ses notes répétées apparaît d'abord succinctement puis émerge complètement, accompagnant ainsi le texte de Don Magnifico. Ce dernier chante, lui aussi, sur le même rythme et sur les mêmes notes répétées.

I. Vni  
 II. Vni  
 Vle  
 Vc.  
 Cb.

Rossini créé une alternance entre ces deux thèmes, ce qui engendre aussi une alternance de tempi : tempo rapide et *ralentando*, jusqu'à l'entrée des clarinettes à 2'41, qui annonce la deuxième partie d'une redoutable rapidité. Dans cet air particulièrement difficile et fatigant, nous retrouvons l'accompagnement pendulaire ainsi que la flûte piccolo, caractéristiques du style *buffa*.

Entrée des clarinettes et accompagnement des cordes sur un balancement caractéristique.

Suite du thème sur un tempo très rapide et entrée de Don Magnifico.

### Avec les élèves :

- À l'aide de la fiche "personnages", cerner le caractère de Don Magnifico. Ses nombreux airs ne manqueront pas d'amuser le public.
- Faire écouter le premier air : *Miei rampolli femmini* dans la scène 2 de l'acte 1 (CD1 n°7). Réveillé par ses filles au milieu d'un rêve magnifique dont le personnage central était... un âne !
- Le deuxième air du personnage : *Noi Don Magnifico* est tout aussi intéressant. Il se situe à la fin de l'acte 1, CD1 n°20. Il a été nommé sommelier du Prince et dicte un arrêté aux gentilshommes énonçant l'interdiction de mélanger l'eau au bon vin, et ce, sur une durée de 20 années ! Mettre en évidence également les trouvailles orchestrales, l'accompagnement pendulaire caractéristique et le dialogue très réussi avec le chœur.

## **/////// E allor... se non ti spiaccio... et Sì, ritrovarla io giuro, Don Ramiro, Acte II, scène 2, CD2 n°8 et 9 //////////**

Voici le grand air de Ramiro ! Il est précédé d'un récitatif très intéressant puisque Rossini abandonne le *secco* pour l'*accompagnato*. Les récitatifs permettent à l'action d'avancer ; nous apprenons ici qu'Angelina refuse les avances de Dandini. Ramiro se dévoile alors, mais sa belle craint qu'il ne l'abandonne lorsqu'il réalisera sa condition. Elle lui donne un bracelet (et non la pantoufle) afin qu'il parte à sa recherche et sache la reconnaître.

Les cordes ponctuent le dialogue et remplacent progressivement le piano annonçant l'orchestre. Cette progression instrumentale apporte une dynamique nouvelle dans l'opéra marquant bien un tournant dans l'intrigue.

### **RAMIRO**

" E allor... se non ti spiaccio...  
Allor m'avrai  
Quali accenti son questi?  
(Scorpe Alidoro)  
Ah! Mio sapiente  
Venero maestro. Il cor m'ingombra  
Non mai provato amore. Che far deggio?"

### **ALIDORO**

Quel che consiglia il core.

### **RAMIRO (a Dandini)**

Principe più non sei : di tante sciocche  
Sì vuoti il mio palazzo.  
(chiamando i seguaci che entrano)  
Olà, miei fidi,  
Sia pronto il nostro cocchio, e fra momenti...  
Così potessi aver l'ali dei venti

### **RAMIRO**

"Et alors... si je ne te déplais pas...  
Alors je serai à toi."  
Que signifie un tel langage ?  
(Il aperçoit Alidoro)  
Ah ! Mon sage  
Et vénéré maître, un amour mystérieux  
S'est emparé de mon cœur. Que dois-je faire ?

### **ALIDORO**

Ce que ton cœur te conseille.

### **RAMIRO (à Dandini)**

Tu n'es plus prince : que l'on débarrasse  
Mon palais de toutes ces pécores.  
(appelant les gens de sa suite qui entrent)  
Holà ! Mes fidèles amis,  
Préparez mon carrosse. Dans quelques instants...  
Ah ! Puissé-je avoir les ailes du vent ?

**Aria RAMIRO**

*Sì, ritrovarla io giuro.  
Amore, amor mi muove :  
Se fosse in grembo a Giove  
Io la ritroverò.  
(Contempla lo smaniglio)  
Pegno adorato e caro  
Che mi lusinghi almeno.  
Ah, come al labbro e al seno,  
Come ti stringerò*

**CORO**

*Oh! Qual tumulto ha in seno!  
Comprenderlo non so...*

**RAMIRO E CORO**

*Noi voleremo, domanderemo.  
Ricercheremo, ritroveremo.  
Dolce speranza, freddo timore  
Dentro al mio/suo core stanno a pugar,  
Amore, amore m'hai/l'hai da guidar.*

**AIR de RAMIRO**

Oui, je jure de la retrouver.  
C'est l'amour, l'amour qui me conduit :  
Fût-elle dans les bras de Jupiter lui-même,  
Je la retrouverai.  
*(Il regarde le bracelet)*  
Ô gage précieux et adoré,  
Laisse-moi au moins me bercer d'espérances.  
Ah, comme je te presserai  
Sur mes lèvres et sur mon cœur !

**CHŒUR**

Oh ! Quel émoi le bouleverse !  
Il est impossible de le comprendre...

**RAMIRO ET LE CHŒUR**

Nous volerons, nous demanderons.  
Nous chercherons, nous trouverons.  
Un doux espoir, une affreuse crainte  
Se livrent combat dans mon/son cœur  
Amour, amour tu dois me/lui servir de guide.

Cet air, en trois parties, commence par des accords majestueux qui créent un climat de grandeur et de prestance. Contrairement aux airs *buffa* de Don Magnifico ou Dandini, aucune ironie ne se fait entendre. La première partie évoque l'esprit de conquête ainsi que la chevauchée, avec ses rythmes caractéristiques aux trompettes, instrument victorieux par excellence. Elle reflète la volonté et la détermination de Don Ramiro, intensifiées par les premiers contre-uts.



À 1'39, la deuxième partie *Andantino*, douce et tendre est annoncée par les flûtes et clarinettes. La partie vocale rend hommage au ben canto de la meilleure façon qu'il soit : ornements, vocalises, points d'orgue, virtuosité et notes périlleuses dans l'extrême aigu. La mesure ternaire à 6/8 et le jeu en *pizzicati* évoquent les sérénades amoureuses.

La douceur est encore accentuée par le retour d'un jeu à l'archet et l'entrée du chœur à trois voix (2 ténors et 1 basse) qui commentent l'émoi du prince.

La troisième partie à 3'05 reprend le caractère volontaire du début en *Allegro vivace*. Voici le moment de bravoure, l'éblouissant feu d'artifice vocal tant attendu ! Notons l'importance des nuances et du grand crescendo, le jeu entre *pizz* et *arco*<sup>6</sup> ainsi que la mise en avant des mots *core* et *amore*.

**Avec les élèves :**

- Expliquer la tessiture de ténor. C'est la voix la plus aiguë chez l'homme. Elle est en général associée au héros. Le compositeur laisse au chanteur des moments lui permettant de courtes improvisations. C'est particulièrement vrai dans l'opéra italien où le public est en attente de mise en danger et de virtuosité, notamment avec les fameux contre-uts, voire contre-ré, comme c'est le cas dans cet enregistrement.

<sup>6</sup> Pizzicato : en pinçant les cordes d'un instrument à cordes frottées. Arco : lorsque l'instrumentiste reprend l'archet.

## //////// Temporale, Acte 2, scène 7, CD2 n°15 //////////////////////////////////////

Cette page orchestrale compte parmi les plus beaux orages/tempêtes de l'histoire de la musique. Rossini renoue, d'une certaine manière, avec la tradition baroque. Dans ces opéras, la catastrophe naturelle était en effet perçue comme un signe du destin, un événement divin à la manière d'un *deus ex machina*.<sup>7</sup> Sa fonction est double, à la fois esthétique et musicale. Véritable surprise dans cet opéra, cet orage, commandé par Alidoro, provoque le dénouement de l'intrigue. Le carrosse renversé par la tempête conduit Ramiro et Dandini dans la demeure de Don Magnifico qui pense que l'une de ses filles sera enfin choisie comme épouse.

Musicalement, on y trouve tous les figuralismes<sup>8</sup> attendus : tempo vif, *tutti* orchestral, formules idiomatiques à base de répétition de notes, tremolo, fusées, roulement de timbales, vastes *crescendo* et tonalité mineure. Mais on entend aussi des éléments plus originaux, comme cette ligne chromatique aux bassons et trombones (0'44) :



Une belle trouvaille !

Le point culminant de cette tempête se situe à 1'17. Elle faiblit dans un *decrescendo* de nuance et d'orchestre. Les timbales se taisent et, à 1'37, le soleil semble réapparaître, avec la tonalité de ré majeur.

Les clarinettes suivies des hautbois et flûtes ajoutent un caractère bucolique à l'ensemble.

Par le fa dièse, c'est tout naturellement que la modulation vers le mode majeur se fait.

Avec les élèves :

Pour comparer cette page d'orchestre avec d'autres orages célèbres, écouter *La symphonie pastorale* de Beethoven : [http://www.dailymotion.com/video/x57jiw\\_karajan-beethoven-symph-n6-l-orage\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x57jiw_karajan-beethoven-symph-n6-l-orage_music)

ou encore dans *Platée* de Rameau, exemple célèbre de tempête baroque :

<https://www.youtube.com/watch?v=tJJkRyQV-Kc>

## //////// Siete voi? Acte 2, scène 8, Sextuor. CD2 n°16 //////////////////////////////////////

*La Cenerentola* est un opéra d'ensemble, du duo au sextuor. En voici l'un des plus surprenants. À l'instant où Don Ramiro révèle sa condition de prince à Don Magnifico et à ses filles, il comprend à la vue du bracelet que sa future épouse se trouve devant lui. Chacun des six personnages a une raison d'être stupéfait, tous sont abasourdis par la situation.

C'est l'occasion pour Rossini d'écrire ce sextuor absolument délicieux ! Voici un air de folie douce, l'un de ceux dont Rossini a le secret.

<sup>7</sup> Dans l'opéra et le théâtre, le *deus ex machina* représente une intervention divine qui vient résoudre un dilemme ou une situation inextricable.

<sup>8</sup> Les figuralismes en musique sont des codes musicaux associés à des images, des caractères. Par exemple, les gammes rapides ascendantes puis descendantes évoquent le vent ou la tempête.



|  |  |
|--|--|
| <p><b>RAMIRO</b><br/><i>Siete voi?</i></p> <p><b>CENERENTOLA</b><br/><i>Voi prence siete?</i></p> <p><b>TISBE E CLORINDA</b><br/><i>Qual sorpresa!</i></p> <p><b>DANDINI</b><br/><i>Il caso è bello!</i></p> <p><b>MAGNIFICO</b><br/><i>Ma...</i></p> <p><b>RAMIRO</b><br/><i>Tacete.</i></p> <p><b>MAGNIFICO</b><br/><i>Addio, cervello.</i></p> <p><b>RAMIRO E DANDINI</b><br/><i>Silenzio.</i></p> <p><b>A SEI</b><br/><i>Che sarà!</i><br/><i>Questo è un nodo avviluppato,</i><br/><i>Questo è un gruppo intrecciato,</i><br/><i>Questo è un gruppo intrecciato,</i><br/><i>Chi sviluppa più inviluppa :</i><br/><i>Chi più sgruppa più raggruppa ;</i><br/><i>Ed intanto la mia testa</i><br/><i>Vola, vola, e poi s'arresta;</i><br/><i>Vo tenton per l'aria oscura,</i><br/><i>E comincio a delirar.</i></p> | <p><b>RAMIRO</b><br/>C'est vous ?</p> <p><b>CENERENTOLA</b><br/>Vous êtes le Prince ?</p> <p><b>TISBE ET CLORINDA</b><br/>Quelle surprise !</p> <p><b>DANDINI</b><br/>Cela ne manque pas de sel !</p> <p><b>MAGNIFICO</b><br/>Mais...</p> <p><b>RAMIRO</b><br/>Taisez-vous !</p> <p><b>MAGNIFICO</b><br/>C'est à en perdre la raison.</p> <p><b>RAMIRO E DANDINI</b><br/>Taisez-vous !</p> <p><b>À SIX</b><br/>Que va-t-il arriver ?<br/>C'est un écheveau enchevêtré,<br/>C'est un embrouillamini inextricable.<br/>C'est un embrouillamini inextricable.<br/>Plus on le démêle, plus on l'emmêle ;<br/>Plus on le débrouille, plus on l'embrouille<br/>Pendant ce temps, mon cerveau<br/>Flotte, flotte, et puis reste suspendu en l'air<br/>Je vais à tâtons dans le noir<br/>Et je commence à délirer.</p> |
|--|--|

Les accords *maestoso*<sup>9</sup> ponctuent les questions des personnages, ce qui apporte finalement plus d'inquiétude que de solennité. Nous sommes dans une tonalité de mi bémol majeur qui évolue vers la dominante si bémol majeur. La modulation la plus évidente vers le mineur se situe à 2'32, mais elle est de très courte durée<sup>10</sup>.

Les personnages sont donc figés dans leur réaction mais aussi par l'accompagnement orchestral qui évolue peu harmoniquement et qui, surtout, double le rythme régulier et statique des voix.

Le plus amusant dans ce passage, c'est bien sûr le travail sur le texte :

- Rossini insiste sur les "r"
- Il travaille aussi chaque syllabe de manière détachée, ce qui fait perdre à l'auditeur le sens du mot complet ! Se met ainsi en place un jeu savoureux sur les onomatopées !

<sup>9</sup> Majestueux.

<sup>10</sup> Le mode majeur donne une impression de grandeur, de joie, de clarté alors que le mode mineur apporte au contraire une impression de tristesse et une couleur plus sombre. La modulation est le passage d'une tonalité à une autre, en quelque sorte, d'une couleur musicale à une autre.

L'écriture est d'abord horizontale avec une entrée successive des quatre voix en canon (Dandini, Ramiro, Cenerentola et Don Magnifico) puis parfaitement verticale<sup>11</sup>, en opposition aux strettes.

GL. Que - - sto è un no-do, quest'è un nodo avvilup-

TI. Que - - sto è un no-do, quest'è un nodo avvilup-

CEN. -scu-ra e co-min-cio a de-li - rar.

D. RA. -scu-ra e co-min-cio a de-li - rar.

DAN. -scu-ra e co-min-cio a de-li - rar.

D. MA. -scu-ra e co-min-cio a de-li - rar.

L'entrée des deux sœurs provoque une rupture rythmique et mélodique qui surprend l'auditeur !

Chaque voix prend ensuite dans ce sextuor son indépendance à tour de rôle.

GL. sgrup-pa più rag-grup-pa, ed in -

TI. più rag-grup-pa, ed in-tan-to la mia te-sta vo-la

CEN. grup-po rin-trec-cia - to,

D. RA. sgrup-pa ed in-tan-to la mia te - sta

DAN. ed in-tan-to la mia te-sta vo-la

D. MA. sgrup-pa più rag-grup-pa, ed in-tan-to la mia te-sta vo-la

Ici, c'est la voix de Cenerentola puis celle de Don Ramiro qui sont mises en valeur.

Avec les élèves :

- S'amuser à repérer les voix
- Imaginer la mise en scène de ce passage attendu. Les personnages, figés par la stupeur, semblent avoir perdu la raison !

<sup>11</sup> Dans une écriture horizontale, les voix entrent les unes après les autres, contrairement à l'écriture verticale où toutes les voix chantent simultanément.

## ••• L'orchestre de *La Cenerentola*

L'effectif orchestral de *La Cenerentola* est assez classique. La partition est écrite pour un orchestre symphonique typique de ce début du XIX<sup>ème</sup> siècle, hérité de l'école de Mannheim, dans lequel toutes les familles instrumentales sont représentées. Les instruments sont répartis comme suit :

### Les cordes

8 violons 1, 6 violons 2, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses



### Les bois

2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 bassons



### Les cuivres

2 cors, 2 trompettes et 1 trombone



### Et un percussionniste !

39 musiciens seront donc dans la fosse de l'Opéra de Lille.

## • • • Gioachino Rossini (1792-1868)



Gioacchino Rossini naît à Pesaro en Italie, le 29 février 1792, d'un père trompettiste et corniste, et d'une mère chanteuse.

Il reçoit ses premières leçons particulières de musique à l'âge de 10 ans et étudie le piano, le cor, et le violoncelle. C'est cependant comme chanteur qu'il fait sa première apparition en public, en tenant un rôle dans *Camilla* de Ferdinando Paër.

En 1804, Rossini est admis à l'Accademia filarmonica de Bologne. En 1806, il intègre le célèbre Liceo Musicale. Il y étudie le chant, le piano, le violoncelle et le contrepoint sous la direction du Padre Stanislao Mattei. L'étude des œuvres de Haydn et de Mozart, lui permet de porter un soin tout particulier à la clarté de son écriture musicale, et à la précision de l'orchestration.

Cette école lui donne également le goût de la littérature italienne, notamment des grands classiques : Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. Dans cette école, il remporte un prix avec une cantate *Il Pianto*

*d'armonia sulla morte d'Orfeo* (1808).

Rossini débute sa carrière de compositeur lyrique en 1810 avec la commande du Teatro San Moisè de Venise de *La Cambiale di matrimonio* (La lettre de change du mariage). Cinq de ses neuf premiers opéras seront créés dans ce théâtre.

Le 26 septembre 1812, son opéra en deux actes, *La Pietra del Paragone* (La Pierre de Touche) est créé avec succès à la Scala de Milan. La même année, *Demetrio e Polibio* (son premier opéra commandé en 1807 par le ténor Domenico Mombelli) est enfin joué sur scène.

En 1813, il remporte à Venise un double triomphe avec un ouvrage héroïque *Tancredi* et une comédie, *L'Italienne à Alger*, qui le font connaître bien au-delà des frontières italiennes.

Deux ans plus tard, il signe un contrat avec Barbaja, l'imprésario des théâtres napolitains San Carlo et Fondo avec l'obligation de présenter chaque année un nouvel opéra dans chacun d'eux. Cette situation donne à Rossini une certaine marge de manœuvre et il peut ainsi soumettre ses expériences musicales à des chanteurs d'un très bon niveau (Isabella Colbran, Rosamunda Pesaroni, Andrea Nozzari et Giovanni Davi) et à un public avide de nouveautés.

La même année, son opéra *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Élisabeth, reine d'Angleterre) représenté à Naples, est l'occasion pour lui d'abandonner le recitativo secco et de remplacer le clavecin par les cordes de l'orchestre.

*Le Barbier de Séville* est présenté à Rome en 1816. Malgré le désastre de la première, l'opéra triomphe rapidement. La même année dans *Otello*, le compositeur innove en terminant son ouvrage par un meurtre sur scène.

En 1822, il se marie avec la prima donna Isabella Colbran (1785-1845) avec laquelle il fait des tournées triomphales à Vienne, Paris et Londres. *Sémiramis* (1823) est le dernier opéra qu'il compose pour l'Italie. En juillet 1824, il obtient un contrat d'un an de la maison royale de France, pour produire ses œuvres à l'Académie royale (Opéra). Cinq mois plus tard, il est nommé à la tête du Théâtre-Italien à Paris, poste qu'il conservera durant deux années.

Rossini écrit alors la cantate *Le Voyage à Reims* pour le couronnement de Charles X puis quatre œuvres pour l'Opéra de Paris : *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827), *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), sa dernière œuvre dédiée à la scène.

À la fin de son contrat avec le Théâtre-Italien, il reçoit les titres de Premier compositeur du Roi et d'Inspecteur général du chant en France. Toutefois, la révolution de 1830 lui fait perdre ses offices royaux. Il se sépare de son épouse la même année et abandonne pratiquement toute activité musicale. En 1831, il compose un *Stabat Mater* afin de rendre service à Varela, un conseiller d'État espagnol, à condition qu'il ne soit jamais publié. Quelques années plus tard, lorsque les héritiers de Varela cherchent à vendre l'œuvre, Rossini révèle qu'il n'en a composé que la moitié et complète la partition.

De 1836 à 1848, il vit en Italie, à Milan puis à Bologne, où il dirige le Liceo Musicale. En 1845, il épouse Olympe Louise Alexandrine Descuillers, dite Olympe Pélissier. La Révolution de 1848 le met en fuite. En 1855, Rossini s'installe définitivement à Paris. Les musiciens de passage à Paris lui rendent visite. Wagner, qu'il reçut en 1860, avoua que « Rossini était le seul musicien d'envergure qu'il ait rencontré à Paris ».

Il décède en 1868, est inhumé à Paris, et sa dépouille transportée, avec des honneurs extraordinaires, à Florence où il repose désormais auprès de Raphaël et de Michel-Ange.

...

#### Rossini en six dates :

- **1806** : Liceo Musicale de Bologne : Rossini étudie Haydn et Mozart, et compose son premier opéra, *Demetrio e Polibio* (représenté seulement en 1812).
- **1810** : début de la carrière de Rossini en tant que compositeur lyrique ; création de *La Cambiale di matrimonio* au Teatro San Moisè de Venise (commande).
- **1824** : déçu par Londres, Rossini se rend à Paris où il crée l'année suivante *Le Voyage à Reims* à l'occasion du sacre de Charles X.
- **1826** : adaptation de *Maometto II en Siège de Corinthe* pour le public français.
- **1828** : culte rossinien à son apogée ; Rossini est vu comme « le plus grand compositeur du monde » par la presse et le public à la suite de la création du *Comte Ory*.
- **1841** : période de sa « retraite » et composition du *Stabat mater* (musique sacrée), réservé à l'entourage proche du compositeur.

...

#### Rossini en six œuvres :

- **1813** : *L'Italienne à Alger*, opéra-comique en 2 actes sur un livret d'Angelo Anelli ; créé à Venise.
- Février **1816** : *Le Barbier de Séville*, opéra-bouffe en 2 actes sur un livret de Cesare Sterbini, d'après la comédie éponyme de Beaumarchais ; créé à Paris.
- Décembre **1816** : *Otello*, opéra (opera seria) en 3 actes Francesco Berio di Salsa d'après la pièce de Shakespeare ; créé à Naples.
- **1817** : *La Cenerentola*, opéra en 2 actes (« dramma giocoso ») sur un livret de Jacopo Ferretti, d'après le conte Cendrillon de Charles Perrault ; créé à Rome.
- **1829** : *Guillaume Tell*, opéra en 4 actes sur un livret d'Étienne de Jouy et Hippolyte Bis d'après Friedrich von Schiller ; créé à Paris. Dernière œuvre lyrique de Rossini.
- **1864** : *Petite messe solennelle*, pour 4 solistes, chœur mixte, 2 pianos et un harmonium ; créée à Paris.

# ••• L'opéra au XIXème siècle : panorama et synthèse

"La musique est universelle. Seuls les sots et les formalistes ont inventé les écoles et les systèmes ! (...) Il n'y a pas de musique italienne, allemande ou turque, mais il y a une MUSIQUE ! Ne m'agacez-pas avec de telles définitions."<sup>12</sup>  
Giuseppe Verdi

## 1- Le trio italien : Rossini, Bellini, Donizetti

Ce sont les trois grands représentants de cet âge d'or du **ben canto** (fin XVIIIème-début XIXème). Ils portent le "beau chant" à des sommets vertigineux de virtuosité. La cohérence du livret importe peu, place au chant et au plaisir ! L'orchestre double les voix, qui s'expriment en de longues phrases musicales ornées de notes périlleuses.

Chacun de ces compositeurs affiche un respect de la grande tradition, mais tous ont cependant un style personnel :

- **Rossini** (1792-1868) développe un "chant joyeux" dont les mots clés sont légèreté, richesse mélodique, amusement et connivence avec le public. Il mène le genre burlesque à son apogée dans *Le Barbier de Séville* (1816), *L'Italienne à Alger* (1813) et *La Cenerentola* (1817).

- **Bellini** (1801-1835) se dirige vers un chant plus dramatique et très expressif. Son sens de la mélodie dramatique et son lyrisme influenceront Wagner, Chopin ou Massenet. Son chef d'œuvre *Norma* (1831) reste célèbre pour ses grands airs.

- **Donizetti** (1797-1848) s'illustre à la fois dans le genre burlesque avec *l'Élixir d'amour* (1832), très proche de l'esthétique rossinienne, mais aussi dans le drame lyrique avec *Lucia di Lammermoor* (1835).



Rossini, Bellini, Ricci, Mercadante & Donizetti

## 2- Paris, le grand opéra : Rossini, Meyerbeer, Halévy, Auber, Berlioz

Paris devient dans les années 1820 la capitale de l'opéra. Les compositeurs italiens cités ci-dessus s'y installent : Rossini, notamment avec *Guillaume Tell* (1829) en fixe les nouvelles règles. Traditionnellement, le "grand opéra" est un genre sérieux en cinq actes et entièrement chanté. Il se caractérise par un grand orchestre symphonique, des chœurs à grands effectifs, des airs virtuoses, des ballets et des décors somptueux visant à impressionner le public. Les sujets, souvent historiques, sont teintés d'un romantisme plus ou moins évident, selon les compositeurs.

<sup>12</sup> Cité par Gottfried R. Marschall dans *l'Histoire de la musique*, éditions Bordas, 1982



Meyerbeer

**Meyerbeer** (1791-1864) est à la croisée de plusieurs écoles, allemande de par ses origines et italienne grâce à ses voyages transalpins. Il écrit des opéras monumentaux tels que *Robert le diable* (1830), *Les Huguenots* (1836) et *Le Prophète* (1836) dans lesquels on retrouve toutes ces influences.

Dans la même lignée, **Halévy** (1799-1862) compose *La Juive* (1835), son plus grand succès, et montre des affinités avec le romantisme de Victor Hugo.

**Auber** (1782-1871) obtient lui aussi tous les honneurs avec *La muette de Portici* (1828).

Quant à **Berlioz**, il s'inscrit dans ce courant, tout en en rejetant certains principes. Sa musique résolument romantique et française n'accepte aucune subordination au texte. Son œuvre, d'une grande modernité, est restée célèbre pour ses innovations majeures en matière de timbres, de couleurs orchestrales et de mélodies (*Benvenuto Cellini* 1838, *Les Troyens* 1858-1863).



### 3- Le premier opéra romantique : Beethoven, Spohr, Weber ?

Il n'est jamais aisé de donner la date de naissance d'un courant artistique. La musique est toujours en retard par rapport aux autres arts. La sensibilité romantisme, qui naît en Allemagne vers 1770, ne se développera dans la musique qu'au début du XIXème siècle. En matière d'opéras, les trente premières années du XIXème siècle sont encore fortement marquées par le *Singspiel*, qui laisse la part belle au texte parlé. La transition vers le grand opéra romantique s'amorcera quelques années plus tard.

Le *Fidelio* (1804) de **Beethoven** (1770-1827) manifeste davantage un idéal révolutionnaire que romantique. L'écriture reste profondément classique, mais cet opéra (le seul que Beethoven compose) possède, en filigrane, les idées de délivrance et de rédemption qui deviendront récurrentes par la suite. **Spohr** (1784-1859) compose dix opéras dans lesquels il utilise déjà les chromatismes et altérations qui seront déterminants chez Wagner. Dans *Faust* (1813-1816), il présente une scène de la nuit et un sujet tout à fait romantique. La musique est encore influencée par l'opéra italien.

**Weber** (1786-1826) compose en 1821 *Der Freischütz* qui - malgré son lien encore fort avec le *Singspiel* - pourrait bien être considéré comme le premier opéra romantique avec la fameuse scène de la Gorge au loup dans laquelle le diable est invité.



Dessin de la Gorge aux loups (1822, Weimar)

### 4- L'opposition des deux génies : Verdi et Wagner

Tous deux ont fortement marqué l'opéra romantique, chacun avec ses fervents admirateurs et ses détracteurs. Leurs destins restent assez semblables. Ils sont nés en 1813, ont connu leur premier succès en 1842 avec *Nabucco* pour Verdi (1813-1901) et *Rienzi* pour Wagner (1813-1883). La gloire sera plus tardive chez le compositeur allemand qui traversera (comme Verdi) une période difficile.

Leur engagement politique est aussi notable, chez l'un comme chez l'autre. Musicalement, tous les deux travaillent à une forme de développement structurel : Wagner renonce aux airs séparés et Verdi écrit, quant à lui, des scènes de plus en plus longues, reliées entre elles par des transitions.

Wagner, qui a tant écrit sur l'opéra, ne dira pas un mot sur son rival ! Il le méprisait de son silence ; Verdi représentait pour lui le symbole de la décadence et du divertissement superficiel.

Verdi, quant à lui, ne manqua pas de souligner l'audace de Wagner, notamment dans son ouverture de *Tannhäuser*, mais critiqua sa lenteur et l'ennui qui découlait de l'écoute de ses œuvres !

On trouve chez **Verdi** les influences italiennes héritées du passé, associées à une vision tout à fait nouvelle de la musique. Avec *Nabucco* et *Aïda* (1871), il insuffle un élan patriotique qui rassemble le peuple en une nation grâce à ses chœurs mémorables.

Associer la tradition de l'opéra italien à l'esthétique romantique lui permet d'aborder tous les genres. La mort est toutefois très présente dans ses opéras, citons *Macbeth* (1847) et *Otello* (1887). Il critique également la bourgeoisie dans *La Traviata* (1853).

Parmi ses œuvres les plus populaires, on trouve aussi *Le Trouvère* (1853), *Rigoletto* (1851), et son dernier opéra, *Falstaff* (1893), qui renoue avec une forme d'opéra plus burlesque.

Il effectue ainsi la synthèse de l'opéra italien.

Chez **Wagner**, le langage musical et le sens dramatique sont au cœur de ses recherches compositionnelles. Il élargit la palette orchestrale en introduisant des instruments peu courants à l'époque. L'utilisation des *Leitmotiv* se généralise et devient sa marque de fabrique, ils structurent ses œuvres et en assurent la cohérence. Du point de vue harmonique, il généralise l'emploi du chromatisme et met ainsi à l'épreuve le système tonal.

Les thèmes de la mort, de la malédiction, de la rédemption deviennent récurrents, ils apparaissent dans *Le Vaisseau fantôme* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848), *Tristan et Isolde* (1859), le *Ring des Nibelungen* (1876) et *Parsifal* (1882).



## 5- Drame lyrique, le romantisme des états d'âme et des sentiments : Gounod, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, les véristes.

Dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'opéra romantique exploite davantage la psychologie des personnages et l'expression des sentiments au détriment des grands chœurs, des ballets et du décorum. Peu à peu, on abandonne les sujets historiques pour des histoires plus réalistes et des scènes quotidiennes. *La Traviata* de Verdi marque un tournant et, en France notamment, une nouvelle esthétique se développe.



**Gounod** (1818-1893) ouvre la voie avec *Faust* en 1859 et révèle son talent dans *Roméo et Juliette* (1867) et *Mireille* (1864) à l'univers plus intime et déjà annonciateur d'un impressionnisme naissant.

Le style hétéroclite de **Massenet** (1842-1912) témoigne des nombreuses influences de Meyerbeer, de Verdi et de Wagner, avec l'utilisation de nombreux *Leitmotiv* dans *Werther* (1892) notamment. Massenet travaille également à un approfondissement psychologique de ses personnages féminins, notamment dans *Manon* (1884) et *Thaïs* (1894).

Parmi les autres grands compositeurs figurent **Delibes** (1836-1891) avec *Lakmé* (1883) et Saint-Saëns (1835-1921) avec *Samson et Dalila* (1877).

Parmi les successeurs de Gounod, **Bizet** (1838-1875) s'inscrit dans un courant réaliste où priment l'observation du quotidien, le goût pour le fait divers et la peinture des émotions exacerbées, notamment dans son chef-d'œuvre *Carmen* (1875).





En Italie, ce sont **Mascagni** (1863-1945) avec *Cavalleria Rusticana* qui relate la vie de la vendetta sicilienne et **Leoncavallo** (1858-1919), dans *Paillasse* (1892) un drame de la jalousie.

Quant à **Puccini** (1858-1924), il porte l'art des émotions à des sommets et s'illustre par son génie de l'écriture orchestrale et mélodique. Nous citerons ces trois plus grandes œuvres : *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) et *Madama Butterfly* (1904).

## 6- Vers les identités nationales : Smetana, Dvořák, Glinka, Borodine, Moussorgsky, Rimski-Korsakov, Tchaïkovski.

L'histoire de l'opéra est étroitement liée au développement des nationalismes européens (en France, en Italie et en Allemagne). C'est également le cas dans d'autres pays, avec ce que l'on a appelé « les écoles nationales » qu'elles soient ibériques, scandinaves ou slaves, et qui prennent leur essor dans cette deuxième moitié de siècle.

Parmi les compositeurs les plus représentés : **Smetana** (1824-1884) est l'initiateur de la musique nationale tchèque. En plus de ses influences romantiques allemandes, il intègre à son langage des éléments du folklore populaire (danses, mélodies traditionnelles...). Son opéra le plus remarquable est *La Fiancée vendue* (1866). Son successeur **Dvořák** (1841-1904), à la fin du siècle, puisera également ses sujets dans les mêmes sources.

L'âme russe caractérisée par ses envolées lyriques, ses thèmes populaires emprunts de nostalgie et son sens dramatique se développe grâce à **Glinka** (1804-1857), chef de file de cette école avec *Ivan Soussanine ou la vie pour le tsar* (1836).

Parmi les autres compositeurs talentueux de cette génération figurent **Borodine** (1833-1887) avec le *Prince Igor* (1872) ; **Moussorgsky** (1839-1881) avec *Boris Godounov* (1872) dans lequel il développe un style récitatif et mélodique propre à la langue russe ; **Rimski-Korsakov** (1844-1908) avec ses vingt opéras et enfin **Tchaïkovski** (1840-1893) célèbre pour *Eugène Onéguine* (1875) et *La Dame de pique* (1890), tous deux inspirés de Pouchkine.



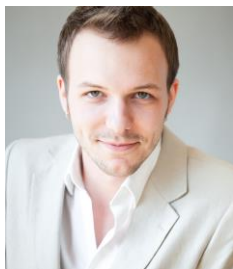
## ••• *La Cenerentola* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Antonello Allemandi**  
Mise en scène et lumières **Jean Bellorini**  
Assistant à la mise en scène **Mathieu Coblentz**  
Scénographie **Jean Bellorini** et **Charles Vitez**  
Costumes **Nelly Geyres**  
Chef de chant et continuo **Emmanuel Olivier**

Avec :



**Emily Fons**  
Angelina



**Taylor Stayton**  
Don Ramiro



**Armando Noguera**  
Dandini



**Renato Girolami**  
Don Magnifico



**Roberto Lorenzi**  
Alidoro



**Clara Meloni**  
Clorinda

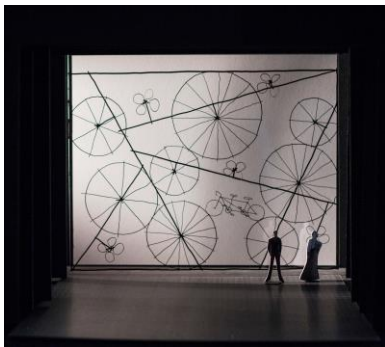


**Julie Pasturaud**  
Tisbe

—  
**Orchestre de Picardie**  
**Chœur de l'Opéra de Lille** - direction **Yves Parmentier**

## • • • Note d'intention du metteur en scène

### *La Cenerentola* ou le triomphe de la Bonté



Roger Blin disait de la mise en scène qu'elle doit être un enchevêtrement de symboles actifs ou rien ne serait dit mais tout pressenti.

Il s'agit pour moi d'être d'abord au service d'une œuvre, un passeur ouvrant vers l'imaginaire.

Notre travail est impressionniste.

J'ai toujours ce besoin de voir les acteurs, les chanteurs vivre sur scène, faisant surgir les personnages sans pour autant les prendre en charge, rendant intangible la frontière entre narration et incarnation.

Il s'agit de créer un prisme à multiples facettes où chaque spectateur puisse découvrir un espace poétique qui lui soit propre.

Si le formidable livret de Jacopo Ferretti donne à voir des personnages de chair et de sang, c'est la musique de Gioachino Rossini qui architecture leurs âmes. C'est son génie qui les met en mouvement, qui leur insuffle la vie.

Et ces êtres sont animés de désirs, de passions si puissantes que leur parole en devient un chant.

*La Cenerentola* est un voyage au cœur des passions humaines.

Tout commence toujours par le désir... c'est le désir qui met chacun des protagonistes en mouvement, en quête d'émotion.

Désir de parvenir, désir d'aimer, désir de trouver la bonté et de la faire triompher...

Derrière ce moteur puissant qui les submerge, les personnages déploient toute la richesse de leurs archétypes : bassesse d'un odieux baron, vulgarité des deux sœurs prétentieuses, pureté d'un prince au cœur encore vierge, vivacité de son brillant valet, grandeur et misère d'un *Deus ex machina* déguisé en mendiant, et bonté de Cenerentola, lumineuse et fragile comme un cerge magique.

Ces personnages sont des marionnettes dérisoires, emportées par la musique, prises dans les engrenages du Destin.

Ils ne cessent de pédaler dans le vide, des rêves plein la tête et la tête dans le guidon...

La scénographie est conçue comme une machine à jouer.

À la fois boîte à musique, mobile ou chambre noire dans laquelle évoluent – dansent presque, à la manière d'un ballet – des murs, des frises, des pluies de cendre ou des vélos...

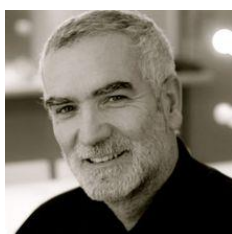
Des cadres, comme autant de tableaux, qui dessinent et inventent des espaces intimes ou infinis.

Dans un univers à mi-chemin entre le conte et le cinéma, nous confions aux chanteurs et à la lumière, le pouvoir de sculpter le champ dramatique, dissipant ainsi le mensonge pour y substituer l'illusion.

Et laisser toujours au spectateur, le temps de l'imaginaire et l'espace du rêve éveillé.

Jean Bellorini

## • • • Repères biographiques



### Antonello Allemandi

Né à Milan, Antonello Allemandi fait ses débuts au Maggio Musicale Fiorentino à Florence à l'âge de vingt et un ans.

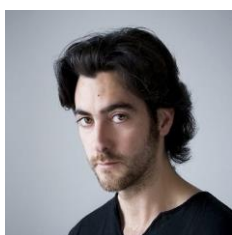
Il s'est imposé comme l'un des chefs les plus intéressants de sa génération. Son extraordinaire carrière internationale l'a amené à se produire sur les scènes du monde les plus prestigieuses dont le Wiener Staatsoper, l'Opéra Bastille et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Metropolitan, Covent Garden, le Deutsche Oper de Berlin, le Bayerische

Staasoper à München, le Teatro Real de Madrid, le grand Théâtre de Liceu à Barcelone...

De 1992 à 1997 il fut le Directeur musical de l'Orchestre Colonne à Paris. Il a également dirigé le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre de Monte-Carlo, l'Orchestre des Pays de la Loire. Pendant les célébrations du centenaire de la mort de Giuseppe Verdi, il a dirigé le "Maratona Verdiana" au Festival de San Sebastian et le projet *Nabucco* aux Arènes de Nîmes. Il a également dirigé des productions importantes de *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Elisir d'amore* et *I Puritani* à la Wiener Staatsoper, *Un ballo in maschera* et *Tosca* à l'Opéra National de Paris, *Il Barbiere di Siviglia* à Covent Garden, *Werther* et *Tosca* au Deutsche Oper de Berlin, *La Traviata*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana* et *Pagliacci* à Cologne, *L'Italiana in Algeri* et *La Traviata* au Bayerische Staatsoper à Munich, *Don Carlo* au Teatro Real de Madrid (pour la célébration du centenaire de Giuseppe Verdi), *Lucia di Lammermoor*, au Grand Théâtre de Genève, *La Cenerentola* au Metropolitan à New York, *La Gazzetta* et *Il Turco in Italia* au Rossini Opera pendant le Festival de Pesaro. Il a ouvert la saison 2010/11 en dirigeant *Il Trittico* et *Norma* au Théâtre national croate à Zagreb.

Sa discographie comprend notamment le premier enregistrement d'*Alina* de Donizetti et les enregistrements de *Le Convenienze Inconvenienze e le Teatrali*, *Elvida*, *Francesca di Foix* pour le label Opera Rara, Mercadante *Maria Stuarda* pour Opera Rara Royaume-Uni, *Ernani* de Giuseppe Verdi (CD et DVD) pour l'Italie, *Il Turco in Italia* (CD et DVD pour Dymaic) en direct de Rossini Opera Festival de Pesaro di.

À Bilbao, où il a dirigé une trentaine de productions d'opéra, il a reçu la Médaille d'or à l'occasion du 50e Anniversaire de l'ABAO.



### Jean Bellorini

Né en juin 1981, Jean Bellorini se forme au lycée Saint-Michel-de-Picpus puis, après son baccalauréat, à l'école Claude-Mathieu entre 1999 et 2002. Il y enseigne depuis 2005, ainsi qu'au département supérieur pour jeunes chanteurs du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris.

Directeur artistique de la compagnie *Air de lune*, qu'il a fondée en 2001 avec Marie Ballet, il est de 2011 à 2013 artiste invité du Théâtre national de Toulouse, et sa compagnie est

accueillie en résidence de 2011 à 2013 au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Il est nommé directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis en novembre 2013. Ses mises en scène ont été récompensées de plusieurs prix. Nous citerons, pour le théâtre : *Piaf, l'ombre de la rue* au Théâtre du Renard (2002), *Un violon sur le toit*, comédie musicale de Joseph Stein et Jerry Bock en collaboration avec Marie Ballet (2002), *La Mouette* d'Anton Tchekhov en collaboration avec Marie Ballet, Festival Premiers Pas (Théâtre du Soleil en 2003), *Yerma* de Federico Garcia Lorca en collaboration avec Marie Ballet, au Théâtre du Soleil en 2004, *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov, à Chantilly en 2006, *L'Opérette*, un acte de *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina en collaboration avec Marie Ballet, au Théâtre de la Cité internationale en 2008, *Tempête sous un crâne* d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, au Théâtre du soleil en 2009, *Paroles gelées*, d'après un épisode du *Quart Livre* de Rabelais au Théâtre Gérard-Philipe en 2012, *Liliom* de Ferenc Molnár au Printemps des Comédiens (Montpellier - 2013), *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht au Théâtre national de Toulouse en 2013.

Jean Bellorini a également travaillé pour l'Opéra, il a mis en scène en 2009 *Barbe Bleue* de Jacques Offenbach à l'Opéra de Fribourg (Suisse).

## • • • Éléments bibliographiques

### Livres

L'Avant-Scène Opéra, *La Cenerentola*, n°253, 2009.

→ L'indispensable ! Idéal pour une analyse précise de l'œuvre.

*Rossini*, Jean Thiellay et Jean-Philippe Thiellay, Collection Classica, Actes Sud, Arles, 2012.

→ Biographie de référence

*Vie de Rossini*, Stendhal, édition sous la direction de Pierre Brunel Folio classique, Gallimard, Paris, 1992.

→ Biographie romancée écrite par Stendhal et publiée en 1824. Un ouvrage qui a contribué à construire le mythe « Rossini » !

*Rossini : l'Opéra des Lumières*, Damien Colas, Découvertes Gallimard, Paris, 1992.

→ Un ouvrage exceptionnellement riche du point de vue de l'iconographie.

*Gioacchino Rossini*, Gérard Denizeau, Ed. Bleu Nuit, 2009.

→ Biographie courte : l'essentiel sur la vie du maestro !

*Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Alessandro Baricco (trad. Franck la Brasca) Folio, Gallimard, Paris, 2002. Lire l'article « Mourir de rire. Essai sur le caractère transcendantal du théâtre comique de Rossini. »

→ Pour ceux qui aiment les textes théoriques plus denses. Cet article permet aussi d'élargir le champ des problématiques.

### CD

CD de référence : *La Cenerentola*, Chailly et l'Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna : avec Bartoli, Dara, Matteuzzi, Corbelli, Pertusi, Decca, 1993.

### DVD

*La Cenerentola*, Rossini avec Joyce DiDonato et Juan Diego Florez, Gran Teatre del Liceu, Decca, 2008.

Note : Il peut être intéressant de varier les supports lors d'un travail approfondi sur l'œuvre. Nous vous conseillons d'alterner, si cela est possible, les vidéos et les extraits audio. Un travail avec DVD permet d'aborder les questions de mise en scène et d'imaginer les partis-pris possibles. Un opéra comme *La Cenerentola* est idéal pour ce type de travail.

## • • • Petit dictionnaire rossinien

**Allegro** : Indication de tempo rapide. Terme d'origine italienne qui signifie gaiement ou allègrement.

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

**Andante maestoso** : Indication de tempo allant de caractère majestueux.

**Ariette** : C'est un air de dimension variable et de style léger. L'arietta, plus simple et de style léger, dépourvue de section centrale (B), est introduite dans l'opéra italien par Bononcini (fin XVIIème) et dans l'opéra-comique par Grétry et Monsigny (fin XVIIIème siècle).

**Arpèges** : Exécution successive bien que très rapprochée de notes d'un accord.

**Ben canto** : Désignation italienne (signifiant beau chant) qui s'applique au chant caractérisé par la souplesse du phrasé et la virtuosité dans l'exécution des vocalises et ornements. S'applique plus particulièrement à l'art des chanteurs castrats et des *prime donne* des XVIIème et XVIIIème siècles italiens (plein épanouissement du ben canto à Naples au début du XVIIIe siècle). Ses principaux représentants seront Rossini, Bellini et Donizetti.

**Crescendo** : Indication de nuance selon laquelle il convient d'augmenter progressivement l'intensité du son.

**Détaché** : Procédé qui consiste à séparer les sons d'une phrase musicale. C'est le contraire de lié ou *legato*. On emploie également le terme de *staccato*.

**Forte** : Indication de nuance forte.

**Fortissimo** : Indication de nuance très forte.

**Largo** : Indication de tempo lent et grave.

**Legato** : Cette indication de phrasé précise que l'on doit jouer sans coupure dans le son. C'est le contraire du terme *staccato* qui signifie détaché.

**Moderato** : Indication de tempo modéré.

**Opera buffa** : Né en Italie, au début du XVIIIème siècle, de la réunion des deux actes des intermezzi, il s'inspire d'abord de la Commedia dell'arte et du réalisme comique du XVIIème siècle. Distinct de l'opera seria par ses moyens modestes et ses sujets issus de l'univers bourgeois ou populaire, et non pas noble ou mythologique, il traite de la vie quotidienne selon une construction dramatique moins conventionnelle, avec une forme plus claire et sans complication, une musique simple et mélodieuse.

**Opera seria** : L'opera seria naît dans les années 1690 à Naples dans le cercle des lettrés de l'Arcadie. Les librettistes Apostolo Zeno et Pietro Metastasio en sont les plus fameux représentants. Parmi les compositeurs on peut citer : Scarlatti, Porpora, Caldara, Pergolesi, Haendel et Mozart. À l'origine, on ne parle que de *dramma per musica*, le terme d'opera seria n'apparaissant que plus tard. *Jules César* de G. F. Haendel est un opera seria, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans un genre donné et doit respecter certaines règles.

D'une manière générale ce genre lyrique :

- adopte une construction en trois actes et une unité d'action pour un nombre de personnages réduit,
- s'interdit de mélanger les genres sérieux et comiques, d'où le choix de sujets héroïques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques (le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tasse)

ou à l'histoire antique,

- doit présenter une intrigue au dénouement moral, qui voit triompher le pardon et la clémence,
- s'ordonne autour d'une succession de récitatifs\* et d'airs permettant à un personnage d'exprimer à chaque fois un affect (colère, fureur, désespoir) et mettant à contribution sa virtuosité. Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit une hiérarchie des rôles.

**Più mosso** : Indication de tempo qui signifie plus animé ou plus agité.

**Récitatif** : Le récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Le soutien instrumental se fait généralement avec un effectif instrumental réduit.

**Sinfonia** : Pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra. C'est également une pièce instrumentale correspondant aux préludes et intermèdes musicaux.

**Sottovoce** : À l'origine, émission vocale retenue dans la nuance sans aller jusqu'au piano. Cette indication s'applique également aux instruments.

**Tempo** : C'est la vitesse dans laquelle se joue un morceau. Par exemple, moderato\* indique qu'il faut jouer le morceau dans un tempo modéré.

**Tremolo** : Sur les instruments à cordes, répétition rapide d'une même note, grâce à un va-et-vient rapide de l'archet.

**Trilles** : Ornement qui consiste à faire entendre un battement entre deux notes conjointes. On peut réaliser ces trilles avec la voix.

**Vocalise** : Chant ou partie d'un chant qui s'exécute sur une voyelle. Dans un air d'opéra, un mot important peut être mis en exergue par une vocalise.

**Vivace** : Terme qui s'applique à un mouvement, un tempo, et qui précise son caractère animé.

# ••• La voix à l'Opéra

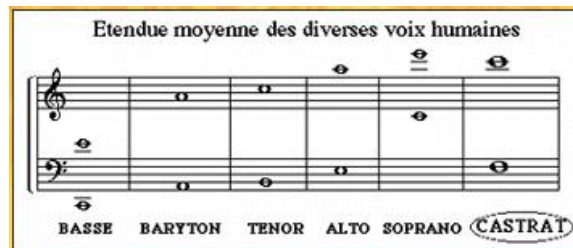
Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton chez 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 liés à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

## Le chœur

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

## La puissance de la voix

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

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



## ••• Annexe 1 : *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, Charles Perrault

Il était une fois un Gentilhomme qui épousa en secondes noces une femme, la plus hautaine et la plus fière qu'on eût jamais vue. Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le Mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple ; elle tenait cela de sa Mère, qui était la meilleure personne du monde. Les noces ne furent pas plus tôt faites, que la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur ; elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la Maison : c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles ; elle couchait tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête. La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée, parce que sa femme le gouvernait entièrement. Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon ; cependant Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement.

Il arriva que le Fils du Roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité : nos deux Demoiselles en furent aussi priées, car elles faisaient grande figure dans le Pays. Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux ; nouvelle peine pour Cendrillon, car c'était elle qui repassait le linge de ses sœurs et qui godronnait leurs manchettes. On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait.

— Moi, dit l'aînée, je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre.

— Moi, dit la cadette, je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes.

On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse : elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit même à les coiffer ; ce qu'elles voulurent bien. En les coiffant, elles lui disaient :

— Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au Bal ?

— Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut.

— Tu as raison, on rit bien si on voyait un Cucendron aller au Bal.

Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement bien. Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir. Enfin l'heureux jour arriva, on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put ; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa Marraine, qui la vit toute en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait.

— Je voudrais bien... je voudrais bien...

Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa Marraine, qui était Fée, lui dit :

— Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ?

— Hélas oui, dit Cendrillon en soupirant.

— Hé bien, seras-tu bonne fille ? dit sa Marraine, je t'y ferai aller.

Elle la mena dans sa chambre, et lui dit :

— Va dans le jardin et apporte-moi une citrouille.

Cendrillon alla aussitôt cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa Marraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait faire aller au Bal. Sa Marraine la creusa, et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussitôt changée en un beau carrosse tout doré.

Ensuite, elle alla regarder dans sa souricière, où elle trouva six souris toutes en vie ; elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la souricière, et à chaque souris qui sortait, elle lui donnait un coup de

baguette, et la souris était aussitôt changée en un beau cheval ; ce qui fit un bel attelage de six chevaux, d'un beau gris de souris pommelé. Comme elle était en peine de quoi elle ferait un Cocher :

— Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a point quelque rat dans la ratière, nous en ferons un Cocher.

— Tu as raison, dit sa Marraine, va voir.

Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La Fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et l'ayant touché, il fut changé en un gros Cocher, qui avait une des plus belles moustaches qu'on ait jamais vues. Ensuite elle lui dit :

— Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards derrière l'arrosoir, apporte les-moi.

Elle ne les eut pas plus tôt apportés que la Marraine les changea en six Laquais, qui montèrent aussitôt derrière le carrosse avec leurs habits chamarrés, et qui s'y tenaient attachés, comme s'ils n'eussent fait autre chose toute leur vie. La Fée dit alors à Cendrillon :

— Hé bien, voilà de quoi aller au Bal, n'es-tu pas bien aise ?

— Oui, mais est-ce que j'irai comme cela avec mes vilains habits ?

Sa Marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries ; elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde. Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carrosse ; mais sa Marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurerait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme. Elle promit à sa Marraine qu'elle ne manquerait pas de sortir du Bal avant minuit.

Elle part, ne se sentant pas de joie. Le Fils du Roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir ; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus :

— Ah, qu'elle est belle !

Le Roi même, tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder et de dire tout bas à la Reine qu'il y avait longtemps qu'il n'avait vu une si belle et si aimable personne. Toutes les Dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles. Le Fils du Roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser. Elle dansa avec tant de grâce, qu'on l'admira encore davantage. On apporta une fort belle collation, dont le jeune Prince ne mangea point, tant il était occupé à la considérer. Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs, et leur fit mille honnêtetés : elle leur fit part des oranges et des citrons que le Prince lui avait donnés, ce qui les étonna fort, car elles ne la connaissaient point. Lorsqu'elles causaient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts : elle fit aussitôt une grande révérence à la compagnie, et s'en alla le plus vite qu'elle put. Dès qu'elle fut arrivée, elle alla trouver sa Marraine, et après l'avoir remerciée, elle lui dit qu'elle souhaiterait bien aller encore le lendemain au Bal, parce que le Fils du Roi l'en avait priée. Comme elle était occupée à raconter à sa Marraine tout ce qui s'était passé au Bal, les deux sœurs heurtèrent à la porte ; Cendrillon leur alla ouvrir.

— Que vous avez mis longtemps à revenir ! leur dit-elle en bâillant, et se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eût fait que de se réveiller ; elle n'avait cependant pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'étaient quittées.

— Si tu étais venue au Bal, lui dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée : il y est venu la plus belle Princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir, elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons.

Cendrillon ne se sentait pas de joie : elle leur demanda le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit et leur dit :

— Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? Hélas !

Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours.

— Vraiment, dit Mademoiselle Javotte, je suis de cet avis, prêtez votre habit à un vilain Cucendron comme cela : il faudrait que je fusse bien folle.

Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit. Le lendemain les deux sœurs furent au Bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le Fils du Roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs ; la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé, de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures : elle se leva et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche : le Prince la suivit, mais il ne put l'attraper ; elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le Prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui étant resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissée tomber. On demanda aux Gardes de la porte du Palais s'ils n'avaient point vu sortir une Princesse ; ils dirent qu'ils n'avaient vu sortir personne, qu'une jeune fille fort mal vêtue,

et qui avait plus l'air d'une Paysanne que d'une Demoiselle. Quand ses deux sœurs revinrent du Bal, Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si la belle Dame y avait été ; elles lui dirent que oui, mais qu'elle s'était enfuie lorsque minuit avait sonné, et si promptement qu'elle avait laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde ; que le Fils du Roi l'avait ramassée, et qu'il n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du Bal, et qu'assurément il était fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle. Elles dirent vrai, car peu de jours après, le Fils du Roi fit publier à son de trompe qu'il épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer aux Princesses, ensuite aux Duchesses, et à toute la Cour, mais inutilement. On l'apporta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon qui les regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : — Que je voie si elle ne me serait pas bonne, ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle. Le Gentilhomme qui faisait l'essai de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et la trouvant fort belle, dit que cela était juste, et qu'il avait ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entrait sans peine, et qu'elle y était juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle qu'elle mit à son pied. Là-dessus arriva la Marraine, qui ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres. Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au Bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours. On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle l'était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour.

#### MORALITÉ

*La beauté pour le sexe est un rare trésor  
De l'admirer jamais on ne se lasse ;  
Mais ce qu'on nomme bonne grâce  
Est sans prix, et vaut mieux encor  
C'est ce qu'à Cendrillon fit savoir sa Marraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant et si bien qu'elle en fit une Reine.  
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)  
Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coiffées,  
Pour engager un cœur pour en venir à bout,  
La bonne grâce est le vrai don des Fées ;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout.*

#### AUTRE MORALITÉ

*C'est sans doute un grand avantage,  
D'avoir de l'esprit, du courage,  
De la naissance, du bon sens,  
Et d'autres semblables talents,  
Qu'on reçoit du ciel en partage ;  
Mais vous aurez beau les avoir.  
Pour votre avancement ce seront choses vaines,  
Si vous n'avez, pour les faire valoir,  
Ou des parrains ou des marraines<sup>13</sup>.*

<sup>13</sup> Version extraite de *Contes*, Charles Perrault, Le Livre de Poche, édition de 2006, p. 259-269.

## • • • Annexe 2 : Cendrillon, Les frères Grimm

Un homme riche avait une femme qui tomba malade ; et quand celle-ci sentit sa fin prochaine, elle appela à son chevet son unique fille et lui dit :

- Chère enfant, reste bonne et pieuse, et le bon Dieu t'aidera toujours, et moi, du haut du ciel, je te regarderai et te protégerai.

Puis elle ferma les yeux et mourut. La fillette se rendit chaque jour sur la tombe de sa mère, pleura et resta bonne et pieuse. L'hiver venu, la neige recouvrit la tombe d'un tapis blanc. Mais au printemps, quand le soleil l'eut fait fondre, l'homme prit une autre femme.

La femme avait amené avec elle ses deux filles qui étaient jolies et blanches de visage, mais laides et noires de cœur. Alors de bien mauvais jours commencèrent pour la pauvre belle-fille.

Faut-il que cette petite oie reste avec nous dans la salle ? dirent-elles. Qui veut manger du pain, doit le gagner.

Allez ouste, souillon !

Elles lui enlevèrent ses beaux habits, la vêtirent d'un vieux tablier gris et lui donnèrent des sabots de bois. "Voyez un peu la fière princesse, comme elle est accoutrée !", s'écrièrent-elles en riant et elles la conduisirent à la cuisine. Alors il lui fallut faire du matin au soir de durs travaux, se lever bien avant le jour, porter de l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la lessive. En outre, les deux sœurs lui faisaient toutes les misères imaginables, se moquaient d'elle, lui renversaient les pois et les lentilles dans la cendre, de sorte qu'elle devait recommencer à les trier. Le soir, lorsqu'elle était épuisée de travail, elle ne se couchait pas dans un lit, mais devait s'étendre près du foyer dans les cendres. Et parce que cela lui donnait toujours un air poussiéreux et sale, elles l'appelèrent "Cendrillon".

Il arriva que le père voulût un jour se rendre à la foire ; il demanda à ses deux belles-filles ce qu'il devait leur rapporter.

- De beaux habits, dit l'une.

- Des perles et des pierres précieuses, dit la seconde.

- Et toi, Cendrillon, demanda-t-il, que veux-tu ?

- Père, le premier rameau qui heurtera votre chapeau sur le chemin du retour, cueillez-le pour moi.

Il acheta donc de beaux habits, des perles et des pierres précieuses pour les deux sœurs, et, sur le chemin du retour, en traversant à cheval un vert bosquet, une branche de noisetier l'effleura et fit tomber son chapeau.

Alors il cueillit le rameau et l'emporta. Arrivé à la maison, il donna à ses belles-filles ce qu'elles avaient souhaité et à Cendrillon le rameau de noisetier. Cendrillon le remercia, s'en alla sur la tombe de sa mère et y planta le rameau, en pleurant si fort que les larmes tombèrent dessus et l'arrosèrent. Il grandit cependant et devint un bel arbre. Cendrillon allait trois fois par jour pleurer et prier sous ses branches, et chaque fois un petit oiseau blanc venait se poser sur l'arbre. Quand elle exprimait un souhait, le petit oiseau lui lançait à terre ce qu'elle avait souhaité.

Or il arriva que le roi donna une fête qui devait durer trois jours et à laquelle furent invitées toutes les jolies filles du pays, afin que son fils pût se choisir une fiancée. Quand elles apprirent qu'elles allaient aussi y assister, les deux sœurs furent toutes contentes ; elles appelèrent Cendrillon et lui dirent :

- Peigne nos cheveux, brosse nos souliers et ajuste les boucles, nous allons au château du roi pour la noce.

Cendrillon obéit, mais en pleurant, car elle aurait bien voulu les accompagner, et elle pria sa belle-mère de bien vouloir le lui permettre.

- Toi, Cendrillon, dit-elle, mais tu es pleine de poussière et de crasse, et tu veux aller à la noce ? Tu n'as ni habits, ni souliers, et tu veux aller danser ?

Mais comme Cendrillon ne cessait de la supplier, elle finit par lui dire :

- J'ai renversé un plat de lentilles dans les cendres ; si dans deux heures tu les as de nouveau triées, tu pourras venir avec nous.

La jeune fille alla au jardin par la porte de derrière et appela : **"Petits pigeons dociles, petites tourterelles et vous tous les petits oiseaux du ciel, venez m'aider à trier les graines : Les bonnes dans le petit pot, Les mauvaises dans votre jabot."**

Alors deux pigeons blancs entrèrent par la fenêtre de la cuisine, puis les tourterelles, et enfin, par nuées, tous les petits oiseaux du ciel vinrent en voletant se poser autour des cendres. Et baissant leurs petites têtes, tous les pigeons commencèrent à picorer : pic, pic, pic, pic, et les autres s'y mirent aussi : pic, pic, pic, pic, et ils amassèrent toutes les bonnes graines dans le plat. Au bout d'une heure à peine, ils avaient déjà terminé et s'envolèrent tous de nouveau. Alors la jeune fille, toute joyeuse à l'idée qu'elle aurait maintenant la permission d'aller à la noce avec les autres, porta le plat à sa marâtre. Mais celle-ci lui dit :

- Non, Cendrillon, tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser : on ne ferait que rire de toi.

Comme Cendrillon se mettait à pleurer, elle lui dit :

- Si tu peux, en une heure de temps, me trier des cendres deux grands plats de lentilles, tu nous accompagneras.

- Car elle se disait qu'au grand jamais elle n'y parviendrait.

Quand elle eut jeté le contenu des deux plats de lentilles dans la cendre, la jeune fille alla dans le jardin par la porte de derrière et appela : **"Petits pigeons dociles, petites tourterelles et vous tous les petits oiseaux du ciel, venez m'aider à trier les graines :**

**Les bonnes dans le petit pot, Les mauvaises dans votre jabot."**

Alors deux pigeons blancs entrèrent par la fenêtre de la cuisine, puis les tourterelles, et enfin, par nuées, tous les petits oiseaux du ciel vinrent en voletant se poser autour des cendres. Et baissant leurs petites têtes, tous les pigeons commencèrent à picorer : pic, pic, pic, pic, et les autres s'y mirent aussi : pic, pic, pic, pic, et ils ramassèrent toutes les bonnes graines dans les plats. Et en moins d'une demi-heure, ils avaient déjà terminé, et s'envolèrent tous à nouveau. Alors la jeune fille, toute joyeuse à l'idée que maintenant elle aurait la permission d'aller à la noce avec les autres, porta les deux plats à sa marâtre. Mais celle-ci lui dit :

- C'est peine perdue, tu ne viendras pas avec nous, car tu n'as pas d'habits et tu ne sais pas danser ; nous aurions honte de toi.

Là-dessus, elle lui tourna le dos et partit à la hâte avec ses deux filles superbement parées.

Lorsqu'il n'y eut plus personne à la maison, Cendrillon alla sous le noisetier planté sur la tombe de sa mère et cria :

**"Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi,**

**Jette de l'or et de l'argent sur moi."**

Alors l'oiseau lui lança une robe d'or et d'argent, ainsi que des pantoufles brodées de soie et d'argent. Elle mit la robe en toute hâte et partit à la fête. Ni ses sœurs, ni sa marâtre ne la reconnurent, et pensèrent que ce devait être la fille d'un roi étranger, tant elle était belle dans cette robe d'or. Elles ne songeaient pas le moins du monde à Cendrillon et la croyaient au logis, assise dans la saleté, à retirer les lentilles de la cendre. Le fils du roi vint à sa rencontre, la prit par la main et dansa avec elle. Il ne voulut même danser avec nulle autre, si bien qu'il ne lui lâcha plus la main et lorsqu'un autre danseur venait l'inviter, il lui disait : "C'est ma cavalière".

Elle dansa jusqu'au soir, et voulut alors rentrer. Le fils du roi lui dit : "Je m'en vais avec toi et t'accompagne", car il voulait voir à quelle famille appartenait cette belle jeune fille. Mais elle lui échappa et sauta dans le pigeonnier. Alors le prince attendit l'arrivée du père et lui dit que la jeune inconnue avait sauté dans le pigeonnier. "Serait-ce Cendrillon ?" se demanda le vieillard et il fallut lui apporter une hache et une pioche pour qu'il pût démolir le pigeonnier. Mais il n'y avait personne dedans. Et lorsqu'ils entrèrent dans la maison, Cendrillon était couchée dans la cendre avec ses vêtements sales, et une petite lampe à huile brûlait faiblement dans la cheminée ; car Cendrillon avait prestement sauté du pigeonnier par derrière et couru jusqu'au noisetier ; là, elle avait retiré ses beaux habits, les avait posés sur la tombe, et l'oiseau les avait remportés ; puis elle était allée avec son vilain tablier gris se mettre dans les cendres de la cuisine.

Le jour suivant, comme la fête recommençait et que ses parents et ses sœurs étaient de nouveau partis, Cendrillon alla sous le noisetier et dit :

**"Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi,**

**Jette de l'or et de l'argent sur moi."**

Alors l'oiseau lui lança une robe encore plus splendide que celle de la veille. Et quand elle parut à la fête dans cette toilette, tous furent frappés de sa beauté. Le fils du roi, qui avait attendu sa venue, la prit aussitôt par la main et ne dansa qu'avec elle. Quand d'autres venaient l'inviter, il leur disait : "C'est ma cavalière". Le soir venu, elle voulut partir, et le fils du roi la suivit, pour voir dans quelle maison elle entra, mais elle lui échappa et sauta dans le jardin derrière sa maison. Il y avait là un grand et bel arbre qui portait les poires les plus exquis, elle grimpa entre ses branches aussi agilement qu'un écureuil, et le prince ne sut pas où elle était passée. Cependant il attendit l'arrivée du père et lui dit :

La jeune fille inconnue m'a échappé, et je crois qu'elle a sauté sur le poirier.

"Serait-ce Cendrillon ?" pensa le père qui envoya chercher la hache et abattit l'arbre, mais il n'y avait personne dessus. Et quand ils entrèrent dans la cuisine, Cendrillon était couchée dans la cendre, tout comme d'habitude, car elle avait sauté en bas de l'arbre par l'autre côté, rapporté les beaux habits à l'oiseau du noisetier et revêtu son vilain tablier gris.

Le troisième jour, quand ses parents et ses sœurs furent partis, Cendrillon retourna sur la tombe de sa mère et dit au noisetier :

**"Petit arbre, ébranle-toi, agite-toi,  
Jette de l'or et de l'argent sur moi."**

Alors l'oiseau lui lança une robe qui était si somptueuse et si éclatante qu'elle n'en avait encore jamais vue de pareille, et les pantoufles étaient tout en or. Quand elle arriva à la noce dans cette parure, tout le monde fut interdit d'admiration. Seul le fils du roi dansa avec elle, et si quelqu'un l'invitait, il disait : "C'est ma cavalière".

Quand ce fut le soir, Cendrillon voulut partir, et le prince voulut l'accompagner, mais elle lui échappa si vite qu'il ne put la suivre. Or le fils du roi avait eu recours à une ruse : il avait fait enduire de poix tout l'escalier, de sorte qu'en sautant pour descendre, la jeune fille y avait laissé sa pantoufle gauche engluée.

Le prince la ramassa, elle était petite et mignonne et tout en or.

Le lendemain matin, il vint trouver le vieil homme avec la pantoufle et lui dit :

- Nulle ne sera mon épouse que celle dont le pied chaussera ce soulier d'or.

Alors les deux sœurs se réjouirent, car elles avaient le pied joli. L'aînée alla dans sa chambre pour essayer le soulier en compagnie de sa mère. Mais elle ne put y faire entrer le gros orteil, car la chaussure était trop petite pour elle ; alors sa mère lui tendit un couteau en lui disant :

Coupe-toi ce doigt ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied. Alors la jeune fille se coupa l'orteil, fit entrer de force son pied dans le soulier et, contenant sa douleur, s'en alla trouver le fils du roi. Il la prit pour fiancée, la mit sur son cheval et partit avec elle. Mais il leur fallut passer devant la tombe ; les deux petits pigeons s'y trouvaient, perchés sur le noisetier, et ils crièrent :

**"Ro cou-cou, roucou- cou et voyez là,**

**Dans la pantoufle, du sang il y a :**

**Bien trop petit était le soulier ;**

**Encore au logis la vraie fiancée."**

Alors il regarda le pied et vit que le sang en coulait. Il fit faire demi-tour à son cheval, ramena la fausse fiancée chez elle, dit que ce n'était pas la véritable jeune fille et que l'autre sœur devait essayer le soulier. Celle-ci alla dans sa chambre, fit entrer l'orteil, mais son talon était trop grand. Alors sa mère lui tendit un couteau en disant :

- Coupe-toi un bout de talon ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied.

La jeune fille se coupa un bout de talon, fit entrer de force son pied dans le soulier et, contenant sa douleur, s'en alla trouver le fils du roi. Il la prit alors pour fiancée, la mit sur son cheval et partit avec elle.

Quand ils passèrent devant le noisetier, les deux petits pigeons s'y trouvaient perchés et crièrent :

**"Ro cou-cou, roucou- cou et voyez là,**

**Dans la pantoufle, du sang il y a :**

**Bien trop petit était le soulier ;**

**Encore au logis la vraie fiancée."**

Le prince regarda le pied et vit que le sang coulait de la chaussure et teintait tout de rouge les bas blancs. Alors il fit faire demi-tour à son cheval, et ramena la fausse fiancée chez elle. Ce n'est toujours pas la bonne, dit-il, n'avez-vous point d'autre fille ?

- Non, dit le père, il n'y a plus que la fille de ma défunte femme, une misérable Cendrillon malpropre, c'est impossible qu'elle soit la fiancée que vous cherchez.

Le fils du roi dit qu'il fallait la faire venir, mais la mère répondit :

- Oh non ! La pauvre est bien trop sale pour se montrer.

Mais il y tenait absolument et on dut appeler Cendrillon. Alors elle se lava d'abord les mains et le visage, puis elle vint s'incliner devant le fils du roi, qui lui tendit le soulier d'or. Elle s'assit sur un escabeau, retira son pied du lourd sabot de bois et le mit dans la pantoufle qui lui allait comme un gant. Et quand elle se redressa et que le fils du roi vit sa figure, il reconnut la belle jeune fille avec laquelle il avait dansé et s'écria :

Voilà la vraie fiancée !

La belle-mère et les deux sœurs furent prises de peur et devinrent blêmes de rage. Quant au prince, il prit Cendrillon sur son cheval et partit avec elle. Lorsqu'ils passèrent devant le noisetier, les deux petits pigeons blancs crièrent :

**"Ro cou-cou, roucou- cou et voyez là,**

**Dans la pantoufle, du sang plus ne verra**

**Point trop petit n'était le soulier,**

**Chez lui, il mène la vraie fiancée."**

Et après ce roucoulement, ils s'envolèrent tous deux et descendirent se poser sur les épaules de Cendrillon, l'un à droite, l'autre à gauche et y restèrent perchés.

Le jour où l'on devait célébrer son mariage avec le fils du roi, ses deux perfides sœurs s'y rendirent avec l'intention de s'insinuer dans ses bonnes grâces et d'avoir part à son bonheur.

Tandis que les fiancés se rendaient à l'église, l'aînée marchait à leur droite et la cadette à leur gauche : alors les pigeons crevèrent un œil à chacune d'elles. Puis, quand ils s'en revinrent de l'église, l'aînée marchait à leur gauche et la cadette à leur droite : alors les pigeons crevèrent l'autre œil à chacune d'elles. Et c'est ainsi qu'en punition de leur méchanceté et de leur perfidie, elles furent aveugles pour le restant de leurs jours.

# ••• L'Opéra de Lille

## Historique

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

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

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveau 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 €.

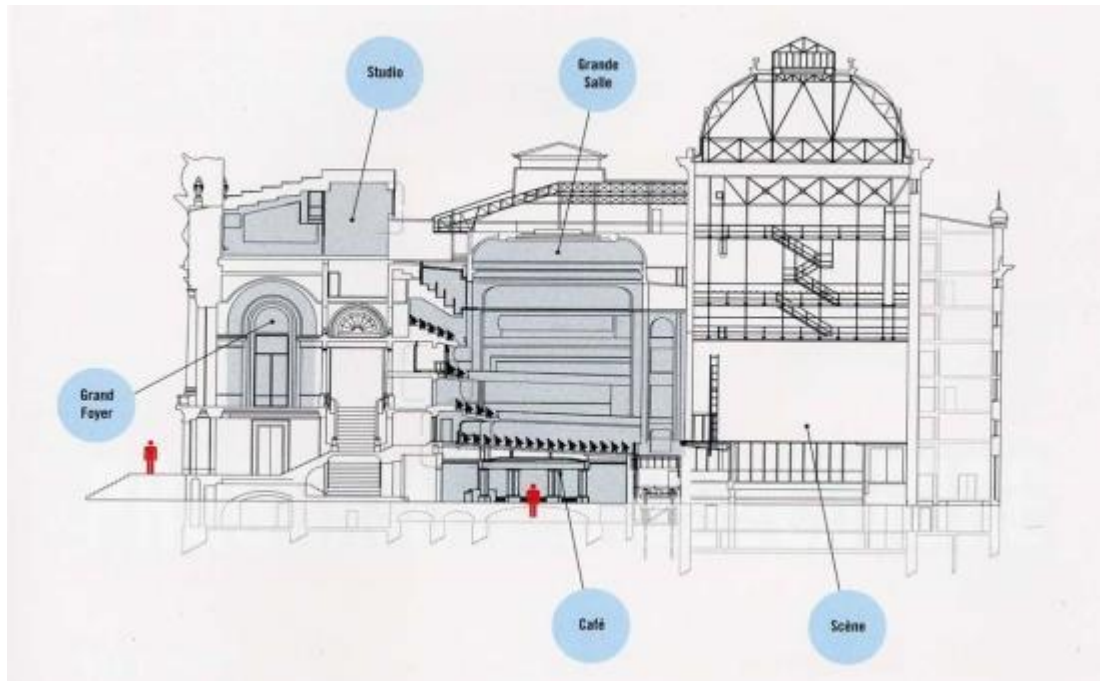
## Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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 :  
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

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



**Le hall d'honneur** = l'entrée principale

**Les grands escaliers** mènent les spectateurs à la salle

**La grande salle** = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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