

Contacts

Pôle des publics

Bénédicte Dacquin

Delphine Feillée

Sabine Revert

Léa Siebenbour

Déborah Truffaut

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

Opéra de Lille

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

opera-lille.fr



Tassis Christoyannis en Idoménée © Simon Gosselin

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

André Campra *Idoménée*

Tragédie lyrique en 1 prologue et 5 actes d'**André Campra**
sur un livret d'**Antoine Danchet**

direction musicale **Emmanuelle Haïm**
mise en scène **Àlex Ollé / La Fura dels Baus**
Le Concert d'Astrée chœur et orchestre

nouvelle production

ve 24 septembre 20h
di 26 septembre 16h
ma 28 septembre 20h
je 30 septembre 20h
sa 2 octobre 18h

Sommaire

Avec les élèves

Aller plus loin

 Lien vidéo cliquable

PRÉPARER SA VENUE

Se préparer au spectacle **p. 3**

L'ŒUVRE

Présentation **p. 4**

Résumé **p. 4**

Argument **p. 5**

Édito de Caroline Sonrier **p. 6**

Trois questions à Emmanuelle Haïm **p. 7**

Note d'intention d'Àlex Ollé **p. 9**

Note de présentation **p. 11**

LES ARTISTES

Présentation artistique **p. 16**

Quelques repères biographiques **p. 18**

PISTES PÉDAGOGIQUES

Biographie d'André Campra
et contexte de création de l'œuvre **p. 19**

La tragédie lyrique **p. 20**

Les personnages et les voix **p. 23**

Le guide d'écoute **p. 29**

Une tragédie mythologique **p. 42**

L'OPÉRA DE LILLE

L'Opéra de Lille **p. 45**

L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire **p. 51**

Se préparer au spectacle

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

Si le temps vous manque, nous vous conseillons d'aborder prioritairement la fiche personnages (p. 23) puis le guide d'écoute (p. 25).

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.

Témoignages

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

Présentation

Idoménée est une tragédie lyrique en 1 prologue et 5 actes composée par André Campra sur un livret d'Antoine Danchet, créée à Paris le 12 janvier 1712 et reprise le 3 avril 1731. Il s'agit d'une coproduction de l'Opéra de Lille avec le Staatsoper unter den Linden de Berlin dans une mise en scène d'Alex Ollé/La Fura dels Baus, avec le soutien du Crédit Agricole Nord de France, mécène de l'Opéra de Lille. Le chœur et l'orchestre du Concert d'Astrée sont placés sous la direction d'Emmanuelle Haïm.

Durée totale du spectacle : environ 2h50 entracte compris

Chanté et surtitré en français

Résumé

Dans la mythologie grecque, Idoménée, fils de Deucalion et petit-fils de Minos, est roi de Crète.

Idoménée de Campra met en scène l'épisode où Idoménée, vainqueur de la guerre de Troie, revient en Crète. Il arrive sur l'île avec la lourde promesse faite à Neptune afin d'avoir la vie sauve lors de sa traversée : sacrifier la première personne rencontrée une fois débarqué. Ayant laissé son fils Idamante enfant, c'est lui, adulte et qu'il reconnaît à peine, qu'il rencontre en premier lieu et dont il doit offrir la vie au dieu des eaux vives et des océans. En plus de ce fait qui torture le roi de Crète, il s'éprend d'Illione, fille du roi de Troie Priam. Celle-ci refuse ses avances, éprise d'Idamante. Outre la colère et le tourment, les sentiments de jalousie rythment cette tragédie lyrique.

Argument

L'action se déroule à Rome.

La guerre de Troie s'est achevée par la victoire des Grecs, parmi lesquels Idoménée, roi de Crète. En son absence, c'est son fils Idamante qui a assuré la régence. Celui-ci, promis à Électre – réfugiée en Crète après l'assassinat de son père –, s'éprend d'Illione, princesse troyenne retenue prisonnière sur l'île.

PROLOGUE

Enchaînés à des rochers, les Vents supplient Éole de les libérer pour aller souffler sur la terre et les mers. Arrive Vénus qui demande à Éole de provoquer une tempête pour punir Idoménée, vainqueur de Troie. Éole libère les Vents et Vénus célèbre le pouvoir de l'amour.

Acte I

Illione révèle qu'elle a repoussé autrefois les avances d'Idoménée. Elle aime en secret Idamante, mais croit qu'il lui préfère Électre. Idamante lui avoue son amour et décrète la libération des prisonniers troyens. Crétois et Troyens fêtent ensemble l'événement. Arrive Électre qui, jalouse, s'indigne de cette décision. Arbas vient annoncer qu'Idoménée a disparu lors d'une tempête en mer alors qu'il s'appretait à rentrer de Troie. Comprenant qu'Idamante est désormais libre d'épouser Illione, Électre clame sa rage.

Acte II

Sur le rivage, par une mer déchaînée, les guerriers crétois implorant la pitié des dieux. Surgit Neptune qui apaise les flots et rappelle à Idoménée sa promesse. Le calme revenu, Idoménée dévoile à Arcas la nature de cette promesse : sacrifier la première personne rencontrée lorsqu'il arrivera sur terre sain et sauf. Or celui qui apparaît n'est autre qu'Idamante, pleurant la mort de son père. Quand les deux hommes finissent par se reconnaître, Idoménée repousse son fils et s'enfuit. Idamante en reste bouleversé, tandis qu'Électre et Vénus s'unissent à la Jalousie pour détruire le roi de Crète et son fils.

Acte III

Idoménée est partagé à l'égard de son fils entre amour et jalousie. Conseillé par Arcas, il ordonne à Idamante de raccompagner Électre dans sa patrie. Survient Illione, que le roi accuse de le repousser parce qu'elle est amoureuse d'Idamante, ce que la jeune femme ne peut nier. Électre quant à elle se réjouit de son départ imminent avec le prince. Mais au moment d'embarquer, une nouvelle tempête se lève. Protée, flanqué d'un monstre marin, menace de tout détruire si Idoménée ne respecte pas sa promesse à Neptune. Idoménée se propose en sacrifice mais refuse de livrer une autre victime.

Acte IV

D'abord satisfaite par cette menace pour la Crète, Illione s'inquiète aussitôt pour Idamante. Quand celui-ci arrive, il lui annonce qu'il veut combattre le monstre. Les amants se déclarent leur amour et Illione apprend à Idamante qu'il a un rival en la personne de son père. Idoménée arrive et ordonne à son fils de partir sur le champ, puis supplie Neptune de calmer sa colère. Arcas annonce qu'Idamante a vaincu le monstre et une fête générale s'ensuit. Dans l'espoir d'apaiser définitivement les dieux, Idoménée renonce à son trône et à Illione en faveur de son fils.

Acte V

Électre révèle à Idamante qu'elle l'aime et, furieuse, annonce qu'elle va provoquer à nouveau le courroux de Neptune. Alors que le jeune couple, Idoménée et le peuple festoient avec insouciance, arrive Némésis sortie des enfers. Elle rappelle à Idoménée que la colère des dieux n'est pas apaisée. Le trône préparé pour le couronnement d'Idamante se brise. Soudain pris de folie, Idoménée croit voir une cérémonie de sacrifice pour apaiser Neptune et, voulant tuer lui-même la victime, assassine son fils. Revenu à la raison, il tente de se suicider. Mais l'assistance l'en empêche et sa punition sera de continuer à vivre.

Édito

Après plus d'un an de spectacles annulés, reportés ou – au mieux – adaptés, c'est une immense joie pour l'Opéra de Lille que d'ouvrir la saison 21-22 avec une œuvre aussi exceptionnelle qu'*Idoménée* d'André Campra. A l'automne 2020, nous proposons déjà un émouvant *Retour d'Idoménée* d'après Campra, proposition scénique née des restrictions sanitaires alors en vigueur et axée sur la rivalité entre le roi guerrier et son fils. Un an après, c'est pétrie de cette première création que toute l'équipe artistique, augmentée des danseurs de la compagnie Dantzaz sous la houlette du jeune chorégraphe Martin Harriague, est de retour avec l'œuvre intégrale, dans une nouvelle mise en scène à la hauteur des fastes baroques de cet opéra grandiose.

Si Campra connaît d'abord la gloire et la postérité avec ses opéras ballets et sa musique religieuse, son *Idoménée* figure parmi les tragédies lyriques les plus expressives du genre. Rarement donnée, en raison notamment de l'importance des forces artistiques qu'elle nécessite, l'œuvre est portée par un livret plein de verve – dont Mozart s'inspirera 70 ans plus tard pour créer son *Idomeneo*. Véritable sommet d'intensité dramatique, la musique de Campra vibre ici tout autant du pouvoir de l'amour sur les forces de la nature que de l'horreur du sacrifice d'un enfant, victime innocente d'un père imprudent. Plus encore que les chœurs et les airs vocaux brillants, l'orchestre captive tout au long de la pièce, amplifiant les cataclysmes de la nature comme les états psychologiques extrêmes des personnages, entre peur, jalousie et colère.

Pour rendre la mesure de ces grands effets dramatiques, j'ai confié la mise en scène à Alex Ollé, co-directeur artistique du collectif catalan La Fura dels Baus. Après *Quartett* de Francesconi en 2013 puis un phénoménal *Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Lille en 2017, Alex Ollé offre ici une lecture contemporaine du mythe antique d'*Idoménée*, centrée sur le traumatisme d'une guerre dont le dénouement accable autant les vainqueurs que les vaincus. Intégrant un important dispositif vidéo, sa spectaculaire scénographie de verre brisé confronte la destruction physique de Troie à la fragilité intérieure des survivants, tandis que les dieux maléfiques sont envisagés comme le miroir des passions occultes qui rongent intérieurement les principaux protagonistes.

A la direction musicale, subtil mélange d'équilibre et d'impétuosité, on retrouve tout naturellement Emmanuelle Haïm, passionaria du baroque français – à la tête depuis bientôt 20 ans du Concert d'Astrée, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille. Et pour donner voix à cette partition somptueuse, je suis heureuse de pouvoir réunir neuf solistes de haut vol, tels que Tassis Christoyannis dans le rôle-titre, excellent acteur et interprète remarquable du fait de son attachement au texte, qui, outre les grands rôles de l'opéra italien, s'approprie le répertoire français avec raffinement. Doté d'une tessiture rare de ténor aigu, Samuel Boden offre quant à lui un *Idamante* d'une grande sensibilité. Mentionnons également l'incandescente Chiara Skerath dont la présence scénique façonne une touchante *Ilione*, ainsi qu'Eva Zaïcik et Hélène Carpentier, formidables représentantes de la jeune génération française.

Le choix de maintenir – en la reportant d'une saison – cette nouvelle production d'*Idoménée*, témoigne de l'ambition que je porte pour l'Opéra de Lille de mettre en lumière les œuvres rares, en particulier celles du répertoire baroque. Ce choix a été rendu possible grâce à l'engagement constant de nos partenaires, au premier rang desquels les collectivités qui soutiennent l'Opéra, mais aussi le Crédit Agricole Nord de France, mécène principal de la saison et de ce spectacle en particulier, et le Staatsoper Berlin, coproducteur, qui présentera *Idoménée* en novembre prochain. Que tous en soient ici chaleureusement remerciés.

Caroline Sonrier

Directrice de l'Opéra de Lille

Trois questions à Emmanuelle Haïm

Directrice musicale et artistique du Concert d'Astrée

Cette nouvelle production d'*Idoménée* est un projet de longue date, reporté de la saison dernière. Pourquoi vous tenait-il tant à cœur ?

Emmanuelle Haïm : *Idoménée* est effectivement un projet dont nous parlions depuis longtemps avec Caroline Sonrier, directrice de l'Opéra de Lille. À l'instar de son contemporain Destouches, André Campra est un compositeur que je trouve encore insuffisamment défendu, alors qu'il est une figure majeure du répertoire baroque français.

On connaît plutôt sa musique religieuse, notamment ses motets et le très beau *Requiem* que j'ai eu le bonheur de diriger ici en novembre 2019. Mais Campra est aussi un grand compositeur de tragédies lyriques et l'un des précurseurs de l'opéra-ballet.

Cet *Idoménée* aurait dû être présenté à l'automne 2020, après deux ans de travail avec le metteur en scène Alex Ollé. Mais la situation sanitaire ne nous a permis d'en montrer à l'époque qu'une version réduite, intitulée *Le Retour d'Idoménée*, composée d'extraits et sans ballet. Je suis très heureuse que cette nouvelle production de l'œuvre intégrale puisse aboutir aujourd'hui, car cette pièce est véritablement une rareté et un chef-d'œuvre. Et finalement, on peut voir notre première tentative comme une chance : elle aura permis au projet de continuer à murir et à l'équipe artistique d'arriver encore plus préparée et motivée, avec encore plus d'envie !

Du point de vue du spectateur aussi l'expérience sera complètement différente. Bien sûr, la mise en scène d'Alex Ollé est totalement nouvelle, d'une ampleur sans comparaison, à l'échelle de la démesure du livret de Danchet. Mais la musique également, jouée dans son intégralité, se révèle autrement au public. En particulier, le jeu de contrastes entre les scènes de tragédie et les scènes de foule prend un tout autre relief. Une partie des chœurs magnifiques et toutes les danses, qui avaient nécessairement disparu dans *Le Retour d'Idoménée*, sont extraordinaires et contribuent à nous éclairer à la fois sur la personnalité de Campra et sa place singulière dans la musique de son temps.

Qu'est-ce qui vous touche particulièrement dans cette œuvre ?

E. H. : André Campra est né et a été formé à Aix-en-Provence. C'est un compositeur français, certes, mais sa musique porte aussi la marque du Sud de la France, du lien à la musique populaire et de l'influence de l'Italie. Elle a quelque chose que je qualifierais volontiers d'« ensoleillé ». *Idoménée* en est une parfaite illustration, où la personnalité singulière du compositeur, tantôt sombre, tantôt exubérante, se révèle dans l'œuvre intégrale.

Malgré un livret tragique, Campra aborde dans cette œuvre tous les genres musicaux, avec une originalité et une personnalité frappantes. Dans les scènes de liesse et de célébration du peuple, ou dans les danseries, si caractéristiques de Campra, la variété d'écriture étonne par sa justesse dramaturgique. À d'autres moments, l'orchestration, toujours au service de la dramaturgie, est totalement inédite. Par exemple, quand Électre, dans l'attente du plaisir de s'embarquer avec son bien-aimé, chante « Que mes plaisirs sont doux » ou « Venez répondre à nos désirs », dans lequel l'accompagnement des flûtes et violons seuls confère un caractère suspendu, on découvre des airs merveilleux de subtilité d'expression. Quant aux airs d'Illione, par les mouvements changeants de l'orchestre, ils décrivent intimement les sentiments complexes que l'héroïne traverse. L'écriture des récitatifs accompagnés y est aussi tout à fait novatrice : l'orchestre ponctue, stimule et amplifie véritablement la parole des chanteurs, notamment dans les moments cruciaux de l'histoire, comme la scène finale de l'assassinat d'Idamante. Je suis stupéfaite à chaque page de l'intelligence dramatique de Campra, de son travail en étroite relation avec son librettiste, Danchet – avec lequel il a collaboré à de nombreuses reprises –, de la non-gratuité des scènes de divertissement qui rend la progression dramatique juste et nécessaire. C'est une chance de pouvoir explorer cet ouvrage et de le questionner en profondeur.

Ce qui me touche également, c'est de constater qu'une œuvre aussi ancrée dans son époque par son genre – la tragédie lyrique baroque française –, ait pu inspirer et passionner une équipe de mise scène justement non française, et qui aborde par ailleurs bien d'autres styles de musique. Àlex Ollé et son équipe nous donnent de cet ouvrage une lecture actuelle, moderne, universelle, qui fait écho à des situations de dilemme, de conflit, de drames familiaux, qui peuvent exister aujourd'hui encore.

Il est aussi passionnant de comparer l'*Idoménée* de Campra à l'*Idomeneo* que Mozart a composé près de 70 ans plus tard, et que j'ai dirigé à l'Opéra de Lille en 2015. Si le librettiste de Mozart, Varesco, s'est largement inspiré du livret de Danchet, la trame en a été cependant modifiée, y compris par Mozart lui-même. Le résultat en est très dramatique, malgré une fin heureuse – *lieto fine* – à l'italienne, pour satisfaire aux codes de l'opéra seria. La comparaison des deux ouvrages est fascinante

Le Concert d'Astrée que vous dirigez joue sur instruments d'époque. En quoi est-ce important ?

E. H. : Il est fondamental de jouer cette musique sur les instruments historiques. D'abord parce que les spécificités de la musique baroque française en rendent l'exécution sur instruments modernes complexe. Par exemple, les parties de basse sont écrites jusqu'au *si* bémol grave, alors que le violoncelle moderne s'arrête au *do*. Il nous faut donc les violes de gambe et les basses de violon. Il y a aussi la question du diapason, plus bas en France à cette époque que le diapason moderne d'aujourd'hui. Or, si l'orchestre ne joue pas au bon diapason, il se pose des problèmes de tessiture importants pour les chanteurs.

Et puis il y a la connaissance des modes de jeu spécifiques à la musique française, qui s'acquiert par l'étude des traités et des écrits de l'époque, la pratique de l'improvisation et de l'ornementation, et l'abord d'œuvres variées du répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles. Chaque instrumentiste apporte ainsi sa pierre à l'édifice par les connaissances particulières qu'il a acquises.

Enfin, la réunion de ces instruments anciens et de leurs timbres crée une couleur d'orchestre très éloignée d'un ensemble symphonique actuel. Le volume et les plans sonores sont différents, la balance acoustique entre les voix et les instruments est naturellement adaptée à l'esthétique de ce répertoire.

Cela ne m'empêche pas d'aborder parfois ce même répertoire avec des instrumentistes modernes, mais beaucoup plus difficilement pour un ouvrage lyrique dans son intégralité.

Transformer *Idoménée* en cauchemar contemporain

Un premier regard sur l'opéra baroque

La trame d'*Idoménée* est constituée d'un réseau dense de passions affrontées. Elle implique d'une part les dieux enragés – Vénus, Éole, Neptune et Némésis – et d'autre part, entraînés par la fureur de ces dieux, Idoménée, roi de Crète, son fils Idamante, la princesse troyenne captive Ilione et Électre, fille d'Agamemnon. Ce qui est peut-être le plus intéressant dans cette œuvre, c'est son jeu de transparences accumulées l'une sur l'autre. Mais ces couches superposées compliquent l'accès du spectateur actuel à une compréhension immédiate de la pièce.

Parmi ces différentes strates, vient en premier lieu la musique, typique d'un opéra créé en 1712, qui résonne aujourd'hui de manière étonnamment solennelle, gaie ou passionnée, mais qui pourrait aussi sembler privée d'émotions authentiques telles que les compositeurs les développeront plus tard, en particulier à la période romantique. Malgré sa beauté, cette musique peut créer une distance esthétique avec l'histoire racontée par Idoménée, à l'image d'un rêve qui, dans le développement de l'action tragique, deviendrait cauchemar.

Ensuite vient le livret, basé sur une œuvre originale de Crébillon parue en 1705, encadrée dans le formalisme extrême de la tragédie classique française, rigoureusement régie par les règles de la poétique. L'exigence que rien ne se passe de façon inconvenante sur la scène, provoque l'inhibition des passions déchaînées et leur dissimulation dans un confinement qui les rend explosives. Ces passions, dans *Idoménée*, sont incarnées par des dieux enragés qui poussent les hommes et les femmes, dévastés par les sentiments amoureux, la jalousie et les remords, vers le gouffre de la tragédie.

Il y a aussi le regard sur la tragédie grecque, sur laquelle le livret et la musique s'appuient pour trouver des recours et des thèmes formels, bien qu'ils les transforment et les réinventent selon le goût français du début du XVIII^e siècle. Dieux et mortels sont utilisés de manière schématique et arbitraire et leur sens profond semble perdre en densité.

Enfin, il y a la dernière des couches à laquelle fait face le spectateur, celle du goût scénique et pittoresque du XVIII^e siècle, avec son étalage de robes somptueuses, ses ballets et son énorme appareil scénographique, avec une multitude d'effets spéciaux, vents, tempêtes, monstre marin, etc. Une mise en scène spectaculaire qui augmente ce sentiment de grand cauchemar, qui guide la musique avec sa douce cadence, mais qui en même temps, pourrait sembler injustifiée et superficielle de nos jours.

Une vision contemporaine

Face à l'étrangeté que cette série de couches superposées produit dans l'imagination du spectateur, créant une distance difficile à enregistrer, notre proposition scénique introduit de nouvelles couches qui s'ajoutent à celles déjà existantes, dans l'intention de ramener l'*Idoménée* de Campra au présent.

Contrairement au livret d'origine, notre dramaturgie s'intéresse à la destruction de Troie, symbole de toute guerre, car nous croyons essentiellement que le drame des personnages qui apparaissent dans *Idoménée* est marqué par le traumatisme d'une guerre dont le dénouement est profondément annihilant, tant pour les vainqueurs que pour les vaincus. Idoménée et Ilione, surtout, sont restés coincés dans l'horreur de la destruction. Idamante et Électre, fils et fille de héros de la guerre de Troie, subiront les conséquences du retour.

Nous nous intéressons également à l'éloignement que cet opéra génère dans la sensibilité actuelle, car notre objectif est de renforcer le sentiment de rêve et de cauchemar dans lequel les personnages vivent piégés. La vérité est que nous ne pouvons pas éviter le long voyage que la mythologie a fait sur la base du néoclassicisme français à travers le Romantisme, le symbolisme et le surréalisme tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Et c'est à partir du surréalisme que nous commençons à développer notre mise en scène.

Proposition scénique faite de transparences

La scénographie, construite uniquement avec des panneaux de verre brisés, symbolise l'âme des personnages, la fragilité, les rêves perdus et les espoirs frustrés. Un château de verre en l'air, capable de refléter les personnages, instable et fragile, où se matérialisent des images de leurs pensées, mais aussi de leurs cauchemars. Des mirages qui les défient et qui disparaissent aussi vite qu'ils ont surgi.

L'action se déroule dans cet espace. C'est Vénus, la terrible déesse de l'amour, qui introduit l'œuvre. La tempête qu'elle provoque, véritable moteur d'action, est celle de l'amour entre tous les personnages. Ilione, malgré elle, tombe amoureuse d'Idamante, le fils de son ravisseur. À son tour, Idoménée veut épouser Ilione, qui le déteste. Et Électre est amoureuse d'Idamante, qui ne l'aime pas. Idamante, amoureux d'Ilione, pense qu'elle le méprise et que son père le rejette. Il pense donc que sa vie ne vaut pas d'être vécue. La guerre a provoqué ressentiment, haine, tristesse, désir de vengeance, désespoir et destruction. L'amour reste le seul sentiment pur. Et tous s'accrochent à lui comme à une bouée au milieu d'un naufrage – naufrage qu'engendre le sentiment de ne pas se sentir aimé. L'amour se présente alors comme la seule chose qui leur permet de survivre.

Les protagonistes restent captifs d'un paysage de destruction, obsédés par la terrible conscience de cette destruction. Le spectacle joue ainsi avec le parallélisme des images de la ville de Troie détruite, en établissant une sorte de comparaison entre la destruction physique du paysage et la destruction interne des personnages. L'horreur irréparable – ces dieux furieux et vindicatifs – est ce qu'ils portent dans leur âme. Les panneaux de verre servent d'écran à des projections, qui transforment l'espace en créant un monde onirique à travers lequel les acteurs, plongés dans leurs hallucinations, traversent leur histoire de cauchemar. Les projections recréent des images qui permettent de comprendre l'état émotionnel des personnages. Elles fournissent de nouvelles couches de sens, multiplient les réflexions pour créer l'alter ego de ces personnages. Tout se passe dans leurs esprits qui semblent faire face à un labyrinthe de miroirs. Les costumes dédoublent Idoménée, Ilione, Électre et Idamante, qui trouvent leur contre-image dans les dieux. Tout acquiert la logique dérangement des rêves.

Tout cela nécessite de trouver des images fortes pour la mise en scène. Nous sommes dans un univers intemporel, mais proche du présent, à travers une esthétique contemporaine stylisée. Cette stylisation, également dans le mouvement, cherche à créer une circulation de l'espace proche d'une action rituelle, en particulier dans les nombreux moments musicaux conçus pour le ballet. Sans abandonner les ballets originaux, mais en les transformant, les dieux et leurs générations de génies doivent créer l'image d'un labyrinthe d'ascendance surréaliste. C'est pourquoi, à cette occasion, nous intégrons dans l'équipe un chorégraphe qui nous aide à renforcer cet univers composé de corps qui se déplacent dans l'espace.

Dans l'ensemble, l'objectif est de respecter la conception scénique grandiose de l'opéra baroque et, parallèlement, de le ramener au présent sans renoncer à aucune de ses couches signifiantes.

Alex Ollé

Metteur en scène

Directeur artistique de La Fura dels Baus

Note de présentation d'*Idoménée* d'André Campra

Idoménée est une tragédie lyrique créée en 1712 à l'Académie royale de musique et « remise au théâtre » en 1731. La différence entre les 2 versions réside surtout dans l'écriture de la partition orchestrale qui passe de 5 à 4 parties. Le livret d'Antoine Danchet y est sensiblement revu (avec par exemple la suppression du personnage de Dircé, confidente d'Illione ou le remaniement de l'acte 4). C'est la version de 1731 qui est donnée à l'Opéra de Lille, en grande partie parce que la partition générale a subsisté contrairement à celle de 1712 et pour laquelle les parties séparées de l'orchestre n'ont pas été conservées. Il est donc impossible de recréer cette version antérieure sans un travail de recomposition qui ne serait pas forcément fidèle à l'écriture d'André Campra.

Cet opéra adopte le modèle de la *tragédie en musique* telle que Lully l'a définie à la fin du XVII^e siècle : un prologue - dédié à la gloire du roi sans lien avec l'action qui suit ou bien qui met en scène des divinités qui commandent le drame à suivre - et 5 actes. Aux chanteurs solistes qui incarnent les personnages s'ajoutent un chœur à voix mixtes soutenu par un orchestre, ainsi que des ballets et des décors. La partition fait alterner des récitatifs secs accompagnés par la basse continue, des récitatifs accompagnés par l'orchestre, des chœurs et des danses ou divertissements accompagnés par l'orchestre. La musique d'André Campra se caractérise par son goût pour l'Italie - de par sa Provence natale ? - qu'il mêle au style français baroque hérité de Lully ou de Marais. Il maîtrise très bien l'écriture du récitatif - séquence où l'intrigue se déroule - et la prosodie de la langue française mise en musique. Les pages d'orchestre comme l'ouverture, danses ou préludes d'airs sont à la fois savantes avec une écriture élaborée (imitations entre les voix, audaces harmoniques, inventions rythmiques) et de caractère populaire. On entend parfois l'évocation du galoubet provençal associé au tambour, ou l'univers pastoral symbolisé par la musette, petite cornemuse à soufflet. Sa partition étonne surtout dans les nombreux récitatifs intégralement accompagnés par l'orchestre, là où un Lully minimiserait cette utilisation. L'écriture y est très subtile et délicate pour renforcer l'état affectif du personnage accompagné, souvent dans les moments de déchirement, de tourmente.

Cette manière annonce ce que Rameau développera dans ses opéras quelques années plus tard.

La distribution vocale est caractéristique de l'époque :

- Idoménée, rôle-titre incarné par un baryton-basse (voix grave masculine qui symbolise le roi) ou *basse-taille* dans la terminologie française de l'époque
- Idamante, fils du roi, chanté par un ténor léger et aigu ou *haute-contre*
- Illione, soprano au registre moyen ou *dessus*
- Électre, soprano au registre plus aigu valorisé dans les épisodes de jalousie et de colère
- Vénus, déesse de l'amour, soprano au registre plus grave et voluptueux ou *bas-dessus*
- Éole et Neptune, divinités incarnées par la voix de basse
- La Jalousie et Némésis, deux personnages féminins qui pour autant sont chantés par une voix de baryton ou *taille*. Cela constitue une forme de travestissement vocal que l'on rencontre dans *Persée* de Lully (rôle de Méduse) ou *L'Amour et Psyché* de Mondonville (rôle de Tisiphone). La volonté du compositeur est d'employer une voix masculine de registre moyennement grave et d'en exploiter le registre aigu, ce qui donne une tension et une couleur plus sévère au chant.

André Campra s'est fait connaître comme musicien de scène avec *L'Europe galante* en 1697. *Les Fêtes vénitienes* relèvent du même genre, œuvre où l'influence de la musique italienne s'impose. Sa tragédie *Tancredi* sur un livret d'Antoine Danchet également précède de 10 années son *Idoménée*.

Nicolas Flodrops, Le Concert d'Astrée – septembre 2021

Pour aller plus loin

« Embarquons-nous », extrait arrangé d'un air d'Idomène de Campra qui peut être chanté par des élèves (voir pages suivantes)

Embarquons nous

Idoménée, 1731

Acte III, scène 6

A. Campra

arrangement N. Flodrops

Voix

Hautbois

Basson

7

Em - bar - quons nous, em - bar - quons

14

nous, par - tons, tout ré - pond à nos vœux, par - tons, par - tons, par -

19

tons tout ré - pond à nos vœux. On n'en-tend

25 On n'en-tend plus de vent qui gron - - - de,
plus de vent qui gron - - - de, on

30 on n'en-tend plus de vent qui gron - de.
n'en-tend plus de vent qui gron - de. Em - bar - quons nous, em -

36 bar - quons nous, par - tons, tout ré-pond à nos voeux, par - tons, par -

41 tons, par - tons tout ré - pond à nos voeux.

51

1er couplet

57

63

2e couplet

68

74

Em - bar - quons nous, em - bar - quons nous, par-tons, tout ré-pond à nos

80

voeux, par - tons, par - tons, par - tons tout ré - pond à nos voeux.

Présentation artistique

La maîtrise d'œuvre

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en espace **Àlex Ollé/ La Fura dels Baus**
Scénographie **Alfons Flores**
Costumes **Lluc Castells**
Lumières **Urs Schönebaum**
Vidéo **Emmanuel Carlier**
Chorégraphie **Martin Harriague**
Collaboratrice à la mise en scène **Susana Gómez**
Assistant à la direction musicale et chef de chœur **Denis Comtet**
Assistante à la scénographie **Sarah Bernardy**
Assistant costumes **José Novoa**
Chefs de chant **Élisabeth Geiger, Benoît Hartoin**

Les interprètes

Tassis Christoyannis, baryton – Idoménée
Samuel Boden, ténor – Idamante
Chiara Skerath / Lucy Page, soprano – Ilione
Hélène Carpentier, soprano – Électre
Eva Zaïcik, mezzo-soprano – Vénus
Yoann Dubruque, baryton – Éole, Neptune
Frédéric Caton, basse – Arbas, Protée
Victor Sicard, baryton – La Jalousie, Némésis
Enguerrand de Hys, ténor – Arcas
Cécile Dalmon, soprano – Une Crétoise, Deuxième Bergère
Emmanuelle Ifrah, soprano – Une Troyenne
Cécile Granger, soprano – Première Bergère

Le Concert d'Astrée

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

Orchestre :

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

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

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

1 percussion

Chœur :

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



Compagnie Dantzaz

10 danseurs



Repères biographiques



Emmanuelle Haïm direction musicale

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

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



Alex Ollé mise en scène

Né à Barcelone, Alex Ollé est l'un des six directeurs artistiques de la prestigieuse compagnie catalane La Fura dels Baus, fondée en 1979. Parmi ses nombreux spectacles, citons *Accions* (1983), *Suz/O/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *Noun* (1990) et *MTM* (1994). Avec Carlus Padrissa, Alex Ollé a créé, développé et mis en scène la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992. Pour le théâtre, il a mis en scène *F@ust 3.0* (1998) d'après Goethe et *XXX* (2001) d'après *La Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade (en collaboration avec Carlus Padrissa) ainsi que *Metamorphosis* d'après Kafka et *Boris Godounov*, un spectacle inspiré de la prise d'otages au Théâtre Dubrovka de Moscou en 2002. En 2010, il a dirigé *Premier amour* de Samuel Beckett au Festival grec de Barcelone. Il a également réalisé un projet pour le cinéma, *Fausto 5.0*, en collaboration avec Carlus Padrissa et Isidro Ortiz (Méliès d'or du meilleur film européen en 2003).

Alex Ollé a fait ses débuts à l'opéra avec Carlus Padrissa avec *L'Atlantida* (de Falla), avant de mettre en scène *Le Martyre de saint Sébastien* et *La Damnation de Faust* au Festival de Salzbourg en 1999, *D. Q. Don Quijote en Barcelona* de Joaquin Turina au Grand Théâtre du Liceu de Barcelone en 2000, *La Flûte enchantée* à la RuhrTriennale en 2004 (reprise à l'Opéra national de Paris), *Le Château de Barbe-Bleue* et *Journal d'un disparu* à l'Opéra national de Paris en 2007, *Le Grand Macabre* de Ligeti (en collaboration avec Valentina Carrasco) à la Monnaie de Bruxelles en 2009 et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (en collaboration avec Carlus Padrissa) au Théâtre royal de Madrid en 2010. Plus récemment, il a mis en scène *Quartett* de Luca Francesconi à la Scala de Milan, *Le Prisonnier / Erwartung* et *Tristan et Isolde* à l'Opéra de Lyon, *Un bal masqué* à l'Opéra de Sydney et à la Monnaie de Bruxelles, *Aïda* aux Arenes de Vérone, *Le Trouvère* à l'Opéra national des Pays-Bas et à l'Opéra national de Paris, *Le Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Lyon, *Madame Butterfly* à l'Opéra de Rome, *Pelléas et Mélisande* au Semperoper de Dresde, *OEdipe* et *Norma* au Royal Opera House de Londres, *La Bohème* au Teatro Regio de Turin, *Alceste* et *L'Histoire du soldat* à l'Opéra de Lyon, *Jeanne d'Arc au bûcher* et *La Dama de élue* à l'Opéra de Francfort, *Faust* au Théâtre royal de Madrid et à l'Opéra national des Pays-Bas, *Mefistofele* à l'Opéra de Lyon et à l'Opéra de Stuttgart, *Turandot* au Nouveau Théâtre National de Tokyo ou encore *Manon Lescaut* à l'Opéra de Francfort. Cette saison, outre *Idoménée*, il met en scène *Carmen* à Tokyo, et *Rusalka* à Bergen.

Biographique d'André Campra et contexte de création de l'œuvre



André Campra (1660-1744)

Né à Aix-en-Provence en 1660, Campra occupa plusieurs postes de maître de musique dans le Sud de la France avant d'être nommé aux mêmes fonctions à Paris à la cathédrale Notre-Dame en 1694. L'année suivante, il publia son premier livre de motets. Sa première œuvre théâtrale montée à l'Opéra, l'opéra-ballet *L'Europe galante* (1697) obtient un vif succès, mais Campra s'efforça d'éviter qu'on lui attribue cette composition et d'autres semblables tant qu'il était employé par l'Église. [...]

Le succès durable de *L'Europe galante* et la promesse d'un patronage royal encouragèrent le compositeur à quitter Notre-Dame en octobre 1700. La création fort applaudie de sa première tragédie lyrique, *Hésione*, eut lieu peu de temps après. Cette fois, la partition de l'Opéra, publiée pour coïncider avec la première représentation, portait le nom de Campra lui-même sur la page du titre. Au cours des trois années suivantes, l'Opéra créa trois autres de ses compositions : deux tragédies lyriques, *Aréthuse* et *Tancredè*, et un opéra-ballet, *Les Muses*, et Campra lui-même conduisait l'orchestre de l'Opéra. La majorité de ses neuf tragédies lyriques, y compris *Idoménée* (1712), furent reprises au moins une fois au XVIII^e siècle [...].

Campra qui a partagé les fonctions de sous-maître de musique de la Chapelle royale de 1723 à 1735, a continué à composer dans des genres divers quasiment jusqu'à la fin de sa vie qui fut longue ; sa dernière œuvre dramatique, la tragédie lyrique *Achille et Déidamie* fut créée à l'Opéra alors qu'il avait 75 ans. Il mourut à Versailles huit ans plus tard.

Contexte de la création d'*Idoménée*

Idoménée, la cinquième des huit tragédies lyriques de Campra sur des livrets d'Antoine Danchet, fut créée à l'Opéra de Paris en 1712. L'opéra fut repris avec succès en 1731, avec quelques changements apportés par ses auteurs.¹

La tragédie lyrique

Écouter et voir une tragédie lyrique n'est compréhensible, accessible et réjouissant que si l'on en connaît les codes. Bien sûr, on peut être séduit par la mise en scène, la beauté des voix et de l'orchestre au premier instant, mais cette musique ancienne aux conventions et cahier des charges précis révèle ses richesses à qui les connaît et les anticipe. Voici donc une fiche générale qui permettra aux élèves de se familiariser avec cet univers vocal et scénique, avant une étude plus approfondie proposée dans le guide d'écoute.

Un peu d'histoire

En 1672, Jean-Baptiste Lully est nommé par Louis XIV directeur « de tout le théâtre en musique », ce qui lui octroie l'envieux privilège du monopole de représentation à l'Académie royale de musique. Avec le poète et librettiste Philippe Quinault, il crée le grand genre d'opéra à la française : la « tragédie en musique », qu'on appellera ensuite « tragédie lyrique ». Dès sa première tragédie en 1673, *Cadmus et Hermione*, tous les codes sont fixés. Parmi les œuvres les plus célèbres : *Alceste* (1674), *Atys* (1676), *Armide* (1686).

À sa mort en 1687, des compositeurs de cette **1^{re} école** sortent de l'ombre : Pascal Collasse (*Astrée*, 1691, sur un livret de Jean de La Fontaine) ; Marc-Antoine Charpentier (*Médée*, 1693).

Au début du XVIII^e siècle, toujours sous le règne vieillissant de Louis XIV (qui meurt en 1715), les compositeurs poursuivent l'œuvre de Lully, en y apportant quelques modifications stylistiques, notamment une apparition progressive de la virtuosité. Cette **2^e école** est représentée par André Campra (8 tragédies lyriques de 1697 à 1735), Henry Desmarest (*Vénus et Adonis*, 1697) ; Marin Marais (*Alcione*, 1706, avec sa célèbre tempête de l'acte IV, tragédie lyrique représentée jusqu'en 1771 !), André Cardinal Destouches (*Sémiramis*, 1718).

Sous le règne de Louis XV, une **3^e école** voit le jour grâce à Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (*Thésée*, 1765, sur un livret de Quinault) et surtout Jean-Philippe Rameau, d'*Hyppolite et Aricie* (1733) aux *Boréades* (1763), qui révolutionnent le genre, notamment en supprimant le prologue et en développant les effets orchestraux, la virtuosité vocale et le goût du décoratif. La fameuse « querelle des bouffons » éclate entre 1752 et 1754. Elle oppose la tragédie lyrique à l'opéra italien.

Une œuvre d'art totale

« Espèce de poème dramatique fait pour être mis en musique, & chanté sur le théâtre avec la symphonie, & toutes sortes de décorations en machines & en habits. La Bruyère dit que l'opéra doit tenir l'esprit, les oreilles & les yeux dans une espèce d'enchantement : & Saint-Evremond appelle l'opéra un chimérique assemblage de poésie & de musique, dans lequel le poète & le musicien se donnent mutuellement la torture ».

Encyclopédie, Louis de Jaucourt

La Poésie

Du commencement vient le texte, en vers bien sûr : alexandrins, décasyllabes, octosyllabes, hexasyllabes... La tragédie lyrique sublime la prosodie française dont le rythme 2 brèves, 1 longue s'oppose à la déclamation italienne comportant des séries de notes égales, et se généralise. La musique est respectueuse des inflexions de la langue française et la met en valeur. Les chanteurs sont avant tout des acteurs.

Les sujets sont obligatoirement inspirés de la mythologie. Dans *Idoménée* de Campra, il est préférable de connaître Neptune et les dieux marins, Vénus, Éole, ainsi que l'histoire de la guerre de Troie.



Le Théâtre

Lully et Quinault se réfèrent au genre prestigieux de la tragédie classique de Corneille et Racine. Il leur fallut renoncer au principe fondamental de la règle aristotélicienne des trois unités (lieu, temps et action), sans sacrifier un ensemble de principes et de lois strictes : la tragédie lyrique commence obligatoirement par une ouverture à la française en trois parties aux tempi lent-vif-lent (contrairement à l'opéra italien), suivie d'un prologue de taille identique aux cinq actes, qui souvent célèbre le roi. Le premier fait office d'exposition, le troisième de nœud avec un ou plusieurs dilemmes², et le cinquième de dénouement, le plus généralement avec une fin heureuse. C'est le rôle du *deus ex machina* qui vient résoudre les tensions de la tragédie. Il existe quelques exceptions, dont *Idoménée* qui cède à la mode du « sujet horrible » qui fleurit dans l'opéra dans les dernières années du règne de Louis XIV, et reprend l'idée de « catastrophe » au sens du théâtre antique.³

Dans la tragédie lyrique française, impossible de passer également à côté des « machines » qui font partie intégrante de la représentation. Il s'agit d'effets de mise en scène spectaculaires évoquant le déchaînement de la nature : tempêtes, tremblements de terre... ainsi que l'irruption du merveilleux, notamment tout ce qui se rapporte à la magie.

La Musique

Nous avons compris que la tragédie lyrique était en premier lieu une pièce dramatique enrichie de musique, de chant et nous le verrons plus loin, de danses et divertissements. L'expression des sentiments, qui est la véritable fonction de la musique, met donc en valeur le texte poétique. Dans la musique baroque, il existe plusieurs façons d'y parvenir, très éloignées des moyens romantiques du XIX^e siècle, plus familiers des spectateurs. Il convient donc d'entrer dans ces conventions qui au premier abord peuvent sembler artificielles, mais procurent un plaisir indéniable pour les amateurs toujours plus nombreux de musique ancienne.

- **L'accompagnement orchestral**, intervient dans de purs moments de musique instrumentale (ouverture, danses) ou dans les grands airs de solistes. L'orchestre est comme un personnage qui commente ou décrit l'action, comme dans les scènes descriptives avec l'emploi de figuralismes facilement reconnaissables : par exemple une tempête illustrée par des rythmes en doubles croches sur phrases ascendantes et descendantes ; la mort par des instruments graves, etc...
- **Les airs et duos**, expriment des émotions exacerbées (colère, passion, désespoir...), mais contrairement à l'opéra italien, ne cèdent pas à la virtuosité et sont de dimensions volontairement réduites.
- **Les récitatifs** fondés sur la déclamation naturelle de la voix parlée, se révèlent très expressifs. Ils sont le plus souvent accompagnés par la basse continue qui soutient l'harmonie - sur le modèle du *recitativo secco* de l'opéra seria italien - où leur fonction est de dérouler la narration du drame qui se joue. Mais Campra est assez audacieux pour confier l'accompagnement des récitatifs les plus poignants à l'orchestre, hormis l'épisode où *Idoménée* reconnaît son fils *Idamante*.
- **Les chœurs** enfin, ont un rôle très important dans les tragédies lyriques. Ils sont directement liés à l'action, ou purement décoratifs. Ils représentent le peuple qui se réjouit, qui souffre ou qui a peur, et permettent au spectateur de s'identifier et d'être pris à témoin.

² On peut en profiter pour expliquer aux élèves le fameux dilemme cornélien.

³ Au chapitre XI de la Poétique, elle est étroitement liée à celle de « péripétie » : « basculement d'une situation de bonheur à celle de malheur », la péripétie prend effet à travers la catastrophe, qui est l'événement qui précipite le héros tragique dans le malheur ». François Barouch, « L'accident : catastrophe au théâtre ? », *Agôn* [En ligne], L'Altération, Dossiers, (2009)

La Danse et les divertissements

La tragédie lyrique, conçue comme une œuvre d'art totale, ne pouvait ignorer la danse, tant elle faisait partie de la vie du roi Louis XIV et de celle de Lully. Ainsi, des ballets mettent en scène des parenthèses dans le drame, qu'elles soient populaires, pastorales ou solennelles. *Passacaille, sarabande, rigaudon, menuet, marche, passe-pied, bourrée*, sonnent aujourd'hui de façon bien désuète, alors qu'elles permettent aux chorégraphes contemporains une relecture très actuelle.

Les divertissements en fin de chaque acte, qui peuvent être dansés ou non, ont pour fonction d'arrêter l'action dramatique, et de créer des respirations dans la succession de récitatifs et d'airs, relançant le drame. Les personnages principaux deviennent alors eux-mêmes spectateurs.

Avec les élèves :

- Raconter l'histoire de la tragédie lyrique qui s'étend du règne de Louis XIV (2^e moitié du XVII^e siècle) à celui de Louis XV (1^{re} moitié du XVIII^e siècle). L'art est lié à l'Histoire, et il est impossible de comprendre la musique baroque française sans l'associer aux codes de la monarchie absolue.
- Il est important de connaître le plan d'une tragédie lyrique : ouverture – prologue – les 5 actes ; mais aussi la structure interne de chaque partie, composée de récitatifs – airs/duos – chœurs – danses et divertissements.
- La sensibilité d'un spectateur de l'époque n'est pas la même que celle d'aujourd'hui. Pourtant, il est possible, et même fréquent, de ressentir des émotions qui paradoxalement nous semblent extrêmement modernes.

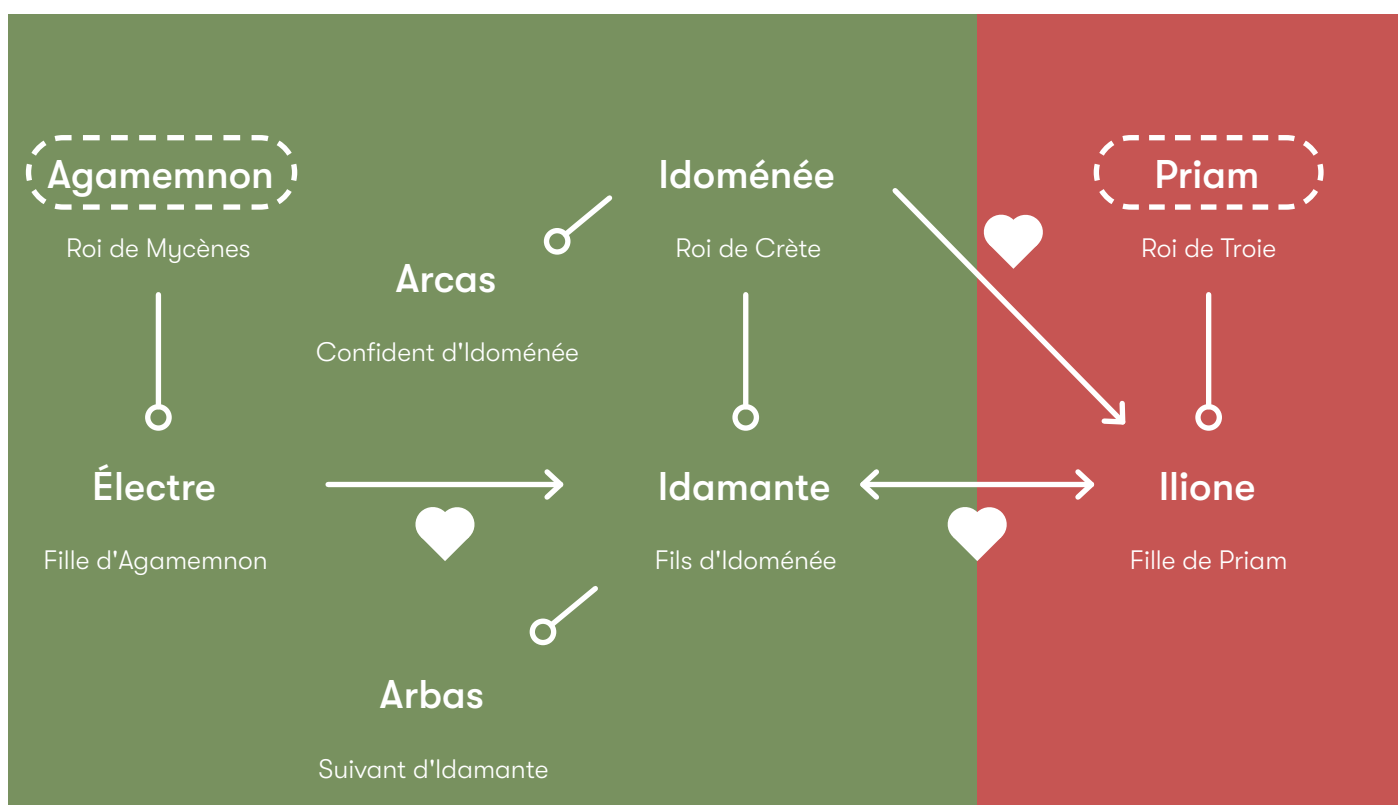
Les personnages et les voix



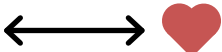
DIVINITÉS

Éole Dieu des vents	Vénus Déesse de l'amour	Neptune Dieu des mers	Némésis Déesse de la vengeance	Protée Dieu marin
-------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------	--	-----------------------------

GRECS (vainqueurs)

TROYENS (prisonniers)



- Absents du livret 
- Lien de parenté 
- Relation amoureuse 

LES DIEUX :

Au nombre de cinq⁴, ils manipulent les hommes et les femmes à leur gré, telles de simples marionnettes, et provoquent le drame. Leurs interventions sont brèves comparées à celles des autres personnages, mais déterminantes et relancent l'action dramatique. Sans eux, l'histoire connaîtrait une fin heureuse. Ils incarnent l'idée que nul sur Terre n'est maître de ses pensées et de ses actes.

Éole : dieu des vents, basse

Ce personnage intervient dès le début du prologue, et seulement dans cette partie, remplacé ensuite par le dieu Neptune. Il ordonne aux vents (les Aquilons⁵) de se calmer et impose son autorité. Mais dès que Vénus apparaît, sous le charme, il obéit immédiatement à son désir de vengeance. Il soulève une tempête afin de punir la Crète et son roi Idoménée de leur victoire sur Troie. Ce dieu annonce le drame à venir : le calme avant la tempête, ainsi que le passage à l'acte. Il fait écho au personnage d'Idoménée confronté à des passions contradictoires.



Vénus : déesse de l'amour, soprano

Lorsque Vénus apparaît dans la scène 2 du prologue, l'atmosphère s'adoucit au son des flûtes, mais le répit est de courte durée, puisqu'elle annonce vouloir se venger d'Idoménée⁶. Le duo avec Éole montre sa fureur et sa puissance. La scène 3 du prologue propose, au contraire, des *ariosos* délicats, chœurs et danses qui célèbrent les pouvoirs de l'amour. On la retrouve dans l'acte II. Electre implore son aide dans ses vœux de vengeance contre Idamante qui rejette son amour. Vénus réapparaît alors seule : « *Je saurai traverser un Amour qui m'offense. Laisse-moi dans ces lieux, ta vengeance est commune à celle des Dieux.* », puis en compagnie de la Jalousie pour semer le trouble : « *Armez-vous, accourez, armez-vous du poison le plus redoutable* ».



Elle incarne l'ensemble des passions amoureuses présentes chez les personnages ; de la passion à la jalousie et au désir de vengeance (Électre) de l'amour paternel aux amours contrariés (Idoménée), des amours interdits (Ilione, Idamante). La musique qui l'accompagne passe de la douceur à la furie.

La Jalousie : baryton

Est-ce un dieu ou non ? Le livret donne peu d'indication. Dans la mythologie grecque, Héra, épouse de Zeus est la déesse de la jalousie, mais également Phthonos, fils de Vénus qui incarnerait à la fois la jalousie et l'envie.

Quoi qu'il en soit, ce personnage intervient uniquement à la fin de l'acte II, dans deux airs très remarquables : « *Nous obéissons à ta voix* », avec Vénus et surtout « *D'un amour qui s'éteint* », air en deux parties : la première solennelle,

🎵 ironique et cruelle, la deuxième débutant par un coup de tonnerre et un changement de caractère et de rythmes chanté par le chœur. C'est le même chanteur qui interprète le rôle de Némésis.

Neptune : dieu des mers, basse

Tessiture de basse comme Éole. Deux phrases « *récitatif* » seulement dans tout l'opéra, au début de l'acte II. Neptune ordonne aux vents orageux de cesser, puis s'adresse à Idoménée. Il n'a plus rien à craindre s'il respecte sa promesse. Ce dieu est donc à l'origine du futur dilemme d'Idoménée. Son intervention, certes très courte, relance le drame dans une tempête - très intéressante d'un point de vue musical et scénique - bien réelle mais aussi psychologique.



⁴ Ou 6 si l'on compte la Jalousie, personnage associé à Vénus

⁵ Vent du nord, froid et violent.

⁶ Idoménée chasse le vaillant guerrier Énée, héros de la guerre de Troie, qui n'est autre que le fils de Vénus.

Protée : dieu et monstre marin, basse

Fils de Neptune, envoyé par son père pour que le serment d'Idoménée soit respecté, il dirige une armée de monstres marins prêts à soulever des tempêtes meurtrières. Encore une fois, cette divinité n'intervient que dans un seul air très court, à la fin de l'acte III : « *Je viens des vastes mers* » mais il reste très présent dans le livret : on l'annonce, le peuple le craint, Idamante l'affronte en pensant y laisser sa vie, avant de triompher.

**Nemesis : dieu de la vengeance, baryton**

C'est le *deus ex machina* de l'opéra. Il intervient à la fin de l'acte IV dans un court récitatif accompagné. Curieusement ce rôle est interprété par un homme et non une femme - Némésis est une déesse-. (cf. distribution vocale dans la note de présentation)

Dans l'*Idoménée* de Mozart, pourtant inspiré de celui de Campra, un Oracle de Neptune intervient pour dénouer le drame : Idoménée doit abdiquer en faveur de son fils et le laisser épouser Iliia (Ilione). Électre se suicide.

Habituellement, les tragédies lyriques se finissent sur une fête ou un mariage⁷.

Ici le *lieto fine* ou « *happy end* » cède la place au drame. Afin de venger les dieux marins, Némésis s'empare de l'esprit d'Idoménée qui, devenu fou, tue son fils.

⁷ Il y aurait 4 tragédies lyriques seulement se terminant par la mort du héros : *Idoménée* de Campra, *Atys* de Lully, *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francoeur, *Scylla et Glaucus* de Leclair.

LES HOMMES ET FEMMES

Toute l'histoire repose sur les amours contrariées des personnages. Le fameux dilemme cornélien se conjugue au pluriel ! Idoménée aime à la fois son fils et l'amoureuse de son fils ; Idamante et Ilione sont amoureux mais leurs peuples sont ennemis ; Électre aime Idamante qui ne l'aime pas... La tragédie se déroule autour de la psychologie torturée des personnages, et du drame dont les dieux se jouent.

Cette œuvre représente le théâtre des émotions exacerbées : colère, jalousie, et passion amoureuse, sublimées par la musique subtile et colorée de Campra.

Idoménée : roi de Crète, baryton

Vainqueur de la guerre de Troie⁸, il rentre en Crète avec ses troupes lorsqu'une tempête surgit. Il implore Neptune de le sauver. Celui-ci accepte à l'unique condition qu'il sacrifie la première personne qu'il verra sur le rivage... qui n'est autre que son fils Idamante. Premier élément du drame qui se noue donc, à savoir le dilemme du sacrifice de son fils ou de la colère des dieux. Le deuxième est d'ordre amoureux. Il fait des avances à Ilione, fille de l'ennemi qu'il a vaincu, mais celle-ci est amoureuse d'Idamante. Son fils devient alors son rival. Le dénouement s'effectue grâce à l'intervention d'un *deus ex machina*. Mozart choisit une fin heureuse : Idoménée renonce à son trône en faveur de son fils et accepte le mariage des amoureux. Campra choisit le drame en faisant intervenir Némésis. Dans un accès bref de folie, provoqué par les dieux, il tue son fils, puis réalisant ses actes, décide de se suicider ; ce que refuse Ilione qui considère que le châtement serait trop doux.

Ce personnage apparaît au début de l'acte II, puis est très présent dans chacun des actes jusqu'à la fin. Campra lui confie des récitatifs très travaillés, aux inflexions justes et inspirées ; des dialogues enlevés avec les personnages expliquant le drame, et des airs solistes ou en duo, dévoilant toute la palette de sentiments parfois contraires qui l'animent⁹. Dans cette tragédie lyrique, l'idée de tempête est à la fois réelle et psychologique. Elle révèle les tourments intérieurs du roi.

Sa tessiture de baryton impose son autorité et sa maturité. Mozart aurait aimé l'adopter également, mais les traditions de l'époque l'ont conduit à renoncer à son projet.

Idamante : fils d'Idoménée, ténor

Ce héros loyal au cœur tendre et sincère, est pris dans des tourments qui le rendent malheureux. Il croit être rejeté par son père et la femme qu'il aime, et réalise alors que la vie ne vaut d'être vécue sans amour dans un monde détruit. Le premier dilemme l'oppose à son père, rival amoureux et pourtant admiré. Il supporte malgré lui les conséquences violentes d'une guerre qui lui a été imposée.

Dans la logique des choses, il aurait dû épouser Électre, fille du roi allié, mais il tombe amoureux d'Ilione, fille de l'ennemi, d'où résulte le second dilemme, d'ordre moral.

Ce personnage attachant se laisse guider par ses émotions. Il libère les prisonniers troyens en gage d'amour pour leur princesse. Il prend le risque d'évincer Électre et de déclarer sa flamme à Ilione. Il n'hésite pas à affronter le monstre marin Protée qui menace son peuple, préférant la mort au rejet d'Ilione. Le mariage, attendu comme résolution des conflits dans l'acte V, n'aura pas lieu. Il meurt sous les coups de son père, pris de folie meurtrière.


Seulement deux dialogues avec Électre qu'il ignore ; en revanche Campra confie à ce rôle trois beaux duos avec Ilione, ainsi que des récitatifs avec Idoménée de toute importance¹⁰.

⁸ Petit rappel sur la guerre de Troie : Pâris, fils de Priam, roi de Troie, enlève Hélène, épouse de Ménélas, roi de Sparte. La guerre éclate et Ménélas réunit autour de lui la plupart des rois grecs liés par le serment de Tyndare dont son frère Agamemnon, roi de Mycènes (père d'Électre), chef de l'expédition, et Idoménée, roi de Crète venu avec une flotte de 80 navires.

⁹ Voir le guide d'écoute.

¹⁰ Voir le guide d'écoute.

Ilione, princesse troyenne, fille de Priam, soprano

 Elle apparaît seule dès le début de l'acte I dans un air solennel : « Venez venez Gloire, Fierté ».

Faite prisonnière, elle a refusé les avances d'Idoménée, mais est, elle aussi, en proie à un dilemme : combattre aux côtés de son peuple, ou céder à son amour pour Idamante. Comme dans l'*Idoménée* de Mozart, Ilione-Ilia incarne la raison, la force de caractère et l'amour sincère.

Absente de l'acte II, qui est plutôt celui d'Électre, sa rivale, qu'elle ne rencontre que lors d'un bref moment, elle est ensuite le personnage féminin dominant, notamment dans les duos avec Idoménée et Idamante.

Il faut attendre l'acte IV pour qu'elle avoue à ce dernier enfin, que ses sentiments sont réciproques : « Je vous le dis encore, oui Prince, je vous aime, je sens que votre mort causerait mon trépas ».


Elle prononce comme une sentence la dernière phrase de cette tragédie : « Pour le punir, laissez-le [Idoménée] vivre, c'est à moi seule de mourir ».

Électre : princesse, fille d'Agamemnon, soprano.

Fille d'Agamemnon, roi de Mycènes, et de Clytemnestre.

Électre¹¹ vient du grec «Elektra» qui signifie « la lumineuse », celle qui est là pour mettre la lumière sur les événements. Son avenir était écrit : elle devait épouser le fils du vainqueur de Troie, Idamante, mais celui-ci est tombé amoureux de son ennemie. Elle le rencontre à deux reprises qui sont à chaque fois de cuisants revers. Dans l'acte I d'abord, il apprend la mort de son père, et par conséquent ne lui accorde que peu d'intérêt ; elle implore alors l'aide de Vénus. Dans l'acte V, elle lui avoue son amour, mais il ne l'écoute pas, car au loin il aperçoit Ilione. Furieuse et envahie de jalousie, c'est de Neptune qu'elle appelle la vengeance, et l'on connaît la fin tragique.

Musicalement, c'est un personnage intéressant qui passe de la plainte (illustrée par la flûte) à la furie (traits rapides des cordes) comme Vénus d'ailleurs. Mais contrairement à Mozart qui en fait un personnage hystérique, c'est la

 douleur qui domine chez Campra : « Un cœur à qui l'Amour ne fut jamais connu » scène 5 de l'acte II : à 0'32 ;

 ou encore « Aimable espérance » scène 5 de l'acte III à 1'31.

Arcas : confident d'Idoménée, ténor

Ce personnage secondaire apparaît quatre fois dans cette tragédie en compagnie d'Idoménée, toujours dans des récitatifs dialogués.

Arbas : confident d'Idamante, basse

Apparaît brièvement pour informer Idamante de la mort de son père.

¹¹ Électre est un personnage qui va influencer la dramaturgie et la littérature ; on pense aux pièces de Sophocle et d'Euripide. Jean Giraudoux, Richard Strauss, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar parmi d'autres s'empareront également du mythe.

La voix à l'opéra

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

À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix

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

+ grave

+ aigu

[femme]

Contralto

Mezzo-soprano

Soprano

[homme]

Basse

Baryton

Ténor

Contre-ténor/Haute-contre

La soprano est la voix féminine la plus élevée

La basse est la voix masculine la plus grave.



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

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

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

Le guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques airs d'*Idoménée* 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, 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 d'*Idoménée*, détaillés dans la suite de ce document, et illustrant la fiche « Tragédie lyrique ».

L'ouverture et le prologue. CD1 n° 1 et CD1 n° 2-8

L'ouverture accueille musicalement le spectateur et le prépare à entrer dans l'histoire. Le prologue, aussi long qu'un acte avec airs, récitatifs, chœurs et danses, présentent les dieux Éole et Vénus.

Récitatif dialogué. Idamante, Idoménée. Acte II, scène 4. CD2 n° 3.

Contrairement à l'opéra italien, les récitatifs sont extrêmement développés, aboutis et expressifs. Il est important de se familiariser avec cette déclamation fondée sur les inflexions de la voix parlée.

Duo Ilione/Idoménée : « Tremblez, tremblez, redoutez la vengeance », Acte III, scène 2, CD2 n° 8 à 4'00

Ilione déteste Idoménée qui la courtise. Les menaces explosent dans des lignes mélodiques inspirées, chantées par deux tessitures éloignées (soprano/basse). L'orchestre soutient les voix dans des rythmes tourbillonnants.

Air d'Ilione « Espoir des malheureux », Acte IV, scène 1, CD3 n° 1

Ilione expose ses tourments dans un monologue solennel et recueilli d'une très grande justesse de sentiments. Les couleurs harmoniques se révèlent subtiles et raffinées.

Les chœurs : « O Dieux ! », Acte II, scène 1, CD2 n° 1

D'importances égales aux solistes, ils commentent l'action et permettent au spectateur de s'identifier au peuple. Ici, les Crétois implorent Neptune de les épargner lors d'une violente tempête.

Les danses. Musette, Acte IV, scène 6, CD3 n° 6.

Dans le concept d'œuvre d'art totale du genre Tragédie lyrique, les danses sont nombreuses et variées, populaires ou savantes. Il s'agit ici d'une danse pastorale accompagnée de la musette et du basson.

Enregistrement de référence : *Idoménée*, de Campra. Direction musicale : William Christie, chœur et orchestre Les Arts Florissants, Harmonia Mundi, 1992.

Avec les élèves :

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

▶ I/ L'ouverture et le prologue. CD1 n° 1 et CD1 n° 2-8.

Les premières notes que l'on entend à l'opéra sont toujours très importantes. C'est le rôle de l'ouverture. Le rideau est fermé¹² et la musique nous plonge dans l'histoire racontée : une sorte de transition entre le monde dans lequel nous vivons et celui dans lequel nous entrons, le temps du spectacle.

Les ouvertures à la française sont aussi codifiées : en trois parties lent-vif-lent, contrairement aux ouvertures à l'italiennes vif-lent-vif. La tragédie débute ainsi en France au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle de façon solennelle et monarchique¹³. L'effet est produit par l'utilisation obligée de rythmes pointés. L'accompagnement des violons est plutôt harmonique et la tonalité de si bémol majeur bien affirmée.

Doménée, Tragedie
Prologue
Le Théâtre représente les Amours d'Éole. Ce Jardin
y paroit au milieu des Vents qui sont enchainés à des
Rochers : à travers une ouverture de la Caverne, on
découvre la Mer dans l'éloignement.

Ouverture.

Reprise.

Remarquez que la lecture de la partition ancienne (fac-similé) est différente de celles qu'on a l'habitude de lire.

Les violons sont écrits en clé de sol 1^{re} (à lire comme une clé de fa), les seconds violons en clé d'ut 1^{re} ligne, les altos en clé d'ut 2^e ligne et les violoncelles et contrebasses gardent la clé de fa 4^e ligne.

La nomenclature des instruments n'est pas indiquée, mais là encore, on se fonde sur les usages de l'époque. Aux cordes s'ajoutent les flûtes, hautbois et bassons et bien sûr le continuo avec en général le clavecin, le théorbe et la viole de gambe également appelée basse de viole.

La deuxième partie s'oppose à la première par son tempo rapide, son caractère léger et enjoué, et son écriture contrapuntique.

La troisième s'apparente à la 1^{re} et conserve le même caractère avec un tempo plus lent encore.

Le prologue, de dimension égale à un acte entier (26 minutes) peut sembler long au spectateur d'aujourd'hui. Emmanuelle Haïm procède à quelques coupures. À l'origine, il est hérité du ballet de cour et de l'opéra italien (le magnifique prologue de L'Orfeo de Monteverdi). Son but est de célébrer le roi Louis XIV. Campra choisit d'en faire l'antichambre du drame à venir, et les dieux Éole et Vénus annoncent le thème de l'amour et de la tempête des sentiments qui lui est associée.

Ainsi chœurs, récitatifs, airs, duos et danses se succèdent en opposant les caractères de douceur et de furie, de couleurs tonales contraires (si bémol majeur et sol mineur), jusqu'à la reprise de l'ouverture. Notons la présence de la flûte associée au personnage de Vénus. Ex : « Coulez ruisseaux », scène 3 du prologue :



¹² La mode, depuis quelques années déjà, est de garder le rideau ouvert, et d'entrer ainsi directement dans l'œuvre par le ballet ou la découverte du décor et des personnages. Il y a quelques exceptions. Quel sera le choix du metteur en scène ?

¹³ Les opéras de Haendel commencent également par une ouverture à la française.

Avec les élèves :

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

II/ Récitatif dialogué. Idamante, Idoménée. Acte II, scène 4. CD2 n° 3.

« Déclamation en musique dans laquelle le musicien doit imiter, autant que possible, les inflexions de la voix du déclamateur. »
Dictionnaire de musique, 1768

L'acte I prépare le drame. Arbas annonce à Idamante que son père est mort en mer. Les scènes 1 à 3 de l'acte II s'enchaînent rapidement. Idoménée nous apprend qu'il a été sauvé du naufrage par un serment fait à Neptune : « J'ai juré d'immoler le premier des humains que je verrais sur ce rivage. »

La scène 4 dure plus de 7 minutes. Elle a pour sujet la rencontre entre Idamante qui se révèle le « premier des humains » et son père Idoménée. Pris dans la brume, ils ne se reconnaissent pas. Ce n'est que dans les dernières mesures qu'Idoménée comprend l'acharnement et la cruauté des dieux. Il fuit Idamante, le laissant sans explications. Il s'agit d'un des plus célèbres passages de cet opéra. Habituellement, les récitatifs ont une fonction secondaire par rapport aux airs : rendre dicible les paroles afin de comprendre le livret, contrairement aux airs, lieux d'expression des sentiments. Campra, comme Lully¹⁴, en fait un moment crucial, fortement expressif qui permet d'entrer dans la psychologie des personnages.

IDAMANTE

*Soyez témoins de mon inquiétude, bords écartés, rochers affreux.
Je viens chercher la solitude, que notre horreur convient à mon sort rigoureux.
Parmi les débris d'un naufrage, un Guerrier inconnu paraît sur ce rivage !
Apprenons ses malheurs, pour en finir le cours.*

(à IDOMÉNÉE)

Généreux inconnu, dissipez votre trouble, je puis dans ces climats vous offrir du secours.
IDOMENEE (à part)
Plus je le vois, plus ma douleur redouble

(à IDAMANTE)

Quel prix recevrez-vous en conservant mes jours ?

IDAMANTE

Le seul plaisir de vous défendre suffira pour combler mes vœux : mes malheurs ont trop su m'apprendre à secourir les malheureux. Un Roi renommé par ses armes, craint de ses ennemis, adoré dans sa cour, de l'univers entier la terreur et l'amour, accablé par les Dieux...

IDOMÉNÉE (à part)

Ah ! Que je sens d'alarmes !

¹⁴ Le fameux exemple : « Enfin il est en ma puissance » dans *Armide*, acte II, scène 5 :



IDAMANTE

Idoménée a péri sou les flots... Mais quoi ! Vous soupirez, vous répandez des larmes. Avez-vous connu ce héros ?

IDOMÉNÉE

Ah ! de tous les mortels c'est le plus déplorable. Rien ne saurait fléchir le destin qui l'accable.

IDAMANTE

Que dites-vous ? Voit-il encore le jour ?

IDOMÉNÉE (à part)

D'où naît pour lui ce tendre amour ?

IDAMANTE (à part)

Que ne puis-je à ses yeux montrer cette tendresse.

(à IDOMÉNÉE)

Le bruit de ses exploits révéés dans la Grèce, a toujours animé mon cœur. Ah ! Lorsqu'aux Champs Troyens il cherchait la victoire, que n'ai-je pu, témoin de sa valeur, en bravant le trépas, prendre part à sa gloire !

IDOMÉNÉE (à part)

Quel courage ! Grands Dieux, que n'avez-vous comblé de gloire et de splendeur une si belle vie ?

(à IDAMANTE)

Pourquoi de vos discours me sens-je ainsi troublé ?

IDAMANTE

De quel trouble moi-même, ai-je l'âme saisie ? Je ne puis retenir mes pleurs...

IDOMÉNÉE

D'où vient qu'Idoménée excite vos douleurs ? Un penchant inconnu dont je ne suis plus maître, d'une secrète horreur a frappé mes esprits. Ne pourrais-je enfin vous connaître ?

IDAMANTE

Hélas !

IDOMÉNÉE

Expliquez-vous, parlez...

IDAMANTE

Je suis son fils !

IDOMÉNÉE

Son fils ?

(à part)

O sort impitoyable ! Dieux cruels !

IDAMANTE

Comme moi déplorez-vous son sort ? Par la douleur qui vous accable, de ce héros si cher m'annoncez-vous la mort ?

IDOMÉNÉE

Idamante !

IDAMANTE

Qu'entends-je ?

IDOMÉNÉE (à part)

O Vengeance Céleste, à quoi m'avez-vous destiné ?

à IDAMANTE

D'une amitié si tendre, objet infortuné, je vous vois... Que pour moi c'est un plaisir funeste !

IDAMANTE

Mon nom vous est connu ? Vous frémissez pour moi ! Daignez à votre tour m'éclaircir ce mystère.

IDOMÉNÉE

Au trouble de mes sens, à ce mortel effroi, mon fils connaissez votre père.

IDAMANTE

Mon cœur n'en doute plus : c'est vous que je revois... A mes empressements souffrez que je me livre, souffrez que dans vos bras... Quel est ce désespoir ? Pourquoi me fuyez-vous ?

IDOMÉNÉE

Gardez-vous de me suivre. Pourquoi m'avez-vous vu ? Craignez de me revoir. (il sort)

IDAMANTE

Qu'entends-je ? Quelle est ma disgrâce ? Suivons ses pas, sachons quel destin nous menace.

La scène 4 débute par un « petit air » ou arioso¹⁵ d'Idamante qui illustre son inquiétude. La tonalité de sol mineur est présentée dans un court prélude aux cordes frottées. L'écriture harmonique se concentre sur les mouvements contraires et les retards très expressifs.

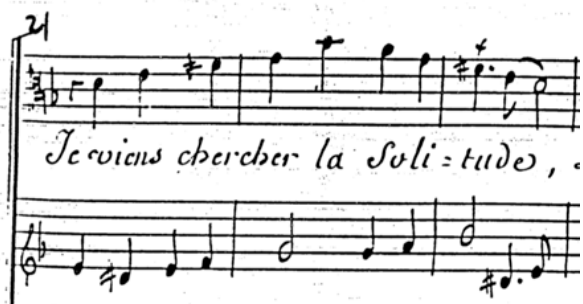
Les mélodies aux violons et altos ont une ligne ascendante, pendant que les cordes graves descendent. Les mouvements contraires sont facilement repérables à l'oreille et très expressifs.

Le retard, repérable dans la partition par une croix est une tradition ornementale de la musique baroque. Il crée une dissonance appuyée qui se résout sur le temps suivant créant ainsi une tension.

La scène 4 est inondée de cet élément de langage.

¹⁵ L'arioso se situe entre l'air et le récitatif. Il n'a pas les dimensions d'un air, mais est accompagné de l'orchestre et hautement expressif.

2 phrases seulement, dont la deuxième est répétée de manière poignante grâce au contrechant des 1^{ers} violons.



Ce même genre de « petit air » se reproduit sur un schéma identique, toujours chez Idamante : « Le seul plaisir de vous défendre... »

Le reste de la scène est conçu sur un dialogue récitatif secco, c'est-à-dire avec un accompagnement réduit du *continuo* (cordes pincées du théorbe et du clavecin et cordes frottées de la viole de gambe) qui ponctue le texte. L'importance est donnée aux inflexions de la voix, transcrites en mélodies fluides et naturelles. Là réside le talent de Campra : des silences expressifs : « Expliquez vous, parlez... Je suis ton fils » ; des oppositions de nuances et de tempi : « Son fils ? Ô sort impitoyable » ; et l'accentuation de nombreux mots par des retards qui créent des tensions. Il parvient ainsi à faire avancer l'action tout en exprimant la tempête de sentiments dont sont agités les deux personnages.

Avec les élèves :

- Il est nécessaire d'expliquer ce qu'est un récitatif : son écriture et sa fonction. Dans les tragédies lyriques, ils sont au cœur du drame et de l'expression des sentiments.
- En étudiant cette scène 4, les élèves pourront lors de la représentation, s'affranchir des sous-titres pour se concentrer sur le jeu d'acteur et la mise en scène.

III/ Duo Ilione/Idoménée : « Tremblez, tremblez, redoutez la vengeance », Acte III, scène 2, CD2 n° 8 à 4'00

Idoménée tente de convaincre - en vain - Ilione de son amour pour elle. Il réalise qu'il est concurrencé par son fils Idamante, même si elle refuse de l'avouer.

Le duo suivant le récitatif est magnifiquement réalisé ; chacun des deux personnages exprime sa colère et son désir de vengeance. Ils s'affrontent sur le même terrain de la menace.

ILIONE

*Tremblez, tremblez, redoutez la vengeance du Ciel contre vous irrité.
Tremblez, redoutez la vengeance, tremblez, tremblez, redoutez la vengeance du Ciel...
Du Ciel contre vous irrité.*

IDOMÉNÉE

*Tremblez, redoutez la vengeance d'un Roi contre vous irrité.
Redoutez la vengeance, tremblez, tremblez, tremblez, redoutez la vengeance d'un Roi...
D'un Roi contre vous irrité.*

ILIONE

Le tonnerre des Dieux, si longtemps arrêté, en aura plus de violence

IDOMÉNÉE

Plus l'Amour a souffert de votre résistance, plus il aura de cruauté. Plus il aura de cruauté.

ILIONE-IDOMÉNÉE

Tremblez etc...

Sur un tempo vif, une mesure ternaire tournoyante à 3/8 et une tonalité affirmée de la majeur, les deux personnages s'opposent dans une joute flamboyante. Ilione commence le combat, suivie par Idoménée. L'écriture horizontale contrapuntique fait écho à la dispute. On la retrouve également aux violons et cordes graves.

Dans une deuxième partie, Ilione seule, invoque le tonnerre des dieux dans une longue vocalise.

Idoménée lui répond par une phrase musicale tourmentée et très modulante (*si mineur, mi mineur*), ce qui accentue le caractère menaçant.

Le retour à la partie A clôture ce duo qui, par la structure, le caractère et l'utilisation de vocalise, se rapproche de l'opéra italien.

La dernière phrase de cette scène retrouve la forme récitatif. Les pressentiments d'Illione ont visé juste, et cela crée le trouble chez Idoménée :

« *Hâte toi de lancer les coups que tu prépares. Après tous les forfaits que ton bras a commis, il en manquerait plus à tes fureurs barbares que d'immoler encore ton fils.* »

Avec les élèves :

- Ce duo permet de présenter les personnages, les liens qui les unissent. Ici, clairement, Illione déteste Idoménée qui, vexé d'être rejeté, transforme l'amour en colère.
- L'écriture est bien différente des récitatifs. L'orchestre prend toute son importance. Écoutez les entrées successives des voix et des cordes dans cet extrait. Cela crée une ambiance vertigineuse qui illustre la colère des personnages.

▶ IV/ Air d'Illione « Espoir des malheureux », Acte IV, scène 1, CD3 n° 1

Illione est seule face à ses dilemmes. Une tempête provoquée par Protée s'annonce sur la Crète, ce qui devrait la satisfaire, mais son cœur bat pour Idamante et elle frémit du danger qu'il court.

Ce monologue suit le déluge qui s'abat sur le rivage et le chœur de villageois qui tremble de son sort, et précède le dialogue avec Idamante où elle affiche enfin ses sentiments. C'est un moment de grâce qui se reconcentre sur des sentiments intérieurs.

ILIONE

Espoir des malheureux, plaisir de la vengeance, calmez les maux que j'ai soufferts. Calmez, calmez les maux que j'ai soufferts.

Le cruel ennemi que me chargea de fers, du céleste courroux ressent la violence.

Espoir des malheureux etc...

Un monstre excité par Neptune, sur ces bords désolés venge mon infortune, que l'effroi, que l'horreur accompagnent ses pas. Qu'il couvre de mourants cette rive sanglante. Que de son haleine brûlante, il porte partout le trépas.

Que dis-je ? Mon cœur s'épouvante ! Qui me fait soupirer ? Je sens qu'Idamante pour tous les autres Grecs a calmé mon transport. Il veut de tant de maux délivrer ce rivage...

Arrête, cher amant... que prétend ton courage ? Tu cherches à périr : je frémis de ton sort. Dieu des Mers, pour ses jours, j'implore ta puissance ; Illione à ce prix, ne veut point de vengeance.

Le prélude qui précède l'entrée d'Illione est de tempo lent. Le caractère solennel est accentué par la tonalité de mi majeur, et l'écriture verticale des cordes s'apparentant au choral, apporte une couleur religieuse à l'ensemble.

Des couleurs harmoniques subtiles et surprenantes apparaissent sur « Calmez les maux » et dévoilent toute la richesse du style français. L'air se construit de nouveau sur un schéma ABA, qui s'oppose à l'*aria da capo* italien (le retour de A est orné par des vocalises et virtuose). La partie A exprime la souffrance, B la colère.

La suite est une partie *arioso*, récitatif accompagné - non moins expressif - en la majeur avec de nombreuses modulations. L'orchestre ponctue et accentue les mots significatifs du discours fluide et contrastant.

Avec les élèves :

Voici l'un des grands airs de cette tragédie lyrique. Il représente parfaitement l'écriture française de l'époque.

Le comparer à une *aria da capo* de Haendel, par exemple la célèbre « Lascia ch'io pianga » de l'opéra *Rinaldo*, composée à la même époque que *Idoménée* – en 1711.



▶ V/ Les chœurs : « Ô Dieux ! », Acte II, scène 1, CD2 n° 1

Dans cette tragédie lyrique, les chœurs sont à effectifs variables, féminins, masculins ou mixtes. Très présents dans le prologue, les actes II et III (moins dans les autres), ils accompagnent les personnages – par exemple les Grâces avec Vénus¹⁶. Chez les hommes, notons la présence de hautes-contre (avec ténors et basses).

L'acte II commence par une scène de tempête. Les guerriers crétois imploront Neptune de leur laisser la vie sauve. Dans la scène 2 suivante, Neptune rappelle à Idoménée sa promesse : « Ne crains plus les outrages des flots et des vents ennemis ; mais offre-moi sur ces rivages, l'hommage que tu m'as promis. »

Ô Dieux ! O justes Dieux ! Donnez-nous du secours : les Vents, les Mers, le Ciel, tout menace nos jours.

Campra illustre musicalement une scène de tempête, comme c'est la coutume dans la tragédie lyrique depuis Lully : tempo presto, traits rapides aux cordes en doubles croches qui évoquent le vent. Ici, la présence des bassons est également remarquable pour leur grande virtuosité.

Parmi les percussions qui ne sont pas indiquées dans la partition, figurent traditionnellement l'éoliphone, qui comme son nom l'indique crée l'illusion sonore du vent, ainsi que le tonnerre. ▶



Le Théâtre représente les bords de la Mer agités par une tempête affreuse. Tout le fond est rempli de Vaisseaux brisés, qui font naufrage. La nuit est repandue par-tout. On entend le bruit du tonnerre, et de temps en temps des éclairs partent dans l'air.

Chœur de peuples qui sont naufrage, qu'on entend à qu'on ne voit pas.

tres vite

Prelude..

b-Contre

Tulle

Bassons



Les chœurs - dessus, hautes-contre, ténors et basses - sont composés dans une écriture homophonique¹⁷ imposante et affirmée, aux rythmes simples et l'anacrouse¹⁸ systématique.

33

O Dieux! Ô justes Dieux! donnez nous du secours;


O Dieux! Ô justes Dieux! donnez nous du secours:

O Dieux! Ô justes Dieux! donnez nous du secours.

O Dieux! Ô justes Dieux! donnez nous du secours:

La tonalité de fa majeur plus dramatique que lumineuse évoluent dans la deuxième partie de la phrase en la mineur puis do mineur, au caractère bien plus sombre et menaçant. Cela produit un effet saisissant de jeu de lumière. Comme c'est parfois le cas dans les tragédies lyriques, le chœur est invisible car chanté en coulisse, produisant de surcroît un jeu spatial. Les metteurs en scène s'emparent en général de ces moments dramatiques, en laissant libre cours à leur imagination.

Avec les élèves :

- Écoutez ce chœur avec les effets dramatiques. L'écriture verticale est facilement reconnaissable, les voix sans doute un peu moins. C'est l'occasion de parler de la tessiture de haute-contre très présente dans l'opéra baroque français et italien, et représentative de cette époque.
- Cet exemple est tout à fait « chantable » par des élèves à une seule voix (celle du dessus) ou à deux voix avec la basse. Si vous avez le temps, écoutez également le très beau chœur des Sacrificateurs accompagnant Idoménée dans la scène 4 de l'acte IV. Lent et solennel, il évolue d'une écriture verticale à horizontale. 

¹⁷ L'écriture homophonique ou verticale en accords, consiste à chanter sur des rythmes similaires et des notes différentes, contrairement à l'écriture contrapunctique, horizontale où les voix entrent les unes après les autres créant un tissu polyphonique plus dense et complexe.

¹⁸ L'anacrouse est une levée qui précède le temps fort, l'accentuant ainsi encore davantage et créant un effet dynamique.

▶ VI- Les danses. Musette, Acte IV, scène 6, CD3 n° 6



Pour que l'œuvre soit « totale », la tragédie lyrique française doit comporter obligatoirement des scènes de danse populaire. Ainsi, rigaudons, bourrées, passepièds... parsèment la partition et offrent des parenthèses heureuses et légères dans un discours dramatique. Depuis Lully, les scènes de « bergeries » et « pastorales » sont attendues par le spectateur et il en apparaît un à la fin de l'acte IV, juste avant le dénouement tragique. La musette est un instrument à vent de la famille des cornemuses dévolu aux bergers. La musique de cour ou musette baroque a connu un engouement extraordinaire à la cour de Louis XIV, et quitte ainsi la sphère populaire des fêtes de villages. De taille plus petite que la cornemuse, elle est gonflée par des soufflets et non par la bouche, ce qui est plus gracieux, tout comme les matériaux utilisés : velours précieux, bois d'ébène et incrustations d'ivoire.

Musette à soufflets - Époque Louis XIV – Facteur inconnu XVII^e s. (BnF Gallica)

Voici une danse très simple en do majeur et en deux parties chacune répétée (AA- sur la tonique et BB à la dominante) avec une opposition de nuances *piano* / *forte*, sur une longue note tenue à la basse continue (pédale).

L'intérêt réside dans l'utilisation de la musette doublée par les bassons.

Cette danse est suivie d'un duo de bergères qui poursuit ce passage pastoral. C'est une musique charmante, délicate aux nombreuses vocalises. ▶

La partie B chantée par la 1^{re} bergère se révèle plus sombre car elle évoque des troubles et une certaine agitation.

DEUX BERGERES

Volez au son de nos musettes
 Volez tendres Amours, réglez avec la Paix.
 Elle ne permet qu'à vos traits de nous troubler dans ces retraites.
 Volez, volez au son de nos musettes.




Reprise de la danse

1^{re} BERGÈRE

Les troubles que vous excitez ne nous causent jamais d'alarmes.
 Le calme a pour nous moins de charmes que les soins renaissants dont vous nous agitez

Reprise du duo et de la danse

Avec les élèves :

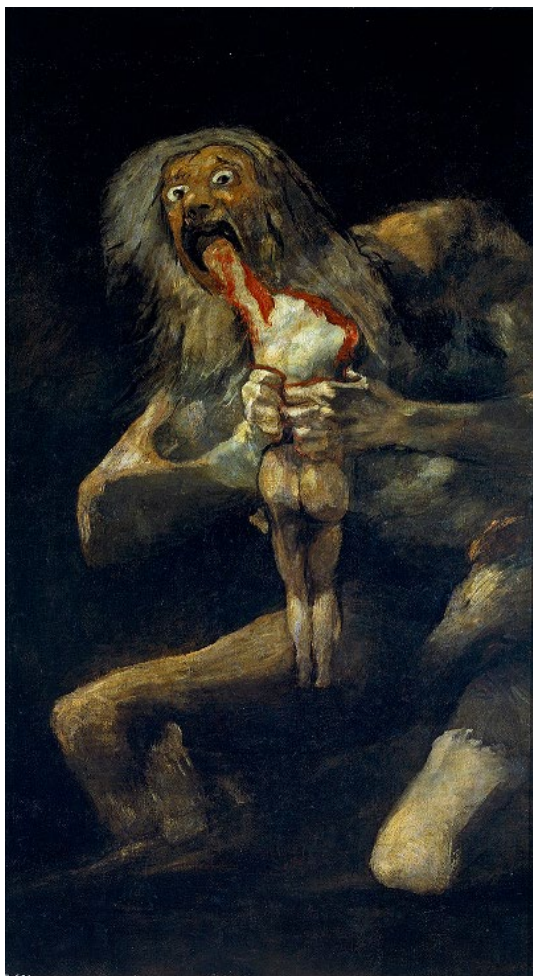
- Présenter la musette 
- Présenter le basson 
- La musette est un moment attendu par les spectateurs de l'époque, tout comme la **passacaille**, danse à écouter plus qu'à danser, de grandes proportions et insérée dans un acte. Celle de Lully dans *Armide* est considérée comme un chef-d'œuvre du genre. Campra reprend cette tradition au milieu de l'acte V. (CD3 n° 17) 
- Cette musique savante à 3 temps a des allures concertantes avec les réponses des instruments et les nombreux changements de tempos, caractères et couleurs tonales. Les **bourrées** qui suivent proposent un retour aux danses populaires avec les percussions et flûtes à bec.
- Comment seront dansées ces danses ? En costumes d'époque et chorégraphies baroques ? De façon contemporaine ? Ou pas du tout ? Le metteur en scène proposera ses choix.

Une tragédie mythologique

Idoménée, d'abord, raconte l'histoire d'un roi victorieux qui s'est distingué parmi les héros de la guerre de Troie. Fait non anodin, André Campra compose cet opéra et Antoine Danchet en signe le livret sous Louis XIV. Le règne de ce roi, un des plus longs d'Europe et le plus long de France, fut grandement employé à combattre et à étendre le royaume de France. Pour ce monarque absolu, souverain de droit divin, la grandeur s'acquiert par la conquête du territoire. La gloire martiale a donc un sens très immédiat pour le public contemporain de l'œuvre. Or, lorsque cette tragédie en musique est créée en 1712, le Roi-Soleil a déjà 74 ans, il ne lui reste que deux ans à vivre et régner.

Le drame d'*Idoménée*, roi de Crète, chef à tous les titres (au sein de son peuple, de son armée et de sa famille), est lié à un vœu funeste : celui de sacrifier à Neptune, afin de survivre, le premier être rencontré sur le rivage. Ce marché le condamne à tuer son fils Idamante. Celui-ci, enfant au départ d'*Idoménée*, est désormais adulte. Si aucun des deux hommes ne reconnaît l'autre lors de ce face-à-face, ce n'est pas seulement que le temps a altéré leur mémoire. Chacun des deux s'est déplacé dans l'âge et, en conséquence, les rangs et statuts des deux hommes ont évolué dans la structure familiale et sociale. La jeunesse et la puissance nouvelle d'Idamante renvoient *Idoménée* à la proche vieillesse et au déclin.

Cette confrontation d'un père à son fils préfigure le *Saturne dévorant un de ses fils* de Goya. Le rapport de rivalité générationnelle se retrouve en effet dans ce tableau où le roi des Titans, Cronos, dévore son enfant à la naissance pour empêcher la prophétie selon laquelle il serait détrôné par l'un de ses fils. Pour pouvoir maintenir son rang et sa domination, le père doit empêcher le fils de lui succéder. Ce mouvement trouve son pendant féminin dans l'univers du conte, à travers la jalousie de la belle-mère de Blanche-Neige, confrontée à son reflet vieillissant dans le miroir magique tandis que la jeunesse qui la fuit s'épanouit chez la jeune princesse.



Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils*, 1819-1823

Au retour d'une gloire déjà passée lorsque l'opéra débute, *Idoménée* est sur le point de perdre son hégémonie : en rendant leur liberté aux captifs, le fils inaugure un « après » qui prive la victoire du père de son actualité et la rend symboliquement obsolète. À ce traitement des prisonniers s'ajoute, surtout, la rivalité amoureuse qui se dévoile entre *Idoménée* et Idamante. Les deux hommes convoitent la captive Ilione, qui éconduit *Idoménée* au profit d'Idamante. Dans la perspective d'une affirmation masculine où les femmes se prennent comme les territoires, les enjeux en sont déplacés. Ce n'est plus la promesse faite à Neptune qui pèse sur le sort d'Idamante mais bien la jalousie d'*Idoménée* :

*Mais quel feu secret me dévore ?
Je n'ai pu, sans trembler, apprendre que mon Fils
Avait brisé les fers de celle que j'adore,
Mon Fils en serait-il épris ?
Fuyez, jaloux Soupçons, fuyez cruelle Image.
(Acte III, scène première)*

Ainsi, la puissance masculine sur le point de basculer d'une génération à l'autre, enjeu essentiel de la tragédie, se concentre principalement dans le domaine amoureux. Dès le prologue, les vents furieux prêts à semer la désolation sont lâchés à la demande de Vénus et s'immisceront dans le cœur même d'Idoménée. Tel le Cronos aux yeux exorbités sur la toile de Goya, cédant à la folie dans l'infanticide, le roi de Crète s'effraye que son Éros le pousse à désirer la mort de son fils et rival :

*Jaloux ressentiment, loin de vous écouter,
Je dois rougir d'une honteuse flamme.
Mon Fils est condamné; c'est le crime des Dieux,
Mais l'amour en ferait mon crime [...]
Je crains le Dieu des mers, & l'Amour, & moi-même. (Acte III, scène III)*

Dans leur mise en scène d'Idoménée, Àlex Ollè et La Fura dels Baus ont souhaité apporter un nouvel éclairage à ce drame. Déplaçant le nœud psychologique du personnage d'Idoménée, Àlex Ollè fait le choix de s'attacher à la brisure interne provoquée par l'expérience de la guerre : « Contrairement au livret d'origine, nous nous intéressons à la destruction de Troie, symbole de toute guerre, car nous croyons essentiellement que le drame des personnages qui apparaissent à Idoménée est marqué par le traumatisme d'une guerre dont le dénouement est profondément annihilant tant pour les vainqueurs que pour les vaincus.¹⁹»

C'est que le monde d'aujourd'hui ne peut plus envisager la guerre comme lieu d'accomplissement de la puissance virile. Le début du XX^e siècle a signé la sortie de la culture martiale : « La première guerre mondiale a porté un coup fatal à cette construction du mythe guerrier. La figure du soldat a été très démonétisée à cette époque parce que le soldat fier dans son uniforme, avec son casque rutilant, qui s'avancait fièrement sur le champ de bataille en bravant les projectiles, toute cette imagerie-là a littéralement explosé avec les tranchées.²⁰»

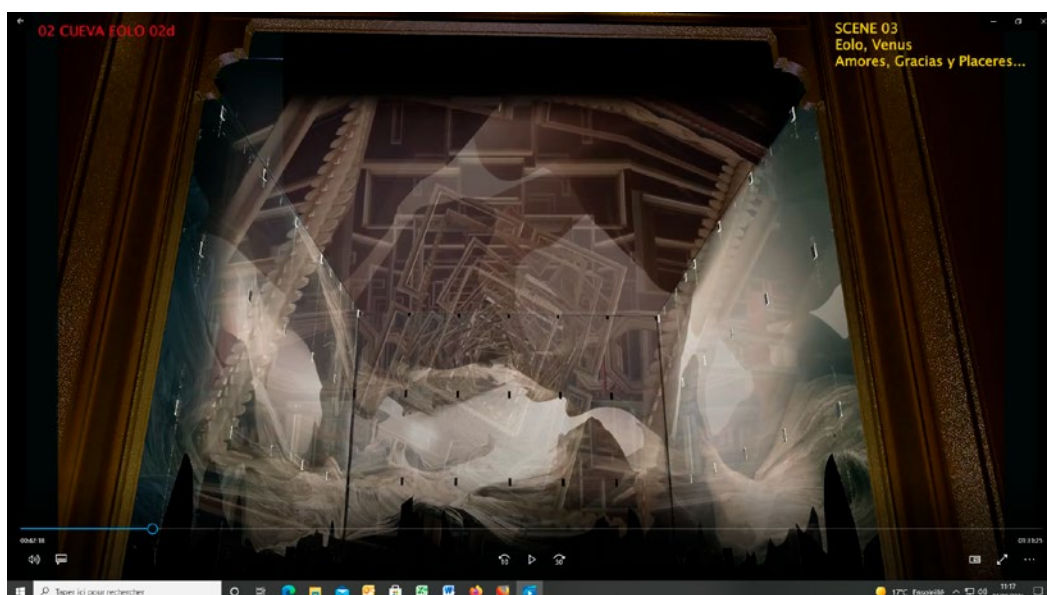


René Apallec, chirurgien-plasticien sur le papier, *Gueules cassées* 158 à 161

¹⁹ Àlex Ollè, note d'intention 2020

²⁰ Olivia Gazalé, philosophe et auteure de l'ouvrage *Le mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes* (Robert Laffont), propos tenus sur France Culture, LSD La série documentaire, série « Masculins, est-ce ainsi que les hommes se vivent ? », épisode 2 : « Combattre les héros, construction-déconstruction de la virilité »

C'est ainsi la cassure, la fracture et l'éclatement qui structurent l'espace scénique, dans un labyrinthe de miroirs éclatés. « La scénographie, construite uniquement avec des panneaux de verre brisés, symbolise l'âme des personnages, la fragilité, les rêves brisés ou perdus et les espoirs frustrés. » Le verre brisé n'est plus le cruel miroir de vérité de la belle-mère de Blanche-Neige, source de jalousie meurtrière, mais bien l'image renvoyée d'un monde qui porte en lui les Gueules cassées laissées par la guerre. La portée de la tragédie s'en trouve élargie : le traumatisme n'est plus celui du seul souverain, mais d'une société dans son ensemble. « Les personnages restent capturés dans un espace de destruction, obsédés par la terrible conscience de la destruction. [...] L'horreur irréparable – ces dieux furieux et vindicatifs – est ce que les personnages portent dans leur âme. »



Idoménee, Àlex Ollè / *La Fura dels Baus*, déroulé de tableaux, extraits 2020

Pour aller plus loin sur le thème du traumatisme lié à la guerre, on verra avec profit [Les Fragments d'Antonin](#), film français de Gabriel Le Bomin, 2006

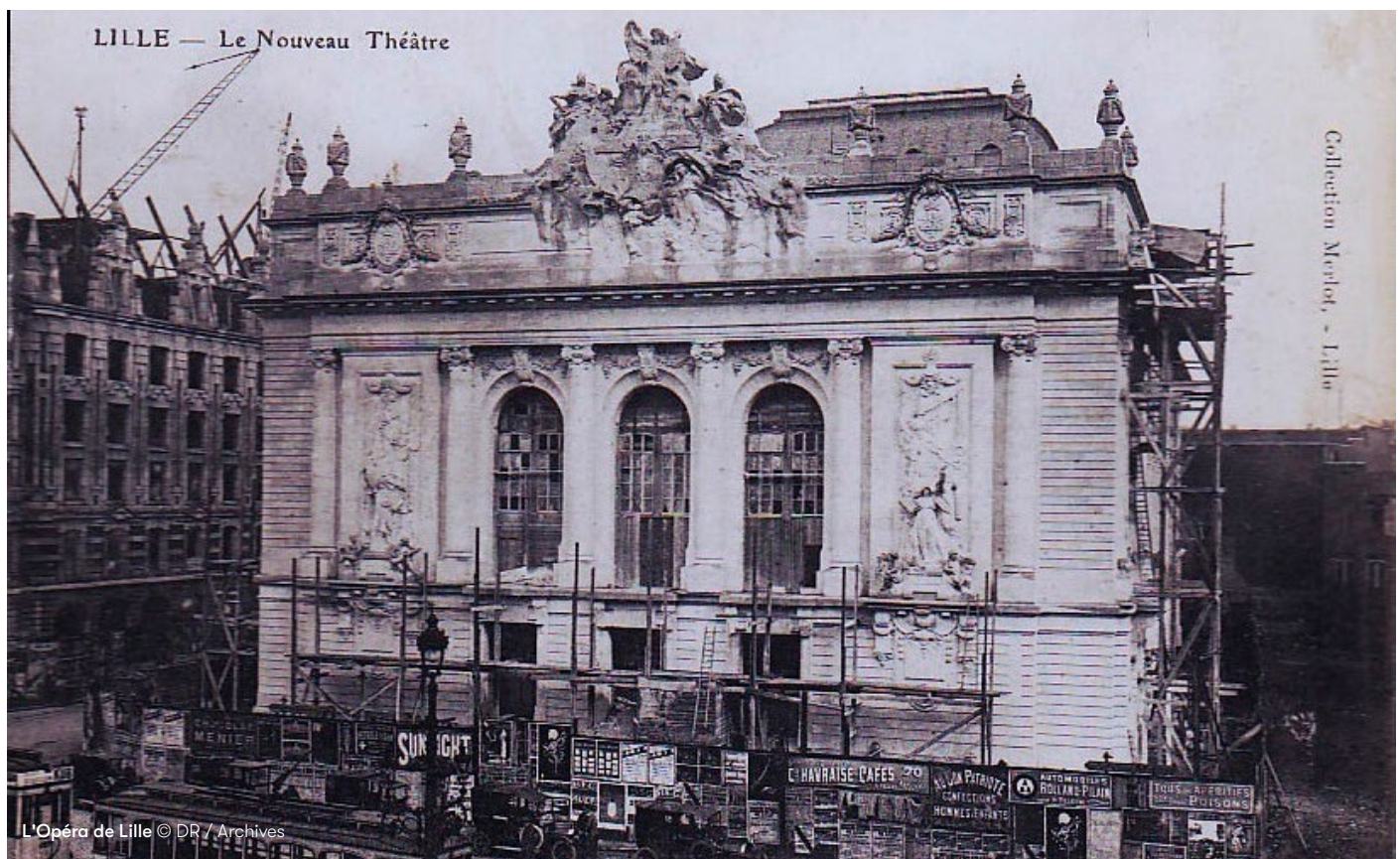
L'Opéra de Lille

Historique

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

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, etc.). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, le Sébastopol.

En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss et Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923. En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveau ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.



[!\[\]\(0aff635c4179ba9e710b00f4b01d3b20_img.jpg\) Visite aérienne de l'Opéra de Lille](#)

La façade

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le Grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice. Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la

Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise, Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, œuvre du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente la Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire a symbolisé la Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.



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

Le Hall d'honneur

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

Les Grands escaliers

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



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

La Grande salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (l'un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

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

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire à celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.



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

Le Grand foyer

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

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

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



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

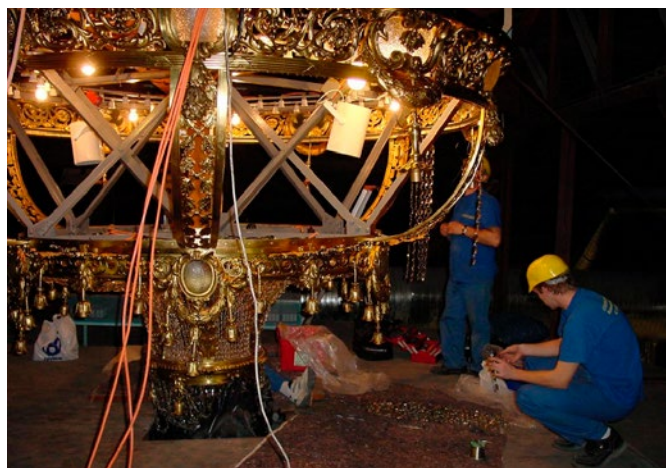
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux. Une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

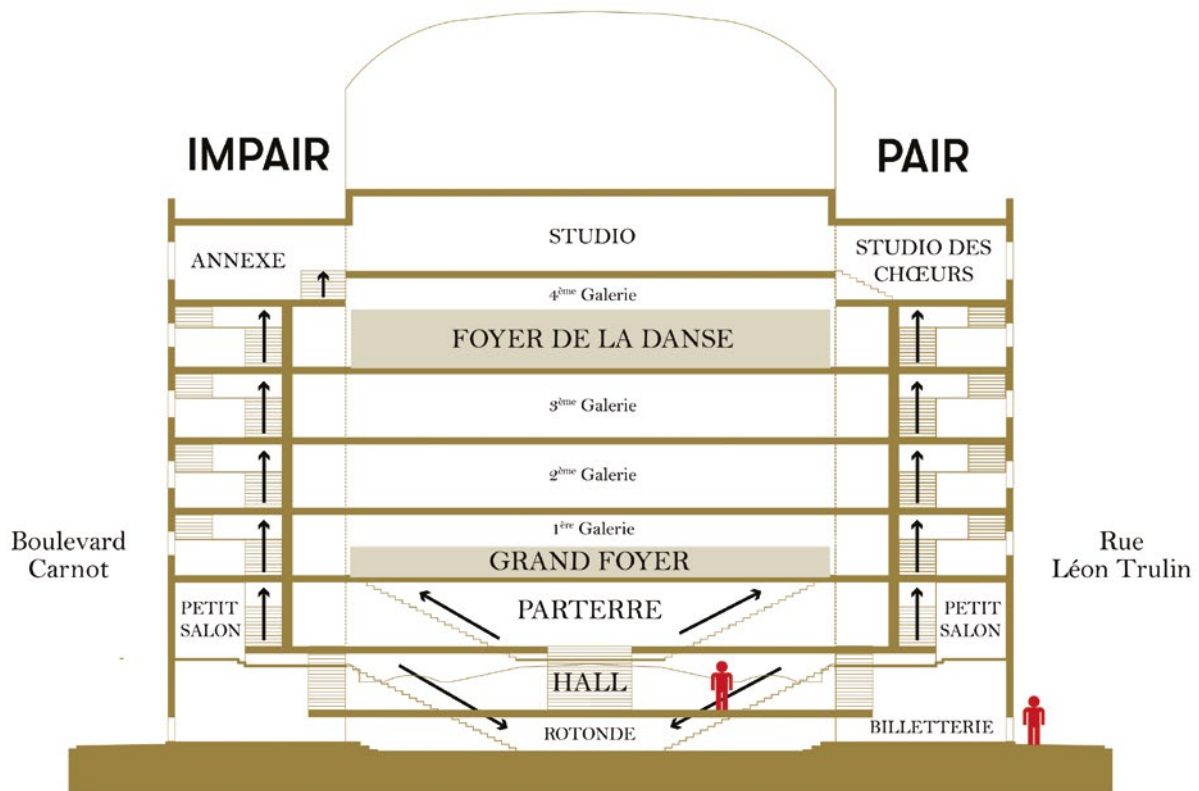
Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion

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



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



Le Hall d'honneur = l'entrée principale

Les Grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La Grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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

opera-lille.fr

@operalille



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