

OPERA DE LILLE SAISON 2009–2010

Dossier pédagogique

Opéra / Nouvelle production

CARMEN

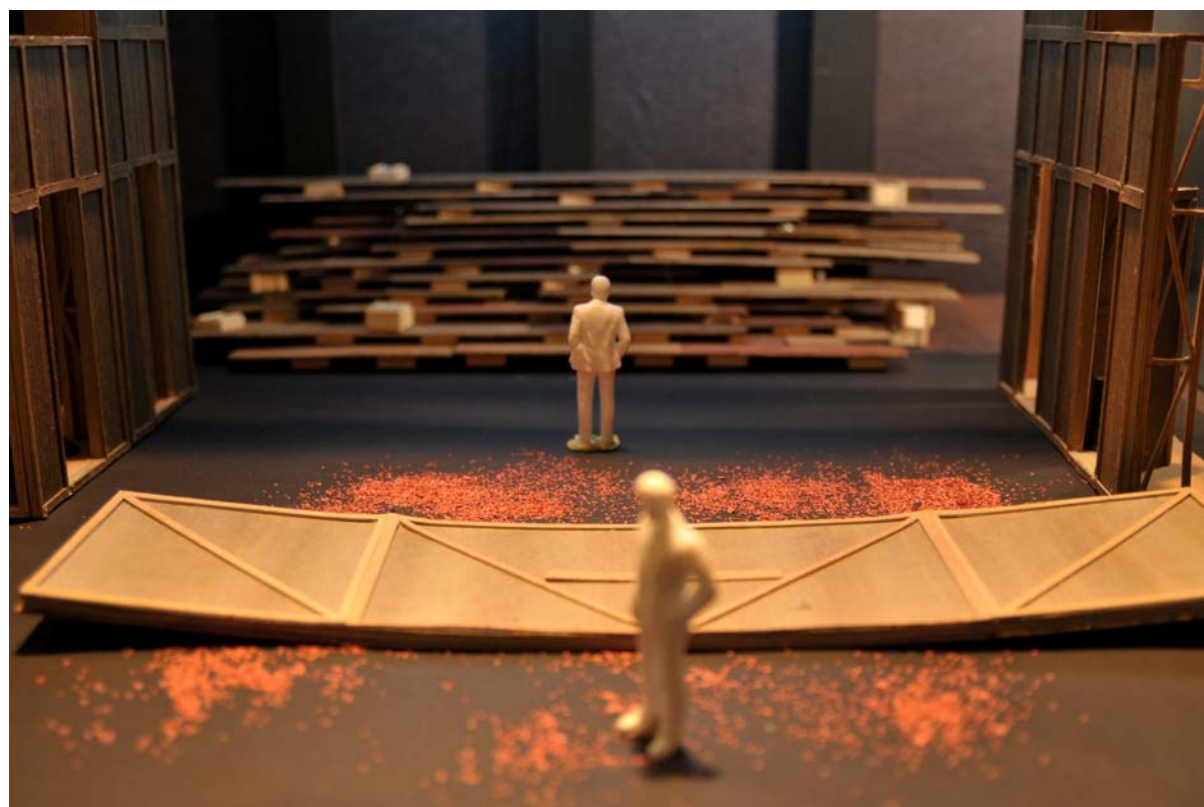
DE GEORGES BIZET

DIRECTION MUSICALE JEAN-CLAUDE CASADESUS / NICOLAS KRÜGER

MISE EN SCÈNE JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

AVEC L'ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

Ma 11, ve 14, lu 17, me 19, sa 22, ma 25, je 27 mai à 20h,
di 30 mai (16h), ma 1^{er}, ve 4 juin à 20h



Contacts

Service des relations avec les publics groupes@opera-lille.fr

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille
mars 2010

Sommaire

Préparer votre venue à l'Opéra	3
<i>CARMEN</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
Georges Bizet	6
Prosper Mérimée	7
Guide d'écoute	8
Vocabulaire	17
Références	19
Propositions de pistes pédagogiques	21
 <i>CARMEN À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	24
Notes d'intention de mise en scène	25
Repères biographiques	26
 <i>POUR ALLER PLUS LOIN</i>	
La Voix à l'opéra	27
Qui fait quoi à l'opéra ?	28
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	29
 <i>ANNEXES</i>	
Partition	33
Les instruments de l'orchestre	35
Frise chronologique sur Bizet et son époque (fichier joint)	

Préparer votre venue

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

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (des actes I à III pour ne pas dévoiler la fin...)
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

Recommandations

Le spectacle débute à l'heure précise, 20h ou 16h le dimanche.

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

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Durée totale du spectacle : 3h15 (avec entracte).

Opéra chanté en français.

Témoignages

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

Résumé

Carmen est un opéra-comique* en quatre actes composé par Georges Bizet (1838-1875) sur un livret de Henry Meilhac et Ludovic Halévy, d'après la nouvelle éponyme de Prosper Mérimée. Cet opéra a été créé le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique à Paris.

Carmen est l'un des opéras les plus joués dans le monde.

* opéra-comique :

Ce terme apparaît en 1714 à Paris dans les théâtres où l'on représente des vaudevilles qui tournent en dérision l'opéra sérieux. Ce genre, typiquement français, désigne donc un opéra où les dialogues parlés alternent avec des scènes chantées, et dont le livret traite souvent de sujets de la vie quotidienne. La grande période de l'opéra comique se situe entre la seconde moitié du XVIIIe siècle et le premier tiers du XIXe siècle. On conserve le terme même lorsque l'opéra adopte des sujets tragiques comme *Carmen* (autre exemple d'opéra comique : *Le Médecin malgré lui* de Gounod).

L'histoire :

Carmen, jeune bohémienne et grande séductrice, n'en est pas moins une femme rebelle qui déclenche une bagarre dans la manufacture de tabac où elle travaille. Le brigadier Don José, chargé de la mener en prison, tombe sous le charme et la laisse s'échapper. Pour l'amour de Carmen, il va abandonner sa fiancée Micaëla, désertier et rejoindre les contrebandiers. Mais il est dévoré par la jalousie, et Carmen va se lasser de lui et se laisser séduire par le célèbre torero Escamillo...

Les personnages et leur voix :

Carmen, cigarière et séduisante bohémienne	mezzo-soprano
Don José, brigadier	ténor
Micaëla, jeune paysanne	soprano
Escamillo, célèbre torero	baryton
Frasquita, bohémienne et amie de Carmen	soprano
Mercédès, bohémienne et amie de Carmen	mezzo-soprano
Zuniga, lieutenant	basse
Moralès, brigadier	baryton
Le Dancaïre, contrebandier	baryton
Le Remendado, contrebandier	ténor
Lillas Pastia, tavernier	rôle parlé
Un guide	rôle parlé

L'orchestre :

12 violons I et 10 violons II, 8 altos, 6 violoncelles, 4 contrebasses, 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 harpe, les timbales, 3 percussions.

Musique de scène : 2 trompettes et 3 trombones.

Synopsis

Acte I

Vers 1820, la manufacture de tabac est la principale attraction de Séville. Sous la surveillance de l'armée, les badauds viennent observer les cigarières qui travaillent à la prospérité de la ville. Parmi elles se distingue Carmen, une séductrice qui choisit ses amants au gré de sa fantaisie. Les hommes qui s'empresent l'intéressent moins que Don José, un brigadier taciturne. Elle lui lance une fleur avant de rentrer à l'atelier. Impressionné, José reçoit la visite d'une jeune fille de son village qui lui apporte une lettre de sa mère. Ce souvenir le reconforte et il envisage sereinement son mariage avec Micaëla.

La sortie désordonnée des cigarières interrompt sa lecture. Une rixe vient d'éclater. Le lieutenant Zuniga ordonne à José d'arrêter Carmen. Après s'être dérobée aux questions, elle tente d'amadouer José qui ne peut résister à sa séduction. Elle lui donne rendez-vous à la taverne de Lillas Pastia et il la laisse s'échapper.

Acte II

Un mois plus tard, Carmen et ses compagnes Frasquita et Mercédès dansent chez Lillas Pastia. Zuniga et d'autres officiers prolongeraient bien la soirée mais les femmes les congédient. La fermeture de la taverne est retardée par le passage du torero Escamillo et de son cortège. Le héros de l'arène remarque aussitôt Carmen, qui le repousse comme elle a repoussé Zuniga.

Après leur départ, les femmes accueillent le Dancaïre et le Remendado, des contrebandiers. Carmen refuse de les suivre : elle attend José qui sort de la prison où son évasion l'a jeté. Elle commence à danser pour lui quand résonne l'appel de la caserne. Quoique dégradé, José est résolu à faire son devoir. Mais Zuniga fait irruption, à la recherche de Carmen. Les contrebandiers séparent les deux jaloux et José doit les suivre dans la clandestinité.

Acte III

La caravane des contrebandiers s'établit aux portes de Séville. En attendant de passer les marchandises, les femmes tirent les cartes. Lassée de José, Carmen lit dans les siennes sa fin tragique. Elle emmène ses compagnes amadouer les douaniers pendant que José, dévoré de jalousie, garde le camp.

Non loin de là, Micaëla le recherche pour le ramener dans le droit chemin. Mais c'est le torero Escamillo que José arrête dans les rochers : il attend Carmen dont il est amoureux. Les deux hommes s'affrontent au couteau. Le retour de Carmen interrompt le combat et Escamillo invite la bande aux courses de Séville. Au moment de lever le camp, les contrebandiers découvrent Micaëla.

Elle parvient à convaincre José de la suivre pour retrouver sa mère mourante.

Acte IV

À l'entrée des arènes de Séville, l'animation est à son comble quand arrive le défilé de la quadrille. Escamillo entre avec Carmen à son bras : le danger les menace tous deux, Escamillo dans l'arène, Carmen en la personne de José que la garde n'a pu arrêter chez sa mère et qui est venu rôder autour de la fête. Les deux anciens amants s'affrontent pendant la corrida. Repoussant supplications, promesses et menaces, Carmen jette à José la bague qu'il lui avait offerte. Il la tue puis se livre à la foule.

Georges Bizet (1838-1875)



Georges Bizet, naît le 25 octobre 1838 à Paris, sous le nom d'Alexandre César Léopold, d'un père coiffeur/perruquier puis professeur de chant et d'une mère pianiste, Aimée Delsarte, originaire de Cambrai. Son oncle est un célèbre professeur de chant.

Après avoir reçu ses premières leçons de sa mère, il entre à l'âge de 9 ans au Conservatoire de Paris dans la classe de piano. Au bout de six mois, il obtient le premier prix de solfège. En 1851, il obtient un second prix de piano et un premier prix en 1852. Cette même année, il entre dans la classe d'orgue de Benoist puis, en 1853, dans la classe de composition de Fromental Halévy. Il obtient en 1854 un second prix d'orgue et de fugue, puis un premier prix en 1855. Il travaille également auprès de Zimmerman et reçoit les conseils de Gounod.

Âgé de 17 ans, il compose sa première symphonie, *Symphonie en ut*. En 1856, son opérette *Le Docteur miracle* obtient le premier prix (ex æquo avec l'œuvre présentée par Lecocq) à un concours organisé par

Offenbach pour les Bouffes Parisiennes. La même année, il remporte le grand prix de Rome pour sa cantate *Clovis et Clotilde* et passe alors trois années à la Villa Médicis.

En 1860, il reçoit une commande de l'Opéra Comique de Paris. Il écrit *La Guzla de l'émir*, opéra comique qu'il détruira ensuite. Il crée en 1863 au Théâtre-Lyrique *Les Pêcheurs de perles* sur un livret de Carré et Cormon. En 1866, toujours pour le Théâtre-Lyrique, il compose l'opéra *La Jolie Fille de Perth*, sur un livret de Vernoy de Saint-Georges et J. Adenis, d'après un roman de Walter Scott. Pendant ces années, il écrit de nombreuses transcriptions pour piano d'œuvres lyriques à la mode pour le compte des éditeurs Choudens et Heugel.

En 1869, il se marie avec Geneviève Halévy, fille de son professeur, qui lui donnera un fils Jacques en 1871. Il achève *Noé*, un opéra de Fromental Halévy (décédé en 1862). Esquisse un *Vercingétorix*, *Griselidis* avant les événements de 1870. Il s'engage alors dans la Garde Nationale, part pour Libourne, puis revient au Vésinet auprès de son père avant de revenir à Paris après la Commune.

Il compose *Djamileh* pour l'Opéra-Comique, et deux versions (piano et orchestre) de *Jeux d'enfants* pour Durand. Il reçoit une nouvelle commande de l'Opéra-Comique, *Carmen*, d'après Mérimée sur un Livret de Meilhac et Halévy. De Carvalho passé au Théâtre du Vaudeville lui commande une musique de scène pour *L'Arlésienne* de Daudet. *L'Arlésienne* est créée le 1er octobre 1872. Retirée de l'affiche après 20 représentations, Bizet y retravaille aussitôt et la pièce devient vite un grand succès. Pour les concerts de l'orchestre Pasdeloup, il compose *Patrie*, autre succès immédiat.

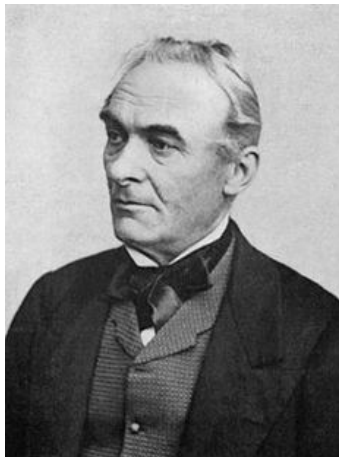
Après avoir esquissé un *Cid*, il s'installe à 1875 à Bougival pour terminer l'orchestration de *Carmen* qui est créée le 2 mars. Il reçoit la légion d'honneur, le jour de la première de *Carmen*.

Il meurt d'une crise cardiaque dans la nuit du 2 au 3 juin, âgé de 37 ans.

De ses œuvres lyriques, les plus connues sont *Carmen* et *L'Arlésienne* :

- *Le Docteur Miracle*, opéra-bouffe (1856)
- *Don Procopio*, opéra-bouffe (1858-9)
- *La Prêtresse*, opérette inachevée
- *Les Pêcheurs de perles*, opéra (1863)
- *L'Andalousie*, opéra (1864)
- *Ivan IV*, (1864-5)
- *La Jolie Fille de Perth*, opéra (1866)
- *Noé*, opéra de Fromental Halévy achevé par Georges Bizet (1869)
- *Djamileh*, opéra en un acte (1871)
- *L'Arlésienne*, musique de scène (1872)
- *Carmen*, opéra (1875)

Prosper Mérimée (1803-1870)



Prosper Mérimée est né le 23 septembre 1803 à Paris dans une famille d'artistes. Il n'est pas baptisé, et restera fidèle, sa vie durant, aux convictions athées de ses parents. Son père, Léonor Mérimée est professeur de dessin à l'École polytechnique, et sera plus tard secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-Arts. Sa mère, Anne Moreau est portraitiste, et enseigne, elle aussi, le dessin.

Le couple a un solide bagage intellectuel et artistique datant du XVIII^e siècle. De l'éducation parentale, Mérimée retiendra l'horreur de l'emphase. La famille n'est pas aisée mais mène une vie intéressante et reçoit de nombreux artistes. À quinze ans, Prosper maîtrise l'anglais qu'il pratique avec les élèves britanniques de sa mère et étudie plusieurs autres langues. Il est l'un des premiers traducteurs de la langue russe en français. Son goût pour l'étranger se retrouvera dans plusieurs de ses nouvelles,

l'Espagne et la Russie étant ses principales sources d'inspiration.

Ses études au Lycée Napoléon (futur Lycée Henri IV) le mettent en contact avec les fils de l'élite parisienne. En 1819, il s'inscrit à la faculté de droit tout en fréquentant les salons littéraires de l'époque. Il fait bientôt figure de jeune homme cynique et libertin (combat en duel avec le mari d'une ses maîtresses, éphémère aventure avec Georges Sand...). Il voyage en Europe et surtout en France. Il devient l'ami de Stendhal, de vingt ans son aîné, et songe à cette époque, comme tous les jeunes gens de son âge, à révolutionner le théâtre.

En 1825, le *Théâtre de Clara Gazul*, son premier livre, marque ses débuts brillants et le rend célèbre. Cette première publication, attribuée à un auteur imaginaire, est l'une des plus complètes mystifications littéraires. Elle précipita la révolution romantique en France, en stimulant les esprits par l'exemple de productions romantiques étrangères.

Mérimée publia aussi sous le voile de l'anonyme en 1828 : *La Jacquerie*, et *La Famille Carvajal*.

En 1829, il écrit la *Chronique du temps de Charles IX* (roman historique) puis une série de nouvelles (*Mateo Falcone*, *Vision de Charles IX*, *Tamango*, *Federigo*, *L'Enlèvement de la Redoute*) qui lui permettent d'asseoir sa réputation. Ce sera ensuite *La Venus d'Ille* (1837), *Colomba* (1840) et *Carmen* (1845), trois récits où Mérimée qui fait preuve à la fois de concision et de pittoresque, et donne au genre de la nouvelle ses lettres de noblesse.

Esprit libéral, Mérimée accueille avec joie, en 1830, la monarchie de juillet qui lui offrira en retour protection, faveurs et emplois. Puis il se lie, à Madrid, avec le Comte et la Comtesse de Montijo, les parents d'Eugénie, qui 20 ans plus tard deviendra l'épouse de Napoléon III. C'est la période d'une production littéraire intense.

Tout en continuant de produire des écrits, il entre dans l'administration et se trouve nommé en 1834 aux fonctions d'inspecteur général des Monuments historiques, où il est l'un des premiers à faire recenser et restaurer sur le territoire français les ensembles architecturaux remarquables du patrimoine, annonçant avec un siècle d'avance « l'Inventaire Général des Monuments et Richesses Artistiques de la France » lancé par André Malraux.

En 1844, il est élu à l'Académie française en remplacement de Charles Nodier.

Quand Eugénie devient l'impératrice des Français en 1853, l'Empire le proclame sénateur, avant de l'élever aux dignités de commandeur et de grand officier de la Légion d'honneur.

Son décès est déclaré dans toute la capitale en 1869 alors qu'il n'est pas encore mort.

C'est finalement le 23 septembre 1870 que des ennuis de santé auront raison de celui qui fut à la fois écrivain, critique, historien et archéologue.

Ses récits, remplis de mouvement et d'invention, plaisaient surtout aux lecteurs par la forme sobre et élégante de l'écrit. Mérimée aimait le mysticisme, l'histoire et l'inhabituel. Il a été influencé par la fiction historique popularisée par Walter Scott et par la cruauté et les drames psychologiques d'Alexandre Pouchkine.

Guide d'écoute

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

Bizet, *Carmen* (extraits), direction Michel Plasseur, Orchestre National du Capitole de Toulouse, avec Angela Gheorghiu et Roberto Alagna, EMI, 2003.

© Prélude

page 1

L'œuvre débute par un prélude très enlevé, dans un tempo *allegro giocoso*. Plusieurs thèmes sont entendus successivement :

- le premier thème, très militaire, en la majeur et à deux temps, comprend seize mesures et aboutit à une reprise. Cette grande phrase se divise en deux parties égales, mettant en évidence une demi-cadence et une cadence parfaite. L'ensemble de l'effectif orchestral est présent, employé de manière très brillante, dans une nuance *fortissimo*. La mélodie est écrite principalement pour les vents (flûtes, hautbois, clarinettes) et les violons, et l'accompagnement est joué par les cordes graves et les cuivres :

Allegro giocoso ♩ = 116

Flûte

ff

5

10

15

Detailed description: This is a musical score for the first theme of the prelude, written for the Flute. It is in the key of A major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The dynamic is 'ff' (fortissimo). The score consists of four staves. The first three staves contain the main melodic line, which is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff shows a continuation of the melody with a long, sweeping slur over the final measures, leading to a cadence.

- le deuxième, plus léger, est joué dans une nuance *piano*. Son timbre instrumental est réparti sur les vents (flûte, hautbois, clarinettes) et les cordes (violons). Il présente un rythme en croches et double-croches pour ses huit premières mesures :

Allegro giocoso ♩ = 116

Flûte

pp

Detailed description: This is a musical score for the second theme of the prelude, written for the Flute. It is in the key of A major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The dynamic is 'pp' (pianissimo). The score consists of a single staff. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, which is lighter and more delicate than the first theme. The score shows the first eight measures of the theme.

On remarquera que ce thème, comme le précédent, peut se diviser en deux phrases égales. Une transition en rythmes resserrés, et en crescendo, nous conduit vers le premier thème qui ne sera cette fois pas repris.

- Un troisième thème, très connu, est attribué au personnage du toréador Escamillo. Il débute par une courte introduction aux trombones et aux trompettes qui installent l'accompagnement et la tonalité de fa majeur. La célèbre mélodie est alors présentée par les cordes (violons, altos, violoncelles), et le contraste avec ce qui précède est réalisé par le phrasé qui devient *legato* (début du thème) :

Allegro giocoso ♩ = 116

Violon I

p

Detailed description: This is a musical score for the third theme of the prelude, written for Violin I. It is in the key of F major (one flat) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The dynamic is 'p' (piano). The score consists of a single staff. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, which is more legato and melodic than the previous themes. The score shows the beginning of the theme, starting with a short introduction.

Cette partie est ensuite reprise par tous les instruments de l'orchestre, dans une nuance *fortissimo*, qui crée une amplification du discours musical.

Le premier thème réapparaît : il prend alors le rôle d'un refrain et semble conclure l'ensemble de ce prélude.

- Toutefois, après une pause de l'orchestre un quatrième thème fait son apparition : c'est le thème du Destin. Soutenu par le trémolo des cordes, il affirme son caractère tragique par sa tonalité de ré mineur, son timbre particulier (violoncelle, trompette, basson, clarinette, dans le registre grave), ses coups de timbales qui évoquent une marche funèbre, sa mélodie descendante, et son intervalle de seconde augmentée :

Andante moderato ♩ = 58

Violoncelles

ff

Après un large crescendo, le prélude se termine par un accord dissonant de septième diminuée, évocation de la fin tragique de l'œuvre.

Avec les élèves :

- Quel est le rôle du prélude dans un opéra ?
- En écoutant le prélude, faire le plan de celui-ci pour en faire ressortir la structure, les thèmes, tempi, instruments entendus, sentiments ressentis...
- De quels instruments l'orchestre est-il composé ?
- Imaginez les éléments du décor, et la mise en scène pendant cette introduction.

Plan du *Prélude de Carmen* :

1^{er} thème (2 fois) 31''

2^{ème} thème 49''

Retour 1^{er} thème 1'07''

3^{ème} thème 1'52''

Retour 1^{er} thème 2'12''

Thème du destin

Andante moderato ♩ = 58

© Acte I / n° 3 - Chœur des gamins

page 2

L'air débute par une sonnerie de trompette que l'on entend de loin annonçant l'arrivée de la garde montante. Elle précède la marche, présentée avec légèreté par les piccolos, et ponctuée par les motifs de la trompette :

Allegro

ppp

Cette mélodie est ensuite reprise, accompagnée de l'ensemble des cordes en *pizzicato*. Le chœur des enfants, entonne sa première phrase, de manière très marquée. On remarquera l'imitation vocale des sonneries par les enfants (sur les onomatopées), soutenue par les cuivres et l'importance des contrechants aux instruments à vent.

Chœur des gamins

Avec la garde montante
Nous arrivons, nous voilà...
Sonne trompette éclatante,
Ta ra ta ta, ta, ra, ta, ta ;
Nous marchons la tête haute
Comme de petits soldats
Marquant sans faire de faute
Une... deux... marquant le pas.
Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière
Tombant tout le long du corps ;
Avec la garde montante
Nous arrivons, nous voilà !
Sonne trompette éclatante,
Ta ra ta ta ta, ra ta ta, ta ra ta ta.

Avec les élèves :

- Il est possible d'apprendre aux élèves ce chant (voir partition jointe en fin de dossier) puis de le chanter en mouvement.

© Acte I / n° 5 – Habanera « L'amour est un oiseau rebelle »

page 3

La Habanera (cf. définition page 18) est l'air le plus connu de l'opéra, qui correspond à l'entrée de Carmen sur scène. Le court passage *quasi recitativo* qui précède fait entendre le thème du Destin (déjà entendu dans le prélude) joué par les flûtes, en diminution rythmique (après les paroles « mais pas aujourd'hui ») :

Allegro $\text{♩} = 108$

Flûte 1
pp

Flûte 2
pp

On entendra à nouveau ce même motif aux violons, dans l'air qui succède (après les paroles « Carmen ! Sur tes pas nous nous pressons tous »).

Ainsi, le motif du Destin encadre-t-il la première intervention de Carmen, qui tente d'aguicher le brigadier Don José. Après trois mesures d'introduction des cordes, Carmen évoque l'impossibilité d'une liaison amoureuse. Sur la base d'un accompagnement en *ostinato* des violoncelles, et sur un rythme de habanera, l'air de Carmen propose une mélodie au rythme souple, évitant toute monotonie, et qui, dans sa deuxième partie, reprend le rythme de l'*ostinato* (voir la partition en annexe) :

L'air provient de la chanson « *El arreglito ou La Promesse de mariage* » tirée d'un recueil de chansons espagnoles d'Yradier :

Chez Bizet, la mélodie est légèrement remaniée et suit un profil descendant et chromatique, qui semble évoquer la sensualité du personnage de Carmen, et met en valeur les derniers mots de chaque phrase (« apprivoiser », « refuser », « tait », « plaît », puis plus loin « s'envola », « là », « revient », « tient »).



Le chœur amplifie ensuite les paroles de Carmen, dont la mélodie se transforme en contrechant («l'amour... »).

Habanera

Carmen

Quand je vous aimerai ?... ma foi, je ne sais pas...

Peut-être jamais, peut-être demain ;
Mais pas aujourd'hui, c'est certain !

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser.

Rien n'y fait ; menace ou prière ;

L'un parle bien, l'autre se tait ;

Et c'est l'autre que je préfère ;

Il n'a rien dit, mais il me plaît.

Chœur

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
S'il lui convient de refuser.

Carmen

L'amour est enfant de Bohême,

Il n'a jamais, jamais connu de loi ;

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;

Si je t'aime, prends garde à toi !...

Chœur

Prends garde à toi !

Carmen

Si tu ne m'aimes pas,

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime.

Chœur

Prends garde à toi !

Carmen

Mais si je t'aime,

Si je t'aime, prends garde à toi !

Chœur

L'amour est enfant de Bohême,

Il n'a jamais, jamais connu de loi ;

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;

Si je t'aime, prends garde à toi !

Prends garde à toi !

Carmen

L'oiseau que tu croyais surprendre

Battit de l'aile et s'envola...

L'amour est loin, tu peux l'attendre,

Tu ne l'attends plus... il est là...

Tout autour de toi, vite, vite,

Il vient, s'en va, puis il revient...

Tu crois le tenir, il t'évite ;

Tu crois l'éviter, il te tient !

Chœur

Tout autour de toi, vite, vite,

Il vient, s'en va, puis il revient...

Tu crois le tenir, il t'évite ;

Tu crois l'éviter, il te tient !

Carmen

L'amour est enfant de Bohême,

Il n'a jamais connu de loi ;

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;

Si je t'aime, prends garde à toi !...

Chœur

Prends garde à toi !

Carmen

Si tu ne m'aimes pas,

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime.

Chœur

Prends garde à toi !

Carmen

Mais si je t'aime,

Si je t'aime, prends garde à toi !

Chœur

L'amour est enfant de Bohême,

Il n'a jamais, jamais connu de loi ;

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime ;

Si je t'aime, prends garde à toi !

Carmen

Si tu ne m'aimes pas,

Si tu ne m'aimes pas, je t'aime.

Chœur

Prends garde à toi !

Carmen

Mais si je t'aime,

Si je t'aime, prends garde à toi !

Avec les élèves :

- Décrivez le personnage de Carmen, sa voix. On pourra imaginer son portrait (par écrit ou sous forme de dessin), son attitude pendant cet air, ses pensées.
- Il est possible d'effectuer une recherche à propos du personnage de Carmen, à travers la littérature, la peinture, le cinéma.
- On peut entendre à nouveau cet air de Carmen à la fin du premier acte (n° 11). Il sera orchestré de manière différente. Écoutez puis comparez ces deux versions.
- Écoutez d'autres Habanera, composées par Chabrier, Saint-Saëns, Debussy, Ravel puis recherchez les différences et similitudes musicales entre ces œuvres.

Carmen vient d'être arrêtée, elle reste seule avec Don José pendant que le lieutenant Zuniga est parti rédiger son ordre d'incarcération.

Ce duo entre Carmen et Don José, est une scène de séduction, dans laquelle Carmen réussit par le chant et la danse à charmer le brigadier qui finit par lui ôter ses liens.

La séguedille soutient le discours musical et insère dans cet opéra un aspect folklorique. Cette danse chantée espagnole, de pulsation ternaire, tempo rapide, permet de donner une couleur locale à ce duo. Elle s'enrichit d'éléments musicaux typiquement espagnols, tels que la gamme andalouse ici employée par le compositeur. Cette gamme correspond au mode de mi que l'on peut entendre dès les premières mesures, dans l'introduction :



Cette mélodie est ensuite reprise par Carmen, avec de nombreux ornements et un accompagnement très léger qui semble évoquer la guitare à travers les pizzicatos des violoncelles.

Le dialogue de Carmen avec la flûte traversière, dont le timbre évoque la sensualité, va être constant tout au long de cet air. Le texte évolue suivant un schéma bien précis : elle est libre et promet l'amour à qui prendra son âme... Le refrain « Près des remparts de Séville... Lillas Pastia » s'appuie sur la mélodie initiale. Les paroles demeurent sensiblement les mêmes jusqu'à la fin où Carmen emploie la première personne du pluriel : Don José est conquis.

Carmen

**Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du Manzanilla !
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie,
Et les vrais plaisirs sont à deux...
Donc pour me tenir compagnie,
J'amènerai mon amoureux !
Mon amoureux !... il est au diable...
Je l'ai mis à la porte hier !
Mon pauvre cœur, très consolable,
Mon cœur est libre comme l'air !
J'ai des galants à la douzaine,**

Mais ils ne sont pas à mon gré.

Voici la fin de la semaine,
Qui veut m'aimer ? Je l'aimerai !
Qui veut mon âme ? Elle est à prendre !
Vous arrivez au bon moment,
Je n'ai guère le temps d'attendre,
Car avec mon nouvel amour...
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la séguedille
Et boire du Manzanilla.
Oui, j'irai chez mon ami Lillas Pastia !

Don José

Tais-toi, je t'avais dit de ne pas me parler.

Carmen

Je ne te parle pas, je chante pour moi-même.
Et je pense... il n'est pas défendu de penser.
Je pense à certain officier, qui m'aime
Et qu'à mon tour, je pourrais bien aimer !

Don José

Carmen !...

Carmen

Mon officier n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant, il n'est que brigadier.
Mais c'est assez pour une bohémienne
Et je daigne m'en contenter !

Don José

Carmen, je suis comme un homme ivre,
Si je cède, si je me livre,
Ta promesse, tu la tiendras...
Ah ! Si je t'aime, Carmen, Carmen, tu
m'aimeras...

Carmen

Oui...

Don José

Chez Lillas Pastia,...

Carmen

Nous danserons la séguedille,
En buvant du Manzanilla.

Don José

Tu le promets ! Carmen !
Tu le promets !...

Don José

Tu le promets...

Carmen

Ah ! Près des remparts de Séville
Chez mon ami Lillas Pastia,
Nous danserons la séguedille
Et boirons du Manzanilla,
Tra la la !

Don José

Le lieutenant !... Prenez garde.

Avec les élèves :

- Il est possible de comparer les mises en scène de ce duo à travers différentes versions (par exemple celle du film de Rosi avec Julia Migènes-Johnson et Placido Domingo, avec la version de l'opéra filmé en 1980 à Paris avec Teresa Berganza et Placido Domingo).
- Le poème *Séguedille* (1843) de Théophile Gautier peut faire l'objet d'une comparaison entre une évocation musicale et poétique de l'Espagne.

Le chœur précède et annonce l'arrivée du torero Escamillo, vainqueur des courses de Grenade (« Vivat ! Vivat le torero ! Vivat ! Vivat Escamillo »). L'air de bravoure pour baryton, dans lequel Escamillo se met en scène, est soutenu par un orchestre brillant dans lequel les cuivres jouent un rôle de premier plan.

La première partie est une description de l'ambiance de fête de la corrida : le tempo est vif (*allegro molto moderato*), les phrases sont courtes et bien marquées, et l'orchestre soutient le discours par un accompagnement en motif de marche joué par les cuivres (cors, trompettes, trombones) :



Les interventions d'Escamillo sont encadrées de phrases ascendantes très rapides (après « fureur », « cœur »). Le refrain qui a été présenté pour la première fois dans le prélude initial apparaît. Fier de ses prouesses, Escamillo s'exprime avec fatuité.

Toutes les caractéristiques de la marche sont réunies (mélodie simple, mesure binaire, rythme bien marqué, importance des bois et des cuivres au début) afin d'illustrer le face à face de la corrida.

leggiero e con fatuità, sempre con ritmo

Escamillo

p To - ré - a - dor, en gar - de ! To - ré - a - dor ! To - ré - a - dor,

5

9 Et on - ge bien oui, songe en com - bat - tant, Qu'un œil noir te re - gar -

de Et que l'a - mour t'at - tend To - ré - a - dor, L'a - mour, l'a - mour t'at -

12

tend !

Escamillo

Messieurs les officiers, je vous remercie.
 Votre toast... Je peux vous le rendre,
 Señors, señors, car avec les soldats,
 Oui, les toreros peuvent s'entendre ;
 Pour plaisirs, ils ont les combats.
 Le cirque est plein, c'est jour de fête !
 Le cirque est plein du haut en bas.
 Les spectateurs, perdant la tête,
 S'interpellent à grands fracas ;
 Apostrophes, cris et tapage
 Poussés jusques à la fureur.
 Car c'est la fête du courage,
 C'est la fête des gens de cœur.
 Allons ! en garde ! Allons ! Allons ! Ah !

Tous

Toréador, en garde,
 Toréador, toréador,
 Et songe bien, oui, songe en combattant
 Qu'un œil noir te regarde
 Et que l'amour t'attend,

Toréador, l'amour t'attend !

Escamillo

Tout d'un coup on fait silence ;
 On fait silence. Ah, que se passe-t-il ?
 Plus de cris, c'est l'instant,
 Le taureau s'élançe en bondissant hors du toril...
 Il s'élançe, il entre, il frappe, un cheval roule,
 Entraînant un picador.
 « Ah bravo toro ! », hurle la foule.
 Le taureau va... il vient... Il vient et frappe
 encor !
 En secouant ses banderilles,
 Plein de fureur, il court !
 Le cirque est plein de sang ;
 On se sauve, on franchit les grilles ;
 C'est ton tour maintenant.
 Allons, en garde ! Allons ! Allons ! Ah !
 Toréador, en garde !
 Toréador, toréador !

Avec les élèves :

- Étudiez le personnage d'Escamillo, sa voix.
- Étudiez la façon dont Escamillo décrit l'ambiance d'une corrida. Il est possible de travailler sur le thème de la corrida à travers les arts (*La corrida* de Francis Cabrel, *Toros y toreros* de Pablo Picasso, *Photographie de Nimeño II* par Philippe Caron, *La Corrida du 1^{er} mai* de Jean Cocteau, *Lettres d'Espagne* de Prosper Mérimée).

Don José a saisi le bras de Carmen ; il tire de sa veste d’uniforme la fleur de cassie que Carmen lui a jetée au premier acte. Il montre cette fleur à Carmen.

Comme pour la Habanera de Carmen à l’acte I, le motif du Destin précède l’air de Don José. Il est énoncé par le cor anglais accompagné d’un trémolo des violons, et ponctué des *pizzicatos* des cordes graves :



L’*andantino* à quatre temps qui lui succède, débute dans une nuance *piano*, et adopte le ton de la confiance amoureuse (*con amore* précisé sur la partition). Don José fait part de ses sentiments à Carmen, objet de ses pensées depuis sa captivité. L’accompagnement en rythme de syncope figure l’attente de Don José. Après les instruments de la famille des bois, ce même accompagnement est confié aux cordes (violons et altos) à partir des paroles : « Et pendant des heures entières ». Un premier passage est mis en valeur par son écriture dans l’aigu : « Je m’enivrais », chanté sur un la b :



Le tempo est un plus animé à partir de « Je me prenais à te maudire », pour marquer la dualité des sentiments de Don José. La mélodie ascendante en crescendo qui suit (presque totalement chromatique) sur les paroles « je m’accusais de blasphème... d’un seul désir », aboutit au large point d’orgue sur « te revoir ». La fin est une déclaration passionnée, prenant appui sur des notes aiguës en valeurs longues (blanches) :

<p><u>Car</u> tu n’avais eu qu’à paraître, <u>Qu’</u>à jeter un regard sur moi, <u>Pour</u> t’emparer de tout mon être, Ô ma Carmen,</p>	
---	--

Le point culminant de la mélodie est atteint en toute fin par le ténor, dans une nuance *piano* qui en accroît la difficulté : « Et j’étais une chose à toi. Carmen, je t’aime ! » :



En réponse à cette longue déclaration, Carmen semble poser une nouvelle condition à son amour : la liberté totale de Don José...

Don José

La fleur que tu m'avais jetée,
Dans ma prison m'était restée,
Flétrie et sèche, cette fleur
Gardait toujours sa douce odeur ;
Et pendant des heures entières,
Sur mes yeux, fermant mes paupières,
De cette odeur je m'enivrais,
Et dans la nuit je te voyais.
Je me prenais à te maudire,
À te détester, à me dire :
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin ?
Puis je m'accusais de blasphème,

Et je ne sentais en moi-même,
Qu'un seul désir, un seul espoir,

Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir !...
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
Qu'à jeter un regard sur moi,
Pour t'emparer de tout mon être,
Ô ma Carmen,
Et j'étais une chose à toi.
Carmen, je t'aime !

Avec les élèves :

- On remarquera que cet air met à contribution la voix de ténor puisque qu'il couvre la totalité de sa tessiture, jusqu'au si bémol aigu. À partir de cet air, il est possible d'étudier les registres des voix des différents personnages de l'opéra-comique.
- Comparez les deux personnages masculins : Don José et Escamillo, leur voix et leurs relations à Carmen. Imaginez leur portrait, leur costume...

Vocabulaire

Air : Mélodie vocale accompagnée d'instruments.

Allegro : Indication de tempo rapide.

Andantino : Indication de tempo un peu plus rapide que l'Andante.

Chromatisme : Mouvement mélodique qui s'effectue par demi-tons (do-do#-ré par exemple). Il peut être employé pour symboliser la douleur, le tourment.

Crescendo : Indication de nuance qui signifie : de plus en plus fort.

Decrescendo : Indication de nuance : jouer de moins en moins fort.

Diminution rythmique : Réduction de la durée de toutes les valeurs rythmiques d'une phrase musicale.

Fortissimo : Indication de nuance qui signifie « très fort ».

Habanera : Chanson et danse cubaines de rythme binaire 2/4 (que l'on appelle aussi havanaise, du nom de la capitale de Cuba). L'Espagnol Sebastián Iradier (1809-1965), qui vécut à Cuba pendant quelques années, écrivit une célèbre habanera (*El Arreglito*, 1840), qui fut introduite par Bizet dans *Carmen*. Sur le manuscrit de l'acte I de *Carmen*, Bizet écrivit tout d'abord Havanaise. Saint-Saëns (*Havanaise*), Chabrier, Albéniz, Debussy, Aubert, Falla, Ravel écrivirent des habaneras.

Legato : Terme qui signifie « lié ». Cette indication signifie que les notes doivent être jouées sans interruption du son entre les notes. Le legato est habituellement noté par un signe de liaison.

Nuance : C'est la force du son. Sur la partition l'indication *ff* (*fortissimo*) signifie que l'on doit jouer très fort.

Ouverture : Pièce instrumentale destinée à être entendue avant la représentation d'un opéra. Il s'agit d'une sorte d'introduction qui va permettre au spectateur d'avoir une idée de ce qu'il va entendre durant tout le spectacle. En effet, l'ouverture est en général créée à partir de bouts de mélodies que l'on retrouve par la suite.

Opéra-comique : Opéra fondé sur le mélange entre des épisodes parlés et chantés. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle deux compositeurs retiennent l'attention : Gounod et Bizet. *Carmen* demeure un opéra-comique même si la richesse musicale de la partition et le sujet traité l'éloignent du genre.

Pizzicato : Sur un instrument à cordes, en pinçant les cordes avec les doigts.

Prélude : Dans les opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles, la ritournelle se nomme aussi prélude. Par la suite, on fera une distinction entre prélude et ouverture. Le prélude semble moins étendu, de forme libre, et davantage lié au reste de l'opéra. En ce sens, le prélude est une sorte de développement symphonique des thèmes importants de l'œuvre.

Récitatif : Chant librement déclamé dont la mélodie et le rythme suivent les inflexions de la parole.

Séguedille ou seguidilla : Chanson et danse espagnoles. Le mot désigne une forme strophique très précise répandue puisqu'elle est employée dans de nombreux chants et danses populaires d'Espagne et d'Amérique latine.

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

Timbre : Terme employé pour désigner les différents instruments ou la sonorité particulière d'un instrument (le timbre de la clarinette par exemple).

Tonalité : Organisation hiérarchique des sons par rapport à un son de référence : la tonique.

Trémolo : Aux instruments à cordes, un trémolo sur une note signifie que l'on joue plusieurs fois cette note et dans un rythme très vif. L'archet effectue sur la corde des mouvements rapides de haut en bas.

Références

Bibliographie :

L'avant-scène Opéra, *Carmen*, ouvrage collectif, éditions Premières loges, 2007.

LACOMBE, Hervé, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 863 p.

> L'ouvrage de référence pour aborder l'œuvre et la vie du compositeur.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Paris, Larousse, Coll. Petits Classiques, 155 p.

> Texte intégral, dossier pour aborder l'œuvre, bibliographie et filmographie.

MÉRIMÉE, Prosper, *Correspondance générale*, Privat, Toulouse, 1946-1964.

MÉRIMÉE, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul*, romans et nouvelles, éd. Par J. Mallion et P. Salomon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

MÉRIMÉE Prosper, *La Vénus d'Ille, Colomba, Mateo Falcone*, éd. Berthier, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

Discographie :

Carmen, direction Michel Plasson, Orchestre National du Capitole de Toulouse, avec Angela Gheorghiu et Roberto Alagna, EMI, 2003.

Carmen, direction Claudio Abbado, London Symphony Orchestra, The Ambrosian Singers, avec Teresa Berganza et Plácido Domingo, Deutsche Grammophon, 1978.

Carmen, direction James Levine, The Metropolitan Opera Chorus and Orchestra, avec Agnès Baltasa et José Carreras, Deutsche Grammophon, 1988.

DVD :

Carmen, direction Philippe Jordan, London Philharmonic Orchestra, Glyndebourne Chorus, avec Anne Sofie von Otter et Marcus Haddock, BBC, 2003.

Carmen, direction Antonio Pappano, Orchestra and Chorus of the Royal Opera House, avec Anna Caterina Antonacci et Jonas Kaufmann, DECCA, 2008.

Filmographie :

Carmen, Cecil B. de Mille, avec Géraldine Farrar, Etats-Unis, 1915.

Burlesque on Carmen, Charlie Chaplin, avec Edna Purviance, Etats-Unis, 1916.

Carmen, Christian-Jaque, avec Viviane Romance et Jean Marais, 1943.

The Loves of Carmen, King Vidor, avec Rita Hayworth, Etats-Unis, 1948.

Carmen Jones, Otto Preminger, avec Dorothy Dandridge, Etats-Unis, 1954.

Carmen, Carlos Saura, avec Laura del sol et Antonio Gades, musique de Paco de Lucia, Espagne, 1983.

La Tragédie de Carmen, Peter Brook, série de trois films avec Hélène Delavault, Zehava Gal et Eva Saurova, France, 1983.

Prénom Carmen, Jean-Louis Godard, avec Marushka Detmers, France, Allemagne, Grande-Bretagne, 1984.

Carmen, a Hip Hopera, Robert Townsend et Missy Elliot, avec Beyoncé Knowles, Etats-Unis, 2001.

Carmen, Vecente Aranda, avec Paz Vega, Espagne, 2003.

Carmen de Khayelitscha, Mark Dornford-May, avec Pauline Malefane, Afrique du Sud, 2006.

Carmen de Francesco Rosi avec Julia Migenes,-Johnson, Plácido Domingo, 1984 (opéra filmé).

Sites internet :

<http://opera.stanford.edu/Bizet/>

> Liste des opéras et musiques de scène de Bizet.

<http://discorem.free.fr/bizet.pdf>

> Catalogue des œuvres pour le piano de Bizet.

http://imslp.org/wiki/Category:Bizet,_Georges

> Partitions de Bizet (*Carmen*, *Symphonie en ut*, etc.).

[http://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_\(opéra\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Carmen_(opéra))

> Le livret de l'opéra.

<http://opera.stanford.edu/Bizet/Carmen/source1.html>

> La nouvelle de Mérimée.

<http://www.wdl.org/fr/item/2699/pages.html#volume/1/page/1>

> Quelques pages de la partition manuscrite de *Carmen*, sur le site de la Bibliothèque numérique mondiale.

Propositions de pistes pédagogiques

Musique :

- **Écoute des extraits** proposés dans le guide d'écoute.
- Chanter le **chœur des gamins** avec les élèves.
- On pourra s'intéresser à la musique espagnole et à ses influences sur la musique française :
 - o Du côté des compositeurs espagnols on pourra écouter les œuvres de Fernando Sor, Dionisio Aguado, Pablo de Sarasate, Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo (*Concerto d'Aranjuez*), et Manuel de Falla...
 - o Du côté des compositeurs français on pourra écouter les œuvres d'Edouard Lalo (*Symphonie espagnole*), d'Emmanuel Chabrier (*España*), de Claude Debussy (*Ibéria*, *Soirée dans Grenade*), ou encore de Maurice Ravel (*Boléro*, *L'Heure espagnole*, *Alborada del gracioso*).
- On pourra également écouter la *Fantaisie sur des airs de Carmen* pour violon et orchestre op. 25 de Pablo Sarasate (dans la version de Perlman).
- **Des Carmen(s) : Écouter et comparer différentes interprétations** d'un même air par les plus grandes voix et interprètes légendaires du rôle : Maria Callas, Teresa Berganza, Régine Crespin, Julia Migenes-Johnson, Angela Gheorghiu...

Histoire des arts :

- Étudier différentes représentations de **Carmen au cinéma** (de Chaplin, à Rosi -opéra filmé- en passant par Saura et Godard).
- Faire une **recherche iconographique** sur *Carmen*, l'Espagne, la corrida à travers des affiches, des peintures ou illustrations des XIXe et XXe. (dessins et aquarelles de Mérimée, affiche de l'opéra de 1875, œuvres de Picasso, Manet...).



Carmen et Don José, aquarelle de Prosper Mérimée, 1846, BNF

Français :

- Étude comparative de la **nouvelle** de Mérimée et du **livret** d'opéra de Meilhac et Halevy, notamment dans les caractères des personnages et leurs relations.
- On pourra étudier d'autres textes et poésie sur *Carmen*, notamment : Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, 1852.
- Rédiger le **portrait** d'une *Carmen* d'aujourd'hui.
- Après la venue au spectacle, **rédigé une critique** personnelle de celui-ci.

Histoire / géographie :

- Étudier **l'Espagne** telle qu'elle est évoquée dans *Carmen* ; la comparer avec l'Espagne d'aujourd'hui.

Arts plastiques :

- **Imaginer les décors et costumes** de l'opéra. Faire des croquis ou une maquette en volume en partant d'une « boîte noire ». Pour cela, on pourra faire des recherches iconographiques sur l'Espagne, le XIXe siècle (costumes d'époque, peintures...).
- Réaliser une **affiche publicitaire** annonçant *Carmen* à l'Opéra de Lille (on pourra utiliser des logiciels de PAO ou de traitement de texte, ou dessin/peinture). Pour cela, l'affiche devra comporter : le titre de l'opéra, les noms de l'auteur, du compositeur et du metteur en scène, de des principaux solistes, les dates de représentations, le lieu, une illustration.

Carmen à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Jean-Claude Casadesus / Nicolas Krüger**

Mise en scène **Jean-François Sivadier**

Assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**

Décors **Alexandre de Dardel**

Costumes **Virginie Gervaise**

Lumières **Philippe Berthomé**

Chorégraphie **Johanne Saunier**

Avec



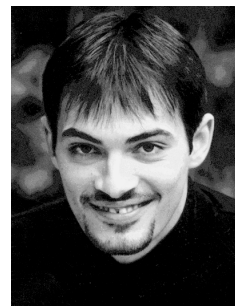
Stéphanie d'Oustrac
Carmen



Gordon Gietz
Don José



Olga Pasichnyk
Micaëla



Jean-Luc Ballestra
Escamillo



Eduarda Melo
Frasquita



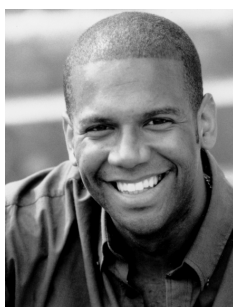
Sarah Jouffroy
Mercédès



Renaud Delaigue
Zuniga



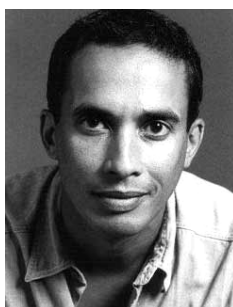
Régis Mengus
Moralès



Loïc Félix
Le Dancaire



Raphaël Brémard
Le Remendado



Christophe Ratandra
Lillas Pastia

—
orchestre national de lille jean-claude casadesus / région nord-pas de calais

Chœur de l'Opéra de Lille, Chef de Chœur **Yves Parmentier**

Chœur maîtrisien du Conservatoire de Wasquehal, Direction **Pascale Diéval-Wils**

Mise en scène : note d'intention

« Le peintre et son modèle, la femme et son reflet, l'amant et son amante, le picador et le taureau ne sont-ils pas, s'il est permis de tresser pareils fils pour se guider dans l'œuvre dédaléen de Picasso, les avatars de deux pôles d'une sorte de dialectique où tout se fonderait sur l'opposition, non résolue, de deux êtres qui se font face, vivante image de cette dualité tragique : la conscience affrontée à ce qui lui est étranger. »

Michel Leiris

Romancero du picador dans *Un génie sans piédestal et autres textes sur Picasso*

Récit d'un crime passionnel dans les bas-fonds de l'Andalousie, la nouvelle de Mérimée est à la fois l'œuvre d'un peintre, celle d'un journaliste et celle d'un poète. Les traits de son héroïne, tempérament de feu, volupté farouche, sourire de madone et regard de louve, Vénus sortant des eaux et filleule de Satan, se confondent dans le parfum de la terre, la brûlure du soleil et la fraîcheur du Guadalquivir. Mérimée, dans un univers de couleurs, d'odeurs et de sensations, comme un homme amoureux d'un pays autant que de la femme qui en incarne l'incandescence, dessine les traits de Carmen et fait une déclaration d'amour à l'Espagne.

Résistant aux pressions de la censure et à la morale bienséante d'un public habitué à la représentation éthérée de ses propres valeurs, Bizet dépose la sulfureuse créature sur le plateau de l'Opéra-Comique et colore sa voix d'une inépuisable fureur de vivre. Dès la déflagration des premières mesures, l'orchestre donne la couleur, (selon la formule de Nietzsche) dans un tapage de cirque, d'une œuvre brûlante, bruyante et lumineuse, une tempête organique délibérément festive qui accompagne la déchéance d'un soldat, anti-héros absolu, obstiné à vouloir atteindre l'inaccessible : une femme sans attache, sans patrie, sans religion, qui chante sa liberté en regardant le public comme son destin, droit dans les yeux. Une histoire pure et limpide comme celle d'une tragédie antique, qui commence dans la naïveté d'une carte postale et s'achève dans le sang.

Ici on ne plaisante pas avec la passion. Posséder ou être possédé telle est la question. Tout est bon pour s'opposer à l'autre, le vaincre, le séduire ou les deux à la fois. À la fleur que Carmen lui jette au visage, José répond, trois heures plus tard, par un coup de couteau. À coup de provocations, de feintes, d'esquives, de tentatives d'apprivoisement, Bizet engage dans ses arènes, une guerre des sexes rythmée comme une danse d'Eros, et signe, dans les multiples configurations de ses deux motifs emblématiques, le face à face enragé du flamenco et le rituel chorégraphié de la tauromachie, une œuvre entièrement placée sous le signe du défi.

Défi qui commence dans la quiétude d'une place publique où des femmes, des hommes et des enfants, autant dire l'humanité entière, n'ont rien d'autre à faire pour tuer le temps, que s'envisager, s'attendre et guetter le premier qui va semer le trouble entre l'ordre social et la loi du désir. À la rigueur de l'uniforme et du défilé militaire, les enfants répondent par un pied de nez et les cigarières, sortant de la manufacture de tabac comme une armée de Bacchantes, par un jeu de séduction nonchalante, rejetant leur message dans la fumée des cigarettes : rien de plus essentiel à la vie que l'aspiration au plaisir. Carmen diffère son entrée comme une actrice qui se fait attendre, et vient lancer un défi au milieu des hommes qui chantent son nom comme on se désaltère. Joyeuse comme une chanson populaire, inquiétante comme une danse hypnotique, son habanera donne à l'œuvre son centre de gravité : une proposition radicale comme un manifeste, liberté absolue et sans concession dans l'art de vivre et celui d'aimer.

Fidèle à ses principes (pourquoi pas lui, en attendant le prochain et en remplacement du précédent), Carmen porte l'estocade, d'une fleur lancée comme une flèche, sur le seul qui pendant qu'elle chantait fermait les yeux et se bouchait les oreilles. Pour ne pas succomber au vertige, Don José se réfugie dans les bras de Micaëla pour y retrouver, tant bien que mal, le sens de ses devoirs, le village de son enfance et le sourire de sa mère. Mais le tableau idyllique est interrompu par les cris d'une femme dont Carmen a tailladé le visage au couteau. La première goutte de sang versée sur le plateau assombrit le climat et déclenche le début des hostilités. Don José est sommé de conduire Carmen en prison, mais on n'emprisonne ni le diable, ni la petite sœur de Dionysos. Dans une séguedille enivrante comme une

invitation au voyage, Carmen achève d'étourdir les sens et la raison de son geôlier, et pendant qu'il défait ses liens, lui souffle à l'oreille la tentation d'une proposition irrésistible : « laisse-toi renverser, le reste me regarde ». José se laisse renverser, déposséder de son uniforme et de son grade, et passe un mois en prison à respirer la fleur qui lui a percé le cœur et dont le parfum lui donne le sentiment de vivre pour la première fois.

La pensée de Carmen a définitivement envahi celle de José et la jouissance pure du chant et de la danse, comme une finalité absolue, contamine, jusqu'au délire la partition et l'auberge de l'acte deux. Au plus fort de l'ivresse, le peuple acclame l'entrée fracassante d'un Dieu vivant, et dresse un piédestal pour adorer son idole : celui dont le métier se résume à une seule alternative, vaincre ou mourir. Carmen reconnaît dans l'orgueil dévastateur d'Escamillo le feu qui la consume et dans son hymne à la majesté du défi suprême à la mort, une injonction secrète à poursuivre sa propre course vers la liberté et son bras de fer avec le destin.

Pour détendre l'atmosphère, Bizet envoie dans l'auberge deux contrebandiers qui nous apprennent, dans un quintet survolté comme un numéro de cabaret, que Carmen et ses camarades gagnent leur vie autrement qu'en fabriquant sagement des cigarettes. Les retrouvailles entre Carmen et Don José à peine sorti de prison, en fait d'apothéose tournent au désastre. José rappelé à l'ordre par le clairon sonnait l'appel, s'arrache des bras de Carmen qui lui recrache sa lâcheté au visage. Le soldat, proprement écartelé entre son devoir et son désir, s'abîme, transfiguré, dans l'aveu d'une passion qui donnant un sens à sa vie, l'a aussi dépossédé de lui-même. Pour larguer définitivement les amarres, il ne lui reste plus qu'à se défaire de son honneur et de sa dignité, en s'embarquant vers un pays inconnu que Carmen appelle la liberté et qui ressemble à l'enfer.

Dans la nuit désertique du troisième acte, entre les allées et venues d'une armée de corps épuisés, chacun a rendez-vous avec lui-même. Carmen reçoit d'un jeu de cartes l'avertissement d'une condamnation sans appel d'elle et de son amant. Dans un sommet de la partition, Bizet plonge son héroïne dans une introspection impressionnante de résignation au rendez-vous inéluctable qui l'attend. Mais l'angoisse de la mort réveille en elle l'urgence de vivre. À la demande des contrebandiers, elle dégrafe son corsage en riant pour aller séduire les douaniers avant de sauver in extremis la vie d'Escamillo au terme d'un duel improvisé qui l'oppose à José. Micaëla venue affronter le visage de sa rivale et sauver ce qu'il reste de son amant, abat sa dernière carte : la mère de José, avant de mourir, veut embrasser son fils. L'image de sa mère à l'agonie l'emporte sur celle de Carmen au bras d'Escamillo : José quitte le plateau, défiant le monde entier d'une menace terrifiante comme une prophétie.

L'orchestre embrase de lumière l'ouverture du dernier acte où le peuple de Séville, hystérique, déroule un tapis rouge pour « celui qui paraît à la fin du drame et qui frappe le dernier coup ». Devant l'arène, Escamillo embrasse Carmen qui part dans les coulisses affronter calmement le visage de son ennemi. Au bord de l'abîme, comme deux enfants dépassés par le jeu qu'ils ont eux-mêmes imaginé, les amants face à face dans l'hébétude de se reconnaître l'un et l'autre pour la première fois, chantent, dans une extraordinaire dissonance où les menaces se confondent aux prières, ce qui ressemble à l'unique véritable scène d'amour de l'opéra. Carmen, déterminée à sacrifier sa vie au nom de sa liberté, impose à son amant une inconcevable alternative : « tue-moi ou laisse-moi partir ». Au même instant, Escamillo et Don José plonge une lame dans le corps de leur adversaire. Les cris saluant la victoire du torero se mêlent à ceux de l'assassin anéanti. José dominant Carmen pour la première fois la perd définitivement.

Exposée et vide comme un champ de bataille, une piste de cirque ou une salle de bal, l'arène où Bizet va tuer le monstre pour en faire un mythe est avant tout la scène d'un théâtre, le lieu d'un jeu et d'une expérience où, accompagnés d'un chœur omniprésent, à la fois acteur et spectateur, les protagonistes vont risquer leur vie pour aller au bout de leur défi. Micaëla n'entre sur le plateau que pour convaincre José d'en sortir. Dans un cabotinage attendrissant, Escamillo prend le plus beau costume et s'installe au centre. José, comme un acteur qui s'est trompé de pièce, s'obstine à vouloir écrire une histoire avec une bête de scène, qui, occupée à vivre chaque seconde comme si c'était la dernière, improvise sa vie comme une suite d'instantanés et avec les moyens du bord. Carmen comme un modèle de courage et

d'insoumission, s'élevant au-dessus des lois, au-dessus de tout, dénonce autour d'elle la lâcheté d'un monde consentant à subir un ordre protecteur et rassurant, sagement équilibré entre le bien et le mal.

Amorale, dénuée de romantisme et de beaux sentiments, l'œuvre de Bizet trouve son pouvoir de fascination dans le va-et-vient permanent entre le brûlant et le glacial, la transcendance et le trivial, la bassesse et la grâce, la comédie et la tragédie, Wagner et Offenbach. Le mélange des genres et des sensations, le réalisme enchanté des tableaux, le rouge et le noir, le tabac, le vin, les oranges, les éclats de lumière, le crépuscule dans les montagnes, la violence inouïe du poème et l'enchantement d'une partition multicolore, à l'image du rythme endiablé des fanfares accompagnant dans l'arène la mise à mort, tout cela est surtout, sur le plateau et dans la fosse, l'occasion d'une fête opératique éblouissante qui fait de Carmen une œuvre unique à l'image de son héroïne, anarchique et généreuse, enfiévrée, paradoxale, confondante d'humanité.

À trente-six ans, au sommet de son art, et juste avant de disparaître, Bizet sait bien que l'aspiration de Carmen est aussi la sienne. Le compositeur est amoureux non seulement de sa créature, mais du paysage qui sommeille en elle : une acceptation fondamentale de l'existence, une invitation permanente au dépassement de soi, une source intarissable d'inspiration. Carmen chante et Bizet nous laisse deviner, dans la fascination qu'elle exerce sur le monde, le pouvoir insondable de la musique elle-même.

L'enfant de bohême qui n'a jamais connu d'autre loi que celle de son désir, celle dont le nom en latin signifie à la fois magie, musique et poésie, a fait entendre à ceux qui l'écoutaient le chant que murmurait sous leurs masques la voix de leur propre humanité. Tout cela s'éteint dans l'effondrement sur le sable, d'un oiseau rebelle définitivement inapprivoisé.

Jean-François Sivadier, metteur en scène
Février 2010

Repères biographiques

Jean-Claude Casadesus direction musicale

Jean-Claude Casadesus, après avoir reçu l'enseignement de deux maîtres, Pierre Dervaux et Pierre Boulez, est engagé en 1965 comme directeur musical du Châtelet. En 1969, il est nommé chef permanent à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-Comique. Il participe ensuite à la création de l'Orchestre des Pays de la Loire dont il est directeur adjoint jusqu'en 1976. À cette date, il crée l'orchestre national de Lille. Sous sa direction, l'o.n.l. a su porter son large répertoire, son dynamisme et la qualité de son projet artistique au fil de quatre continents et de trente pays. Parallèlement, il mène une carrière internationale et est l'invité des orchestres de Moscou, Saint-Petersbourg, Philadelphie, Salt Lake City, Baltimore, Montréal, Londres, Paris, Tokyo, Séoul, Taipei, Singapour, de celui de la Fondation Gulbenkian ou encore des Berliner Symphoniker... Également très actif à l'opéra, il dirige des productions à Monte-Carlo et Trieste, dans les festivals d'Aix-en-Provence et d'Orange, à l'Orchestre de Paris, à l'Opéra des Flandres et bien entendu à l'Opéra de Lille. Après la Chine (2007) et une tournée triomphale en Autriche, Slovaquie et Croatie (2009), Jean-Claude Casadesus, avec son orchestre, retrouve à nouveau la Chine en 2010 à l'invitation de l'Exposition Universelle de Shanghai et ouvre en octobre le Festival de Piano de Shanghai (jumelé avec Lille Piano(s) Festival) avec le Shanghai Philharmonic. Ardent défenseur de la musique contemporaine, il a notamment obtenu le prix Charles Cros pour le premier enregistrement réalisé avec son orchestre : la Première Symphonie d'Henri Dutilleul. Président de Musique Nouvelle en Liberté (association de soutien et de promotion de la musique d'aujourd'hui), il a mis en place depuis 2001 des résidences de compositeurs, et accueille pour 3 ans Bruno Mantovani.

Une trentaine d'enregistrements réalisés à la tête de l'o.n.l. lui ont valu plusieurs récompenses. Il est l'auteur d'un livre publié aux Éditions Stock *Le plus court chemin d'un cœur à un autre*. En 2004, les Victoires de la Musique Classique lui décernent une Victoire d'Honneur. Il est Commandeur de la Légion d'Honneur - Commandeur de l'Ordre National du Mérite - Commandeur des Arts et Lettres - Commandeur de l'Ordre Orange Nassau - Officier de l'Ordre Léopold de Belgique - Chevalier des Palmes Académiques.

Nicolas Krüger direction musicale (19 et 27 mai)

Après des études de piano, notamment auprès d'Alain Planès, Nicolas Krüger intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient les prix d'harmonie, contrepunt, accompagnement au piano, direction de chant et direction d'orchestre. Il est parallèlement chef de chant et pianiste à l'Orchestre de Paris où il collabore régulièrement avec des chefs tels que Pierre Boulez, Christoph von Dohnanyi, Lorin Maazel ou Christoph Eschenbach. Il est récemment directeur musical sur *La Voix Humaine* et *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Rouen, puis dirige les *Dialogues des Carmélites* à l'Opéra de Gand, *La Périochole* à l'Opéra de Lille et *La Créole* avec l'Atelier Lyrique de Tourcoing. Dernièrement, Nicolas Krüger a dirigé l'Orchestre du Grand Théâtre de Tours, l'Orchestre du Vlaamse Opera (Anvers), l'Orchestre national de Lille ainsi que l'Orchestre de l'Opéra de Toulon pour une série de concerts. Nommé chef associé du Chœur de Chambre Accentus, il entretient entre 2002 et 2007 une relation privilégiée avec cet ensemble qu'il dirige à plusieurs reprises à Paris et Berlin. Par la suite, il remporte le concours lui ouvrant le poste de chef associé des prestigieux BBC Singers à Londres. Comme chef de chant, il participe au Festival d'Aldeburgh, au Festival de Saintes, à l'Académie Francis Poulenc à Tours, au Festival d'Aix-en-Provence ainsi qu'à l'Opéra de Lille. Cette saison, il sera à l'Opéra d'Anvers pour *Don Carlo*.

Jean-François Sivadier mise en scène

Né en 1963, ancien élève à l'École du Théâtre National de Strasbourg, Jean-François Sivadier est comédien, metteur en scène et auteur. Il a notamment travaillé avec Jacques Lasalle, Daniel Mesguich, Christian Rist, Dominique Pitoiset, Alain Françon, Laurent Pelly, Stanislas Nordey, Yan Joël Collin, Serge Tranvouez. Proche de Didier Georges Gabily, il a joué avec lui dans *Violences*, *Enfonçures* et a participé à la mise en scène laissée inachevée de son diptyque *Dom Juan/Chimère et autres bestioles* en 1996. La même année, il écrit et met en scène *Italienne avec orchestre* puis *Italienne scène et orchestre* en 2003 pour lequel il a reçu le Grand Prix du Syndicat de la Critique. En 1998, il écrit et monte *Noli me tangere* pour le festival "Mettre en scène" au Théâtre national de Bretagne de Rennes, où il crée également ses trois spectacles suivants : *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (2000), *La Vie de Galilée* de Brecht (2002) et *La Mort de Danton* de Büchner (2005) (Molière du meilleur spectacle "en région"). En 2002, il devient artiste associé au Théâtre national de Bretagne de Rennes. À l'Opéra de Lille, il signe sa première mise en scène d'opéra avec *Madame Butterfly* de Puccini (2004) et présente en 2006-2007, *Italienne avec orchestre*. Depuis, il monte *Wozzeck* d'Alban Berg (2007) et *Les Noces de Figaro* de Mozart à l'Opéra de Lille, *Le Roi Lear* de W. Shakespeare pour l'édition 2007 du Festival d'Avignon, il joue Mesa dans *Le Partage de Midi* de Paul Claudel présenté au cours de l'été 2008 dans ce même festival et met en scène *La Dame de chez Maxim'* de Feydeau au Théâtre de l'Odéon.

Pour aller plus loin

La voix à l'Opéra

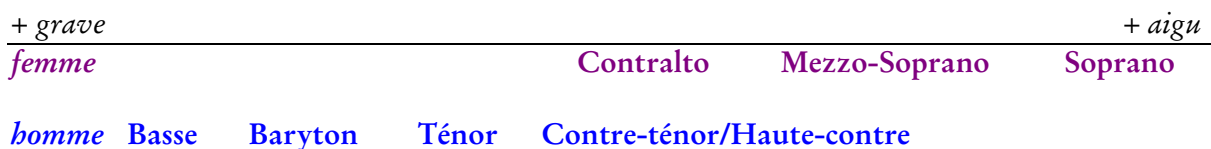
Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle.

On a cependant éprouvé le besoin de définir les voix en prenant compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance, le type de répertoire abordé (le baryton Verdi par exemple).

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

La classification des voix :

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



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



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

Le timbre de la voix :

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

Le chœur :

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

La puissance de la voix :

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

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

Qui fait quoi à l'opéra ?

Associez le métier à la description de son travail et, en vous référant à l'équipe artistique de cette production, mettez des noms en dessous de chaque métier.

- | | | |
|-----------------------------|---|---|
| Le compositeur | ○ | ● Il/Elle écrit l'histoire, les textes qui seront chantés dans l'opéra. |
| Le costumier | ○ | ● Il/Elle est responsable de ce qui se passe sur scène. Il/Elle conçoit, avec son équipe, la scénographie et dirige le jeu des chanteurs (les mouvements...). |
| Le musicien | ○ | ● Il/Elle interprète un personnage de l'opéra. |
| Le chanteur | ○ | ● Il/Elle invente la musique d'après un thème ou une histoire (le livret) et écrit la partition. |
| Le librettiste | ○ | ● Il/Elle crée les décors du spectacle. |
| Le metteur en scène | ○ | ● Il/Elle dessine et conçoit les costumes. |
| Le scénographe (décorateur) | ○ | ● Il/Elle joue d'un instrument, interprète la musique du compositeur. Il/Elle fait partie de l'orchestre. |

L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

HISTORIQUE

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

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

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

LA FAÇADE



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

Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

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

LE HALL D'HONNEUR

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

LES GRANDS ESCALIERS

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

LE GRAND FOYER

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

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand 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 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE



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

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

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

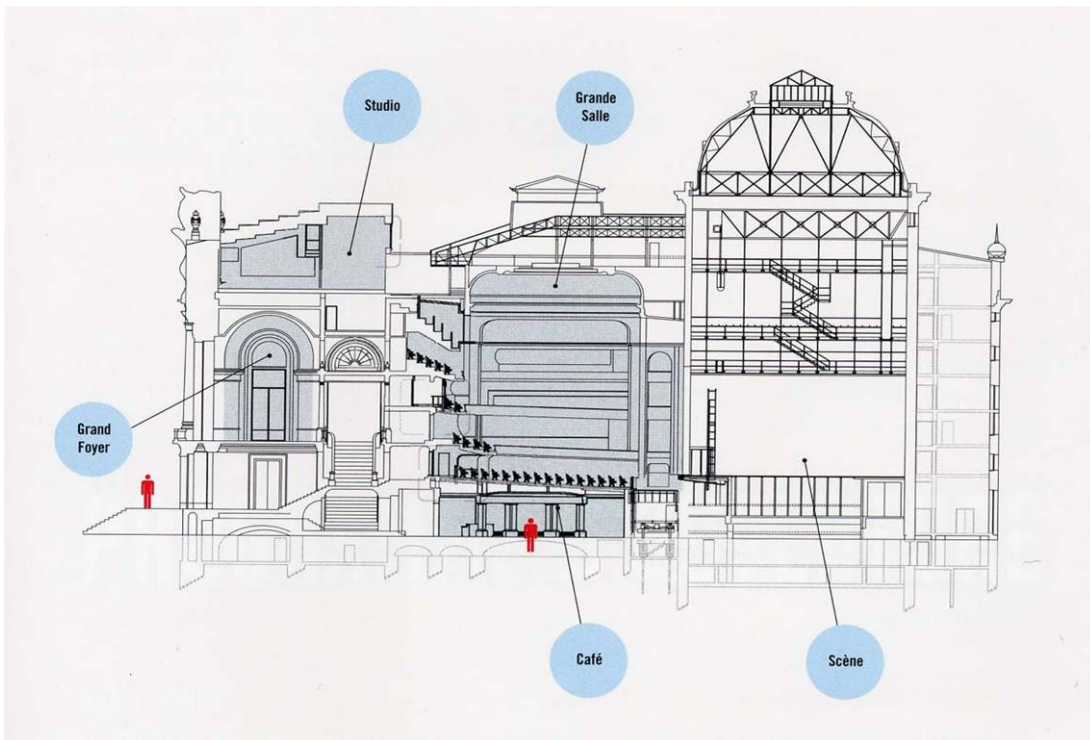
De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire de celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons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

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

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

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

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

La régie = là où les techniciens règlent la lumière, le son... diffusés sur la scène

Côté salle (Dans la grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis sur le parterre (ou Orchestre) et les 4 galeries (ou balcons), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle « le Paradis » (parce que la plus proche du ciel) ou encore « le Poulailier » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple » qui était perché et caquetait comme des poules)
- Les loges (celles du Parterre étant appelé aussi baignoires)
- La loge retardataire (située en fond de Parterre)
- La régie (située en 2e galerie)

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

- La fosse d'orchestre (là où sont placés les musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'avant-scène ou proscenium (la partie de la scène la plus proche du public)
- La scène ou le plateau (là où les artistes jouent, chantent et dansent)
(le lointain - l'avant-scène ou face / Jardin - Cour)
- Les coulisses
- le rideau de fer et le rideau de scène séparent la scène et la salle. Le rideau de fer sert de coupe feu.

12. Carmen (d'après G. Bizet)

Le Chœur des Gamins

$\text{♩} = 110$


A - vec la gar - de mon-tante, Nous ar - ri - vons nous voi - là!



Son - ne Trom - pette é - cla-tante, TA RA TA TA TA RA TA TA, Nous mar-chons la



tê - te haute, Com-me de pe - tits sol - dats, mar - quant sans fai - re de fautes



Une deux mar - quant le pas. Les é - pau - les en ar - rière Et la poi-trine



en de - hors Les bras de cet - te ma-nière, Tom-bant tout le long du corps.



A - vec la gar - de mon-tante Nous ar - ri - vons nous voi - là! Son - ne Trom - pette é - cla-tante,



TA RA TA TA, TA RA TA TA! TA RA TA TA RA TA TA TA RA



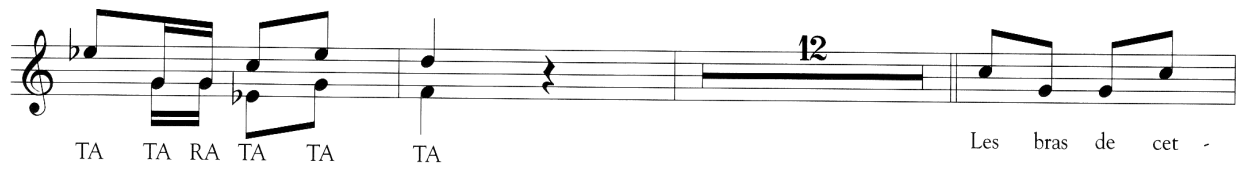
TA TA RA TA TA TA, TA RA TA TA RA TA TA RA TA TA RA TA TA RA



TA TA RA TA TA TA TA RA TA TA RA TA TA, TA RA



TA TA RA TA TA TA TA RA TA TA RA TA TA RA TA TA RA



TA TA RA TA TA TA Les bras de cet -



te ma - nière Tom-bant tout le long du corps Nous ar - ri-vons nous voi - là!



TA RA TA TA RA TA TA RA TA TA TA TA TA RA TA TA!



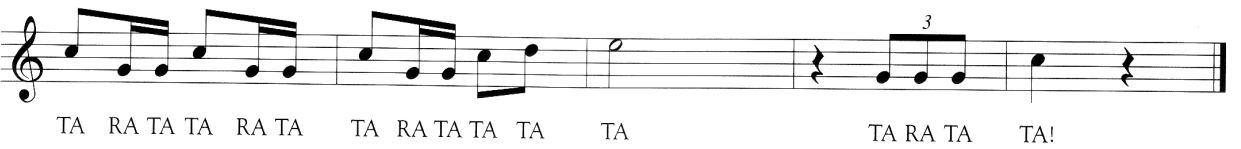
15 Et la gar - de des - cen-dante, ren - tre chez elle et s'en va



Son - ne Trom - pette é - cla-tante, TA RA TA TA TA RA TA TA Les bras de cet -



te ma - nière Tom-bant tout le long du corps Nous ar - ri-vons nous voi - là!



TA RA TA TA RA TA TA RA TA TA TA TA TA RA TA TA!

L'orchestre de *Carmen* est composé de : violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes (traversière et piccolo), hautbois (dont 1 cor anglais), clarinettes, bassons, cors, trompettes, trombones, harpe, timbales, caisse claire, grosse caisse, tambour de basque, cymbales, triangle et castagnettes.

