



OPÉRA DE LILLE

LE TROUVÈRE

14 JANVIER - 6 FÉVRIER

DE GIUSEPPE VERDI
DIRECTION MUSICALE ROBERTO RIZZI BRIGNOLI
MISE EN SCÈNE RICHARD BRUNEL
ORCHESTRÉ NATIONAL DE LILLE

Je 14, Mer 20, Ma 26, Ve 29 janvier, Lu 1^{er} et Jeu 4 février à 20h
Sa 23 janvier, sa 6 février à 18h
Di 17 janvier à 16h

SAISON 15.16
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

Service des relations avec les publics
**Claire Cantuel / Agathe Givry / Camille Prost
et Adrien Buléon**
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille.
Novembre 2015.

p. 3
Préparer votre venue

p. 4
Résumé

p. 5
Schéma : qui est qui ?

p. 6
Synopsis

p. 8
Les personnages et les lieux

p. 11
Le Trouvère, un opéra romantique

p. 14
Guide d'écoute

p. 26
L'orchestre du *Trouvère*

p. 27
Giuseppe Verdi

p. 28
Note d'intention de Richard Brunel

p. 29
Quelques images de la mise en scène

p. 30
Le Trouvère à l'Opéra de Lille

p. 31
Repères biographiques

p. 32
Eléments bibliographiques

p. 33
La voix à l'opéra

p. 34
L'Opéra de Lille

p. 37
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 6),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 14).

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

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

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

Recommandations

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

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

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

Témoignages

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

Durée totale du spectacle : 2h40 environ

• • • Résumé

Le Trouvère (Il Trovatore) est un opéra composé par Giuseppe Verdi (1813-1901) et créé au *Teatro Apollo* à Rome le 19 janvier 1853. Il s'agit d'un drame en quatre actes, sur un livret de Salvatore Cammarano et Leone Emanuele Bardare, d'après le drame espagnol *El Trovador* (1836) d'Antonio García Gutiérrez. C'est le second opéra de la célèbre trilogie de Verdi : *Rigoletto* (1851), *Le Trouvère* (1853) et *La Traviata* (1853).

La version présentée cette saison est une création de l'Opéra de Lille. *Le Trouvère* est ici mis en scène par Richard Brunel. L'Orchestre national de Lille joue sous la direction de Roberto Rizzi Brignoli.

L'histoire

Le Comte de Luna est épris de Leonora, dame d'honneur de la princesse d'Aragon. Il voudrait se débarrasser de son rival, un mystérieux trouvère¹ qui égrène des sérénades sous les fenêtres de Leonora dont il a su conquérir le cœur. Le Comte ne sait pas que celui qui suscite sa jalousie, Manrico, est en réalité son propre frère jadis enlevé par une bohémienne et que tous croient mort.

Azucena, la fille de cette bohémienne brûlée pour sorcellerie, a recueilli et élevé Manrico comme son fils. Elle seule connaît le lien de parenté qui unit les deux hommes. Animée par le désir de venger sa mère injustement condamnée par le père des deux frères, elle ne révélera la vérité qu'au moment ultime où le Comte de Luna fera conduire Manrico au supplice. Azucena triomphera alors : elle aura vengé sa mère en laissant le Comte assassiner son propre frère.

Il Trovatore est l'opéra romantique par excellence : des mélodies à profusion accompagnent une histoire de passion et de rivalité fraternelle. Tous les éléments d'un romantisme noir sont réunis : châteaux, bûcher, gitans, soldats et nonnes. Au cœur de chacun des tableaux, les récits d'un lointain passé éclairent les sentiments qui animent les protagonistes : amour, jalousie, haine et désir de vengeance dont ils finissent par être les victimes.

Les personnages et leurs voix

Le Comte de Luna
Leonora
Manrico
Ferrando
Inès
Azucena
Ruiz

interprété par
interprétée par
interprété par
interprété par
interprétée par
interprétée par
interprété par

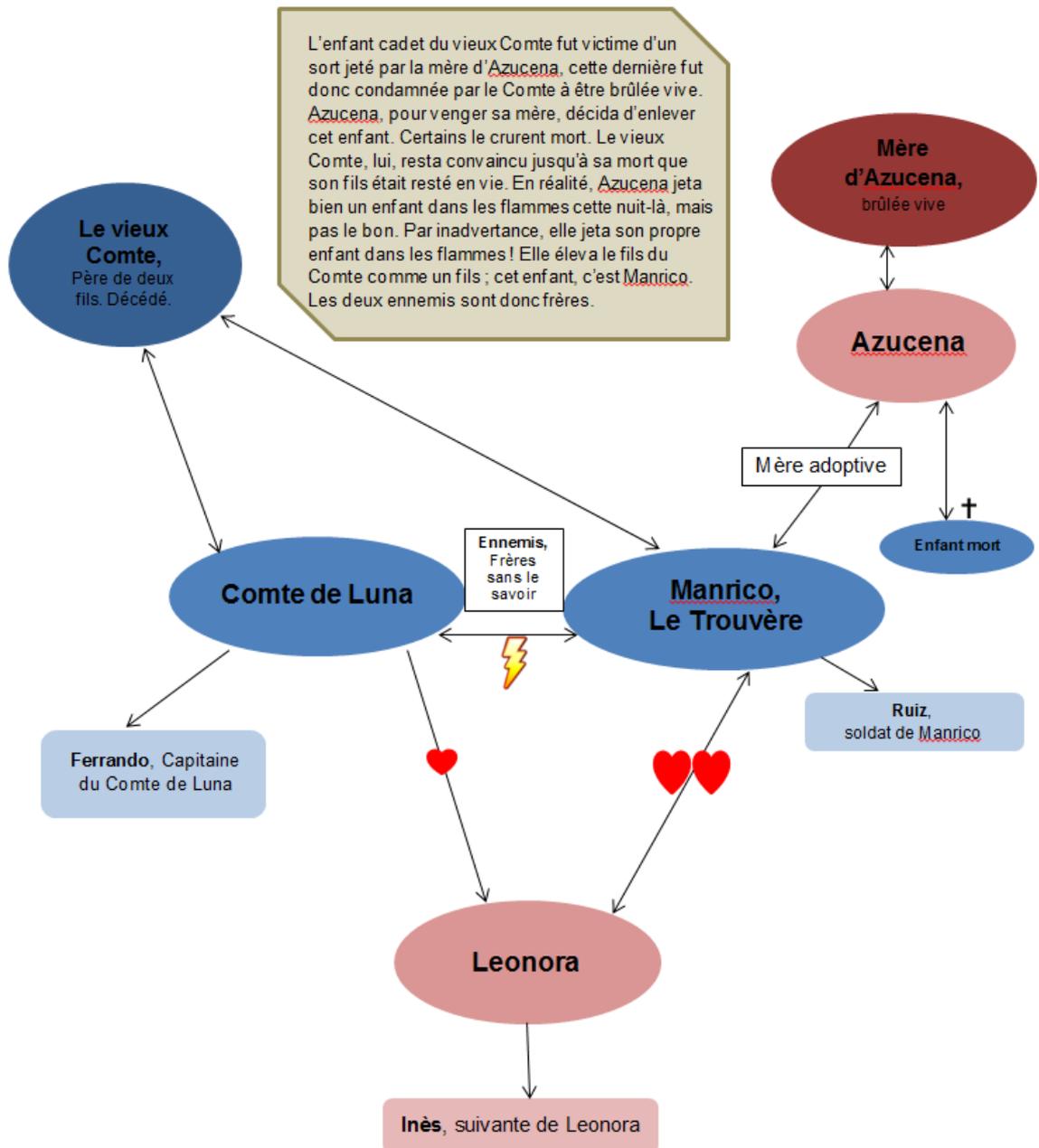
Igor Golovatenko, Baryton
Jennifer Rowley, Soprano
Arturo Chacón-Cruz, Ténor
Ryan Speedo Green, Basse
Evgeniya Sotnikova, Soprano
Elena Gabouri, Mezzo-soprano
Pascal Marin, Ténor

Les instruments de l'orchestre

Quintette à cordes (12 violons 1, 10 violons 2, 8 altos, 6 violoncelles et 4 contrebasses),
2 flûtes (dont 1 piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons,
4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 cimbasso,
1 harpe, timbales et percussions (grosse caisse, triangle, cloches).

¹ Trouvère : Poète lyrique de langue d'oïl aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles.

••• Schéma : qui est qui ?



• • • Synopsis

Dans le Nord de l'Espagne, en Biscaye et en Aragon, au XV^{ème} siècle.

Partie 1 : Le duel

Ferrando, capitaine de l'actuel Comte de Luna évoque avec ses hommes les tourments de leur maître, jaloux d'un trouvère qui vient chaque nuit chanter sous le balcon de la belle dont il est épris. Pour maintenir la garde éveillée, l'officier raconte la terrible histoire du frère cadet du Comte. Au berceau, l'enfant avait été victime d'un sort jeté par une vieille bohémienne. Sur l'ordre du vieux de Luna, père de ce dernier-né, la sorcière fut condamnée à être brûlée, mais sa fille, pour la venger, enleva le bambin... On retrouva d'ailleurs les restes calcinés d'un enfant dans les cendres du bûcher. Le vieux Comte, en mourant peu après, restait convaincu pourtant que ce fils était encore en vie.

Dans les jardins du palais, Leonora confie à sa suivante Inès son amour pour un chevalier inconnu, rencontré naguère dans un tournoi, et qu'elle a récemment reconnu sous les traits d'un jeune trouvère venu lui chanter la sérénade. Inès exprime ses craintes, en vain. Alors que dans la nuit le Comte s'approche des appartements de Leonora, on entend justement s'élever le chant du soupirant. Trompée par l'obscurité, Leonora vient se jeter dans les bras du Comte. Le Trouvère Manrico surgit alors et la jeune femme reporte sur lui ses effusions, provoquant l'affrontement des deux hommes. Reconnaisant en Manrico un ennemi politique autant qu'un rival en amour, Luna tire l'épée. Leonora s'évanouit.

Partie 2 : La gitane

Dans un camp de bohémiens, la gitane Azucena raconte comment sa mère a naguère été brûlée vive sur ordre du vieux Comte de Luna. Manrico que l'on retrouve ici à ses côtés la presse d'en dire davantage. Elle ajoute donc que, folle de désespoir, elle a bien jeté une victime innocente dans les flammes, mais que par une tragique confusion, c'était son propre enfant et non le frère du Comte de Luna. Manrico l'interroge alors. N'est-elle pas sa mère ? Il est celui que la bohémienne a maternellement recueilli en effet. Sur le champ de bataille, les troupes de Luna l'ont laissé pour mort, après qu'il eut curieusement épargné son ennemi lors du duel.

Un message ordonne à Manrico de partir pour défendre la forteresse de Castellor tombée aux mains des siens. On ajoute que Leonora le croyant mort va entrer au couvent le soir-même. Manrico part sur le champ.

Le Comte, qui a décidé d'enlever Leonora, se tient prêt à surgir aux portes du couvent où elle va prendre le voile. Un homme s'interpose : c'est Manrico, qui parvient à s'enfuir avec la jeune femme.

Partie 3 : le fils de la gitane

Les troupes du Comte vont donner l'assaut à Castellor. Ferrando annonce la capture d'une gitane qui rôdait autour du camp. C'est Azucena à la recherche de Manrico. Ferrando la reconnaît. Luna exulte : il tient enfin la femme qui a assassiné son frère et la mère présumée de son rival.

À l'intérieur du château, Manrico et Leonora se préparent à leur mariage. Elle s'inquiète de la bataille, imminente, lui, la rassure en exaltant son amour. Comme on apprend l'exécution d'Azucena sur le bûcher, Manrico vole à son secours.

Partie 4 : Le supplice

Manrico a été fait prisonnier. Alors que le *Miserere* résonne dans la chapelle, Leonora l'entend qui lui adresse ses adieux du haut de la tour. Elle jure de le sauver. Le Comte survient et déclare qu'Azucena et son fils périront à l'aube. La jeune femme s'offre à lui en échange de la liberté de Manrico. Comme Luna exulte et donne l'ordre de relâcher le prisonnier, Leonora absorbe subrepticement un poison contenu dans sa bague.

Dans le cachot, Manrico essaie de tranquilliser Azucena dont l'esprit est hanté par la perspective du bûcher. Leonora paraît et le supplie de s'échapper, tout en refusant de le suivre. Pressée de se justifier, elle explique comment elle a choisi de mourir tout en abusant le Comte. Ce dernier arrive alors pour la voir expirer. Il fait immédiatement exécuter Manrico. Azucena lui révèle qu'il vient ainsi de tuer son propre frère en s'écriant : « Tu es vengée, ô mère ! ».

• • • Les personnages et les lieux du *Trouvère*

Les personnages

Leonora (soprano)

Jeune fille noble, dame d'honneur de la princesse d'Aragon.

Aucun récit ne raconte son histoire, si ce n'est sa rencontre avec le Trouvère.

Elle incarne d'une part, l'amour pur pour Manrico et d'autre part, la foi en Dieu - ce qui la place incontestablement parmi les grandes héroïnes romantiques. Elle choisit l'amour de Manrico contre celui, plus logique, du Comte qui appartient à son milieu social. Ce choix, elle l'impute à la fatalité contre laquelle elle dit ne pas pouvoir lutter. Lorsque l'amour se révèle impossible, elle choisit la mort et c'est avec une véritable jouissance qu'elle s'empoisonne. Par son suicide, elle précède son amoureux dont elle sait qu'il la rejoindra et se venge du Comte en utilisant le seul pouvoir qu'elle possède.

Son caractère entier et exacerbé engendre un lyrisme et une tessiture très aiguë, qui la conduit à sublimer chaque instant de musique.

Elle est poussée par une volonté d'élever son âme, toujours plus haut. C'est l'un des rares personnages de cet opéra épargné par le sentiment de vengeance.



Costume de Leonora par Verona, 1853. (Bibliothèque de l'Opéra, Paris.)

Les grands airs de Leonora se trouvent plutôt dans la dernière partie, lorsqu'elle agit plus qu'elle ne subit. Ses mélodies sont axées autour de l'intervalle de sixte, intervalle romantique par excellence. De plus, Verdi lui confie souvent des tonalités bémolisées comme celle de *la* bémol majeur, très sensuelle, ce qui la différencie fortement de l'autre grand personnage féminin de l'opéra : Azucena.

Les deux femmes ne se rencontrent jamais au cours de cette histoire, ce qui accentue leur dualité.²

Verdi a choisi pour ce personnage de Leonora un registre grave et médium de mezzo-soprano, associé à la virtuosité d'une soprano lyrique, ce qui rend ce rôle particulièrement difficile.

Azucena (mezzo-soprano)

C'est l'un des grands rôles de mezzo-soprano du répertoire. L'action tourne autour de ce personnage. Verdi hésita d'ailleurs à faire de cette œuvre un opéra éponyme ! C'est aussi un personnage romantique ; les gitans et bohémiens exercèrent en effet une grande fascination au XIX^e siècle. Verdi lui confère une dimension quasi-surnaturelle et fantastique.

La seconde partie de l'œuvre intitulée "la gitane" lui est consacrée.

Elle raconte à Manrico son terrible secret : l'enfant jeté dans les flammes pour venger sa mère était, en fait, le sien. Elle a recueilli le fils du Comte et l'a élevé comme son propre enfant. Ce drame incompréhensible est au cœur de l'action. Azucena n'est pas devenue folle, elle est accablée de douleur, portée par son envie de vengeance. Lorsqu'elle est face à un choix, elle est toujours partagée entre l'amour qu'elle porte à sa mère et celui qu'elle porte à son fils adoptif.

Ce personnage est d'une grande violence ; elle ne connaît que la loi du sang. Entièrement focalisée par le passé, ne pouvant se créer un avenir que par la vengeance, elle en oublie de vivre, murée dans son obsession. Elle exulte d'ailleurs dans la scène finale, lorsqu'elle peut enfin avouer au Comte de Luna qu'il vient d'assassiner son propre frère.

Musicalement, Verdi lui confère aussi une signature reconnaissable. Son chant, souvent proche du cri évoque davantage une déclamation hachée, très rythmée. Quant à la harmonie, Verdi utilise la tonalité de *mi* mineur pour représenter la vengeance et celle de *fa* majeur pour l'amour maternel.



Adélaïde Borghi-Mamo dans *Le Trouvère* (Azucena) à l'Opéra de Paris en 1857.

² Sauf à la fin, mais Azucena est endormie, et à son réveil, Leonora est morte.

Le Comte de Luna (baryton)

Aristocrate de la cour d'Aragon, c'est un personnage noir symbolisant le pouvoir. Sa vie est toute entière animée par un désir de vengeance. Lorsque Leonora le supplie d'épargner Manrico³, il ne fléchit pas. On comprend alors que seule l'intéresse la vengeance et qu'il éprouve finalement peu de sentiments pour Leonora. Son amour pour elle ne se résume qu'à une forte attirance physique.

Les thèmes musicaux qui lui sont confiés sont moins caractéristiques que ceux des deux personnages féminins.

Manrico (ténor)

Héros chevaleresque et sans terre, poète et amoureux de Leonora, rival et frère caché du Comte, fils adoptif d'Azucena : tout semble le présenter comme un héros romantique au destin cruel.

Pourtant, l'action n'est pas centrée sur son personnage, mais sur celui d'Azucena.

Manrico se voit en effet dans l'obligation d'agir face aux événements qu'il subit : le duel, la capture de Leonora puis celle de sa mère⁴...

Comme Leonora, il comprend que l'amour ne peut se réaliser qu'après la mort.



Ferrando (basse)

Capitaine de la garde et confident du Comte de Luna, il ouvre l'opéra par le long récit du drame passé, dans une ambiance nocturne et fantastique. C'est lui qui reconnaît Azucena, favorisant ainsi sa capture. On retrouve ce personnage tout au long de l'œuvre aux côtés du Comte, ce qui permet à Verdi de faire entendre des ensembles vocaux.

Inès (soprano)

C'est la confidente de Leonora. Ses conseils pleins de bon sens ne sont nullement écoutés.

Là encore, sa voix participe à des ensembles vocaux de grande qualité, notamment celui à la fin de la seconde partie.

Ruiz (ténor)

Tous les personnages principaux ont leur confident et faire-valoir (à l'exception d'Azucena) ; Ruiz est l'homme de main de Manrico. C'est le messager qui relate les événements lourds de conséquence.

³ Partie 4, scène 2.

⁴ Précisons que ces actions ne sont pas représentées sur scène, ce sont de récits qui nous apprennent ce qui s'est passé...

Les lieux de l'histoire

L'action se déroule en Biscaye et en Aragon au XVème siècle.

La Biscaye et l'Aragon sont des provinces au Nord de l'Espagne, en pays Basque. L'Aragon est composée de trois provinces, celles de Huesca, de Saragosse et de Teruel.

C'est en Saragosse que se situe le palais de l'Aliaferia (Aljaferia) construit dans la seconde moitié du XIème siècle. Cet édifice est fut la demeure des rois catholiques dès le XVème siècle.

La tour de ce palais, qui est la partie la plus ancienne du bâtiment, fut nommée la "Tour du Trouvère," suite à l'opéra de Verdi !



Photos Wikipedia

Il est important de comprendre l'opposition sociale des lieux ; d'une part le palais princier d'Aliaferia, lieu de pouvoir (parties 1 et 4) et de l'autre, le campement misérable des bohémiens et la cabane délabrée sur les pentes d'un mont de Biscaye (partie 2).

C'est cette opposition qui est à l'origine du drame, comme dans *Roméo et Juliette* ou *West Side Story*. Il est alors facile d'imaginer toutes les possibilités de transposition laissées aux metteurs en scène...

Plusieurs endroits du palais sont détaillés dans le livret :

- **le hall**, dans lequel Ferrando fait son récit au début de la première partie, au pied de la porte donnant sur les appartements du Comte,
- **l'escalier de marbre** qui conduit aux appartements de Leonora,
- **la prison** avec ses barreaux, ainsi que le cachot, qui représentent, eux aussi, le pouvoir des puissants.

Parmi les autres lieux figurent la forteresse de Castellor, aux mains des hommes de Manrico. Il s'agit d'un lieu stratégique puisque c'est pour la reprendre que le Comte de Luna prépare un assaut, depuis son campement. C'est aussi là que Manrico et Leonora trouvent refuge dans la troisième partie.

Dans la cartographie de cet opéra, entre le monde de l'opulence et celui de la pauvreté, figure l'univers religieux représenté par le couvent et son cloître, ainsi que la chapelle. Il sert de zone neutre, que Leonora envisage comme un refuge. Pour finir, notons l'importance du balcon, symbole romantique par excellence, que l'on retrouve dans le palais, mais aussi dans la forteresse.



Afin de créer une ambiance mystérieuse et fantastique, l'ensemble des scènes se déroulent dans l'obscurité : des premières lueurs de l'aube (partie 2) au crépuscule, jusqu'à la nuit la plus noire (partie 4). Le feu et la lune sont les seules sources de lumière et ne sont représentatifs d'aucune forme d'espoir ; bien au contraire, ils symbolisent la mort liée au bûcher (voir fiche suivante).

> Chaque metteur en scène est libre de figurer ou de symboliser ces lieux et ces ambiances nocturnes. Concernant la version présentée ici à l'Opéra de Lille : voir le projet de Richard Brunel p. 29.

• • • **Le Trouvère, un opéra romantique**

Le Trouvère est, par bien des aspects, un opéra romantique. Il occupe en effet une situation particulière dans le romantisme lyrique italien, notamment parce que se dégage de cette œuvre un certain esprit chevaleresque. Ballades, légendes, superstitions populaires colorent l'œuvre et la situe dans un Moyen-Âge idéalisé.

Difficile d'imaginer que deux mois à peine séparent *Le Trouvère* de *La Traviata*, tant l'esthétique, les thèmes et la facture-même des œuvres divergent. *La Traviata* est incontestablement un drame d'une toute autre veine...

Esprit chevaleresque donc pour *Le Trouvère*, mais aussi passions exacerbées, natures excessives, omniprésence de la mort, violence des situations : tous les ingrédients du drame sont réunis.

Le cadre même de l'intrigue du *Trouvère* est fondamentalement romantique :

« ... Nous imaginons [...] le héros romantique sous le balcon auréolé de lune d'un château perdu dans les forêts d'une sombre contrée, ou non loin d'un cloître, dans les ruines d'une ancienne forteresse, voire dans un cachot humide. Nous les plaçons dans un Moyen-Âge de rêve dont les limites chronologiques sont des plus vagues et qui finit par englober toute époque où règnent des couleurs fortes, un peu de courtoisie et beaucoup de violence.⁵ »

Dans cet opéra, plusieurs réseaux symboliques s'entremêlent, comme des motifs musicaux ; ils irriguent l'histoire et la structurent. Les grands thèmes chers aux artistes romantiques se croisent pour souligner ce réseau de symboles.

L'opposition entre le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité :

Manrico est l'archétype du héros romantique ambigu, il est en effet associé à la nuit et au clair de lune mais aussi à la chaleur et au feu, de par son appartenance au peuple gitan et à son passé. Oscillant entre figure de la nuit et profil diurne, il est le témoin d'une thématique qui structure toute l'œuvre : *Le Trouvère* met en scène une forme de clair-obscur : les ténèbres ne sont jamais très loin de la lumière la plus vive ! Il est important de souligner que toutes les scènes cruciales se passent la nuit : Leonora se méprenant sur l'identité de son soupirant (« *J'ai été trompée par les ténèbres* », dit-elle) un soir de pleine lune, le récit d'Azucena juste avant le lever du jour, entre chien et loup, le *miserere* durant lequel « il fait nuit noire »... Seuls la lune et le feu éclairent ces scènes dramatiques.

Le feu et la flamme :

Dans cette atmosphère nocturne, le feu réchauffe mais surtout *menace*. L'image du bûcher et des flammes dévorantes hante notamment Azucena. Tout à la fois maternelle et démoniaque, elle est victime de ses obsessions ; sa démente tourne autour de cette image incandescente : « *Le bûcher, mot horrible [...] Vois la terrible flamme.* » dit-elle à Manrico avant de tomber, prise de convulsion, à la scène 14. Les différentes évocations du crime représentent ainsi autant de variations sur le thème du feu. Les flammes sont donc étroitement associées à l'univers des gitans. Pensons notamment au début de la deuxième partie au chœur des bohémiens puis au récit d'Azucena ou encore au deuxième tableau de la quatrième partie quand Azucena revoit sa mère brûlée vive dans une sorte d'hallucination morbide, lorsqu'elle est emprisonnée.

L'opposition de deux clans :

Le Trouvère, c'est avant tout le conflit de deux clans : les soldats espagnols *versus* les gitans. Au-delà du conflit militaire, il s'agit d'une opposition profonde qui, là encore, structure l'opéra tout entier. D'un côté, le pouvoir, la sédentarité, la richesse, de l'autre la pauvreté et la vie plus précaire. Se rejoue, d'une certaine manière dans *Le Trouvère*, le schéma classique de la passion amoureuse sur fond d'affrontements de familles ou de clans.

⁵ Avant-scène Opéra, *Le Trouvère*, Verdi n° 60, p. 76.

L'univers des bohémiens :



Achille Zo, *Bohémiens en voyage*, seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Ce monde des gitans a souvent inspiré les artistes romantiques. Certes, dans la peinture, la figure du bohémien, et plus encore celui de la bohémienne, a depuis longtemps été source d'inspiration, mais le XIX^{ème} siècle va marquer un tournant dans l'histoire de l'art en donnant à cette thématique un sens nouveau : c'est le moment où le mythe du bohémien rejoint celui de l'artiste...

Dans la littérature aussi cet univers va ravir les auteurs romantiques. Victor Hugo décide ainsi de sublimer ce peuple dans *Notre-Dame de Paris*. Au livre I, voici comment il décrit Esméralda :

« En examinant de plus près, il s'aperçut que le cercle était beaucoup plus grand qu'il ne fallait pour se chauffer au feu du roi, et que cette affluence de spectateurs n'était pas uniquement attirée par la beauté du cent de bourrées qui brûlait.

Dans un vaste espace laissé libre entre la foule et le feu, une jeune fille dansait.

Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision.

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature.

— En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen !

En ce moment une des nattes de la chevelure de la « salamandre » se détacha, et une pièce de cuivre jaune qui y était attachée roula à terre.

— Hé non ! dit-il, c'est une bohémienne.

Toute illusion avait disparu.

Elle se remit à danser. Elle prit à terre deux épées dont elle appuya la pointe sur son front et qu'elle fit tourner dans un sens tandis qu'elle tournait dans l'autre. C'était en effet tout bonnement une bohémienne. Mais quelque désenchanté que fût Gringoire, l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie ; le feu de joie l'éclairait d'une lumière crue et rouge qui tremblait toute vive sur le cercle des visages de la foule, sur le front brun de la jeune fille, et au fond de la place jetait un blême reflet mêlé aux vacillations de leurs ombres, d'un côté sur la vieille façade noire et ridée de la Maison-aux-Piliers, de l'autre sur les bras de pierre du gibet.

Parmi les mille visages que cette lueur teignait d'écarlate, il y en avait un qui semblait plus encore que tous les autres absorbé dans la contemplation de la danseuse. C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. Cet homme, dont le costume était caché par la foule qui l'entourait, ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans ; cependant il était chauve ; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris ; son front large et haut commençait à se creuser de rides ; mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde. Il les tenait sans cesse attachés sur la bohémienne, et tandis que la folle jeune fille de seize ans dansait et voltigeait au plaisir de tous, sa rêverie, à lui, semblait devenir de plus en plus sombre. De temps en temps un sourire et un soupir se rencontraient sur ses lèvres, mais le sourire était plus douloureux que le soupir.

La jeune fille, essoufflée, s'arrêta enfin, et le peuple l'applaudit avec amour. »



Gustave Doré, *La Cour des miracles*, 1860.

Il est intéressant de noter que la dialectique de l'ombre et de la lumière dont nous parlions à propos du *Trouvère* se rejoue aussi ici, chez Victor Hugo. Le feu, associé à une forme de magie, aura un rôle crucial dans tout le roman. Esméralda a de nombreux points communs avec Azucena...

Dans la musique, de nombreux compositeurs s'inspirent également des mélodies, des rythmes complexes et des associations de timbres caractéristiques des musiques de ce peuple. C'est évidemment l'occasion, au XIX^{ème} siècle, de rechercher de nouvelles couleurs.

Retenons l'exemple le plus évidemment : Bizet compose *Carmen* en 1875, d'après la nouvelle de Mérimée :



Carmen à l'Opéra de Lille, 2010.



Carmen, par Henri Lucien Doucet, portrait de Célestine Galli Marié qui créa le rôle en 1875.



Carmen, « Près des remparts de Séville », premières mesures (réduction pour piano)

Carmen, « Les tringles des sistres tintaient », extrait du livret :

Les tringles des sistres tintaient
avec un éclat métallique,
et sur cette étrange musique
les zingarellas se levaient.
Tambours de basque allaient leur train,
et les guitares forcenées
grinçaient sous des mains obstinées,
même chanson, même refrain,
Tra la la la
Les anneaux de cuivre et d'argent
reluaisaient sur les peaux bistrées ;
d'orange ou de rouge zébrées
les étoffes flottaient au vent.
La danse au chant se mariait,
d'abord indécise et timide,
plus vive ensuite et plus rapide..
cela montait, montait, montait, montait !
Tra la la la
Les Bohémiens, à tour de bras,
de leurs instruments faisaient rage,
et cet éblouissant tapage
ensorcelait les zingaras.
Sous le rythme de la chanson,
ardentes, folles, enfiévrées,
elles se laissaient, enivrées,
emporter par le tourbillon !
Tra la la la

Amour et vengeance :

Une intrigue aussi compliquée que celle du *Trouvère* peut aussi être abordée à travers les différents sentiments qui s'entremêlent : amour, haine, désirs... et surtout vengeance. *Le Trouvère* est un opéra de la vengeance. Plus forte que l'amour, elle est la principale force qui pousse les personnages à agir. L'amour reste toutefois, bien évidemment, l'un des thèmes principaux de cet opéra. Cependant, il ne s'agit jamais d'un amour pur, il est toujours mêlé à un autre sentiment, qui le colore voire le dénature. *Le Trouvère* décline le sentiment amoureux à travers les personnages : à chacun sa manière d'aimer ! L'amour du Comte pour Leonora est un amour physique, synonyme de désir de possession. L'amour de Leonora pour Manrico est, à l'opposé, un amour idéalisé, parfois naïf. Mais c'est l'amour filial et maternel qui semble dominer, celui d'Azucena pour sa mère, celui d'Azucena pour Manrico et celui de Manrico pour Azucena.

La mort :

Ultime thématique et non des moindres, puisqu'elle est omniprésente.

Les personnages sont fascinés par la mort : les crimes passés, la mort sublimée liée à la passion amoureuse, la mort des êtres chers. Leonora se donne la mort extrêmement facilement, avec une sorte de plaisir morbide. Elle apparaît résignée, presque soulagée : « *maintenant, impavide, remplie de joie, j'attends ma fin* ». Les personnages principaux de cet opéra parlent de la mort avec envie... Elle est refuge, rédemption et accès à la paix et la tranquillité. Elle est proche, elle rôde...

Elle transparait dans les paroles des personnages, comme une figure en filigrane. C'est d'ailleurs certainement ce qui fait que *Le Trouvère* est aussi romantique. Dans *Le Trouvère*, d'une certaine manière, toutes les morts sont romantiques. La transparence symbolique du drame rachète donc la complexité des événements du livret. Travailler sur l'un ou l'autre de ces thèmes porteurs de symboles ne peut qu'apporter un éclairage intéressant (puisque'il est question de lumière dans les ténèbres !) sur cette œuvre.

• • • Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

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

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

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, décoder quelques airs, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves.

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

L'enregistrement de référence est le suivant : Verdi, *Le Trouvère*, dirigé par Antonio Pappano, avec Roberto Alagna, Angela Gheorghiu, Thomas Hampson, Larissa Diadkova, Ildebrando d'Arcangelo, London Voices, London Symphony Orchestra. EMI Classics, Londres 2001.

A/

Les pages d'orchestre

1/ Ouverture, CD1 n°1

Très courte, elle annonce le drame et s'enchaîne avec le premier air. L'ouverture est importante dans un opéra car elle plonge le spectateur dans l'ambiance générale de l'œuvre.

2/ Début de la partie 4 - CD2 n°12

Page lugubre, théâtrale et dramatique, elle montre que l'écriture orchestrale est toujours au service de l'action et des voix.

B/

Les grands airs

1/ *Di due figli*, Ferrando : partie 1, scène 1, CD1 n°1

Ferrando fait le récit du drame passé. C'est un air de basse théâtral en dialogue avec le chœur.

2/ *Di tale amor*, Leonora : partie 1, scène 2, CD1 n°8

D'amor sull'ali rosee, Leonora : partie 4, scène 1, CD2 n°13

Voici deux airs de Leonora : le premier de style *cabalette* au rythme rapide et enlevé ; le second de style *cantabile* aux longues phrases qui s'étirent, porteuses d'émotions retenues.

3/ *Condotta ell'era in ceppi*, Azucena-Manrico partie 2, scène 1, CD1 n°17-18

C'est le grand air d'Azucena, une des grandes pages du répertoire de mezzo-soprano.

Elle raconte dans une ambiance des plus noires le drame du bûcher et l'erreur fatale qui l'a conduite à immoler son propre enfant. La partition d'orchestre est remplie d'effets dramatiques, digne des contes terrifiants racontés à la lueur d'une bougie !

4/ *Ah si ben mio, coll'essere*, Manrico : partie 3, scène 6, CD2 n°8

Di quella pira l'orrendo foco, Manrico : partie 3, scène 6, CD2 n°11

Ce sont les deux grands airs de Manrico, le premier de style *cantabile* et le second de style *cabalette*, comme souvent chez Verdi. Dans l'air de bravoure : *Di quella pira*, les spectateurs attendent le contre-ut final du ténor.

C/

Les ensembles vocaux

1/ *L'onda de'suoni mistici*, Leonora-Manrico, partie 3, scène 6, CD2 n°9

Duo d'amour à la tierce, écourté par Ruiz qui annonce la capture d'Azucena. C'est l'un des rares moments d'intimité de l'opéra.

2/ *Di geloso amor*, Le Comte-Leonora-Manrico, partie 1, scène finale, CD1 n°12

Trio de type cabalette qui finit en apothéose. Le Comte de Luna est au comble de la colère face au couple amoureux. Le traitement des voix est très intéressant, Verdi parvient en effet à créer une osmose musicale entre les deux personnages amoureux et à opposer ces éléments stylistiques à ceux du Comte.

3/ *E deggio e posso crederlo?* Leonora-Manrico-Le Comte-Inès-Ferrando-Ruiz-chœurs des religieuses/des soldats de Manrico/des soldats du Comte, partie 2, final, CD1 n°30

Pas moins de huit voix différentes sont entendues ! C'est l'un des points culminants de l'opéra, il clôt la seconde partie. Leonora est sauvée par Manrico et ses hommes. L'orchestre et les voix sont joués *tutta forze*, la composition, complexe, est d'une grande efficacité.

D/

Les chœurs

1/ *Vedi! Le fosche notturne spoglie*, Chœur des gitans, partie 2, scène 1, CD1 n°13

C'est sans doute l'air le plus connu de l'opéra, un air haut en couleurs. Avec ses percussions, marteaux et triangle, Verdi crée une ambiance exotique et mystérieuse autour du camp des gitans.

2/ *Miserere*, Chœur des moines, partie 4, scène 1, CD2 n°14

Voici un chœur bien différent, au caractère religieux. Il est chanté des coulisses, ce qui produit, là encore, un effet dramatique très réussi, notamment quand il est répété, avec les voix de Leonora et Manrico.

/////// A- les pages d'orchestre //////////////////////////////////////

La musique de Verdi est au service des mélodies et des chanteurs. Volontairement fondée sur des harmonies simples, aux effets dramatiques puissants, le but est de convaincre et d'emmener le spectateur vers l'émotion directe. Stravinski comparait l'orchestre à une grande guitare, il est conçu ici comme un instrument accompagnateur géant.

Les accords sont clairs et efficaces, et les cadences appuyées provoquent souvent les applaudissements. Il ne faut toutefois pas confondre simplicité et pauvreté musicale ; les structures rythmiques sont très variées et font référence aux cultures populaires. Il est intéressant de remarquer également les différents types de danse ou marche, toujours utilisés pour souligner les effets vocaux.

1/ Ouverture - CD1 n°1

L'opéra commence par la traditionnelle ouverture. Ici, c'est une courte introduction orchestrale interrompue par le "*all'erta!*" de Ferrando et reprise ensuite. Les roulements de timbales et grosse caisse annoncent le drame ; la tonalité⁶ de *mi* majeur est souvent utilisée chez Verdi pour symboliser le pouvoir, c'est le cas dans cet opéra. Il s'en dégage une impression de lumière vive rendue plus agressive par les rythmes de triolets joués *tutti*. Est-ce une allusion au feu ? La sonnerie du cor solo apporte de sombres prémonitions.

N°1. Introduzione

Allegro assai sostenuto ♩ = 88

Flauto

Ottavino

Oboi

Clarinetti in Do

Fagotti

Corni
in Mi
in Mi

Trombe in Mi

Tromboni

Cimbasso

Timpani

Gran Cassa

Rythmes de triolets joués "tutti"

Roulements de timbales et grosse caisse inquiétants

2/ Début de la partie 4 - CD2 n°12

Voici l'une des pages musicales les plus lugubres de l'opéra. Verdi illustre, grâce au duo de bassons et clarinettes, la marche nocturne de Ruiz conduisant Leonora à la tour où est emprisonné Manrico. Là encore, l'orchestre est au service du drame et des personnages. Cette ouverture nous plonge dans l'ambiance romantique et morbide de la dernière partie, accentuée par la nuance *pianissimo*. Comme au début de l'opéra, la marche est interrompue par un récitatif⁷ puis reprend pour s'éteindre, cette fois, définitivement.

⁶ Une tonalité est un ensemble de notes constituant une gamme. Elle apporte une couleur musicale lumineuse en majeur ou sombre en mineur.

⁷ Partie plutôt proche du langage parlé qui raconte l'histoire.

Avec les élèves :

- Expliquer en quoi l'ouverture d'un opéra est un moment important. En quelques minutes, elle permet au spectateur d'entrer dans l'histoire ; elle plante le décor.
- Pour le deuxième extrait, attirez leur attention sur l'aspect lugubre de la musique et sur la marche des deux personnages.
- Montrer les instruments de l'orchestre, les familles et expliquer qu'il est intéressant de les identifier dans la fosse. Faire notamment écouter le timbre des cloches tubulaires, puisqu'elles ont un rôle important dans cet opéra. Elles sonnent les douze coups de minuit au début de la première partie. On les entend également provenant du couvent et, enfin, elles annoncent la mort dans la dernière partie.

/////// B- Les grands airs //////////////////////////////////////

Impossible de les citer tous car cet opéra est une succession d'airs remarquables ! Verdi compose pour sublimer les voix. La palette d'expressions est d'une grande richesse, de la puissance à la plus grande douceur, sans oublier l'humour, la légèreté et, bien sûr, la virtuosité. C'est en cela qu'il est le premier compositeur italien à s'affranchir progressivement du *bel canto*. Certains musicologues parlent même de premier vérisme, puisque Verdi souhaite, dans cette œuvre, provoquer l'émotion vraie, même brutale. Il utilise aussi souvent une structure bipartite pour les airs *cantabile-cabalette*, héritage de Rossini. Le *cantabile* est un chant souvent doux, aux longues notes tenues. Il s'oppose stylistiquement à la *cabalette*, chant de bravoure au rythme rapide qui provoque, à coup sûr, les applaudissements du public et, par là-même, le changement de partie.

Enfin, Verdi casse également le cloisonnement air / récitatif qui était en vigueur depuis la naissance de l'opéra. La frontière devient diffuse : les récitatifs deviennent plus lyriques et sont accompagnés par un orchestre plus fourni.

Les exemples choisis ci-dessous montrent cette diversité.

1/

Di due figli, Ferrando : partie 1, scène 1, CD1 n°1

C'est le premier grand air de l'opéra chanté par Ferrando. Il raconte à ses soldats - et aux spectateurs - l'histoire du vieux Comte et de ses deux fils. Scène de nuit à l'ambiance mystérieuse et fantastique, elle suscite le suspense et l'effroi.

Le récit est découpé en deux parties répétées et largement variées. D'une part, le récitatif accompagné, dans lequel les bois, souvent solistes, doublent la voix, ce qui crée l'atmosphère lugubre. D'autre part, l'air fondé sur le rythme reconnaissable de la *zingarella*, annonciateur de la partie 2 de l'opéra.

Le chœur d'hommes commente le récit, ce qui accentue l'effet dramatique. Verdi met le texte en avant et adapte la mélodie et les nuances au sens. Par exemple sur le mot *Bugiarda* (menteuse), Ferrando quitte la voix chantée pour la voix parlée. Sur *Ammaliato eglia!* (il était envoûté), le *crescendo*, le saut de 10ème et l'indication *con terrore* sur un roulement de timbale, sont autant de figuralismes qui provoquent des effets dramatiques.

Avec les élèves :

- Expliquer le rôle de Ferrando et la tessiture de baryton.
- Se mettre à la place du chœur et écouter l'histoire du drame.

2/

Di tale amor, Leonora : partie 1, scène 2, CD1 n°8

D'amor sull'ali rosee, Leonora : partie 4, scène 1, CD2 n°13

Verdi donne au personnage de Leonora des parties riches, porteuses d'émotions contrastées. Son premier air, *Di tale amor*, lui permet de chanter son amour exacerbé avec toute la fougue de sa jeunesse. Il requiert une grande virtuosité, notamment dans les trilles⁸. Le registre aigu est souligné par les flûtes, dont le piccolo, ce qui apporte de la brillance, pendant que les cordes jouent un accompagnement simple, léger et enlevé. Nous sommes ici dans un style *cabalette*. Leonora est amoureuse et, contre l'avis de sa confidence Inès, décidée à vivre pleinement cet amour jusqu'à la mort.

LEONORA

*Di tale amor che dirsi
mal può dalla parola,
d'amor che intendo io sola,
il cor s'inebriò.
Il mio destino compiersi
non può che a lui dappresso
S'io non vivrò per esso,
per esso morirò, ah, sì,
per esso morirò.*

LEONORA

D'un amour que les mots
Ne peuvent exprimer,
D'un amour que je suis la seule à comprendre,
Mon cœur s'est enivré.
Mon destin ne peut s'accomplir
Qu'auprès de lui.
Si je ne vis pas pour lui,
Pour lui je mourrai, ah oui,
Pour lui, je mourrai.

Dans *D'amor sull'ali rosee*, Leonora est au pied de la tour dans laquelle Manrico est prisonnier. Seule, dans la nuit noire, elle lui envoie son amour et un souffle d'espoir. Voici un exemple de sublimation de la voix et de l'émotion de style *cantabile*. Les phrases sont longues et retenues, les notes glissent de l'une à l'autre, sur le souffle. Cet air est une véritable prouesse vocale chantée *pianissimo*.

LEONORA

*D'amor sull'ali rosee
vanne, sospir dolente ;
del prigioniero misero
conforta l'egra mente.
Com'aura di speranza
aleggia in quella stanza ;
lo desta alle memorie,
ai sogni, ai sogni dell'amor.
Ma, deh! Non dirgli improvvido
le pene, le pene del mio cor !*

LEONORA

Sur les ailes roses de l'amour,
Va, soupir dolent ;
Console l'âme endolorie
Du triste prisonnier.
Comme un souffle d'espoir,
Flotte dans cette pièce,
Et réveille en lui les souvenirs,
Les rêves, les rêves de l'amour.
Mais, ah, ne lui dis pas imprudemment
Les peines, les peines de mon cœur !

Avec les élèves :

- Écouter les respirations de la chanteuse pour comprendre la longueur des phrases.
- Repérer la nuance *pianissimo* de cet air, pourtant chanté avec force, notamment dans les vocalises finales, et analyser l'émotion qui en découle.

⁸ Trille : Répétition rapide de deux notes.

AZUCENA

*Condotta ell'era in ceppi
al suo destin tremendo ;
col figlio sulle braccia,
io la seguia piangendo.
Infino ad essa un varco tentai,
ma invano, aprirmi,
invan tentò la misera
fermarsi e benedirmi!
Ché, fra bestemmie oscene,
pungendola coi ferri,
al rogo la cacciavano
gli scellerati sgherri!
Allor, con tronco accento :
«Mi vendica!», sclamò.
Quel detto un'eco eterna
in questo cor lasciò*

MANRICO

La vendicasti?

AZUCENA

*Il figlio giunsi
A rapir del Conte ;
Io trasinai qui meco...
Le fiamme ardean già pronte*

MANRICO

*Le fiamme? Oh ciel!
Tu forse...*

AZUCENA

*Ei distruggeasi in pianto,
io mi sentiva il core
dilaniato, infranto!
Quand'ecco agl'egri spirti,
come in un sogno apparve
la vision ferale
di spaventose larve!
Gli sgherri! Ed il supplizio!
l'orrida scena fugge,
La madre smorta in volto,
Scalza, discinta!
Il grido! il grido!
Il noto grido ascolto!
"Mi vendica!"
La mano convulsa stento...
Stringo la vittima,
nel foco la traggio, la sospingo
Cessa il fatal delirio,
la fiamma sol divampa
e la sua preda strugge!
Pur volgo intorno il guardo
e innanzi a me vegg'io
dell'empio Conte il figlio!*

MANRICO

Ah! che dici?

AZUCENA

*Il figlio mio, mio fligio
aveo bruciato!*

AZUCENA

Dans les fers, on la traînait
À son destin terrible ;
Mon enfant dans les bras,
Pleurant, je la suivais ;
En vain je tentai de m'ouvrir
Un passage vers elle,
En vain la malheureuse tenta
De s'arrêter pour me bénir !
Car, au milieu des blasphèmes,
Les sbires infâmes,
La piquant de leurs glaives,
La poussaient au bûcher !
Alors, d'une voix brisée :
"Venge-moi !" me cria-t-elle.
Et ce cri, dans mon cœur,
Résonne sans fin.

MANRICO

Tu l'as vengée ?

AZUCENA

Je m'en fus enlever
Le fils du Comte ;
Je le traînai jusqu'ici...
Le feu brûlait déjà.

MANRICO

Le feu ? Ô ciel !
Tu aurais ?...

AZUCENA

Il s'épuisait en pleurs,
Et je sentais mon cœur
Lacéré, déchiré !
Quand soudain, comme un songe,
Apparut à mon esprit malade
La cruelle vision
D'effroyables fantômes !
Les gardes ! Le supplice !
L'horrible scène se dissipe,
Ma mère au visage blême,
Les pieds nus, défaite !
Le cri ! Le cri !
J'entends le cri familier :
"Venge-moi !"
Je tends ma main tremblante...
Je saisis la victime,
Je l'approche du feu, je l'y jette !
Aussitôt mon délire cesse,
Seule la flamme fait rage
Et consume sa proie !
Mais je regarde alentour,
Et devant moi je vois
Le fils du cruel comte !

MANRICO

Ah ! Que dis-tu ?

AZUCENA

J'avais brûlé mon fils,
Mon propre fils !

MANRICO

Ah ! Sì, ben mio, coll'essere
io tuo, tu mia consorte,
avrò più l'alma intrepida,
il braccio avrò più forte.
Ma pur, se nella pagina
de' miei destini è scritto
ch'io resti fra le vittime,
dal ferro ostil trafitto,
fra quegli estremi aneliti
a te il pensier verrà,
e solo in ciel precederti
la morte a me parrà.

MANRICO

Ah oui, ma bien-aimée, lorsque je serai tien,
Et que tu seras mienne,
J'aurai l'âme plus intrépide,
Et le bras plus fort.
Mais si jamais il est écrit,
Dans le livre de mon destin,
Que je doive, au milieu des victimes,
Tomber sous le fer ennemi,
Dans mon dernier soupir,
Mes pensées iront vers toi,
Et la mort ne sera pour moi
Que l'instant de te précéder au ciel.

Le deuxième air reprend une forme dynamique que Verdi a déjà utilisée : air, interruption par un personnage (ici Leonora), reprise de l'air varié, puis accompagnement du chœur pour le final de l'acte. C'est aussi le morceau de bravoure du ténor, chanté tout en force dans une éclatante tonalité de *do* majeur. L'auditeur averti attend le périlleux contre-ut final qui a fait la notoriété de l'air ! L'accompagnement des cordes, au rythme guerrier, ainsi que la brillance des bois, notamment du piccolo, renforcent encore l'héroïsme et la détermination du personnage. On comprend que Manrico a fait son choix : c'est l'amour filial et le désir de vengeance qui l'emportent sur son amour pour Leonora.

MANRICO

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!
Ero già figlio prima d'amarti,
non può frenarmi il tuo martir...
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!

MANRICO

De ce bûcher, l'horrible feu
Brûle, enflamme tout mon être !
Impies, éteignez-le, ou bien moi-même
Dans votre sang je l'éteindrai !
J'étais son fils avant de t'aimer,
Ta douleur ne peut m'arrêter...
Mère infortunée, je cours te sauver,
Ou partager ta mort !

The image shows a musical score for the aria 'Di quella pira' from Verdi's opera 'Il Trovatore'. The score is for the tenor part (Manrico) and the string accompaniment. The tenor part is written in a single staff with lyrics in Italian. The string accompaniment consists of Violins (Viol.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 100. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and performance instructions like 'pizz.' and 'pizz. m.'. The lyrics are: 'Di quel - la pi - ra l'or - ren - do fo - co'.

Accompagnement en pizzicati des violoncelles et contrebasses sur un rythme décidé des violons et altos.

Avec les élèves :

- Illustrer musicalement à l'aide de ces deux extraits, la description du personnage, à la fois poète tendre et héros courageux.
- Expliquer que le contre-ut est la note la plus aigüe chez les ténors et qu'elle est donc souvent périlleuse.

/////// C- Les ensembles vocaux //////////////////////////////////////

Comme chez Mozart et Rossini, on trouve de nombreux ensembles vocaux dans les œuvres de Verdi. Dans l'opéra, contrairement au théâtre, on peut faire chanter plusieurs personnages ensemble, parfois même sur des textes différents, sans que l'ensemble perde de son intelligibilité. Les compositeurs réservent ces ensembles vocaux, du duo à l'octuor, pour les moments névralgiques de l'œuvre. En voici trois exemples :

1/

L'onda de'suoni mistici, Leonora-Manrico, partie 3, scène 6, CD2 n°9

LEONORA E MANRICO

*L'onda de' suoni mistici
pura discenda al cor!
Vieni, ci schiude
il tempio gioie di casto amor !*

LEONORA ET MANRICO

Que la vague des sons mystiques
Descende, pure, dans nos cœurs !
Viens, le temple nous ouvre
Les joies d'un chaste amour !

Ce duo intervient juste après l'air de Manrico : *Ah si ben mio, coll'essere*. Sur un accompagnement d'orgue qu'on entend du couvent et qui renforce l'aspect mystique de cette page, le couple chante un amour tout en douceur, à la tierce. Mais, les deux amants n'ont guère le temps de s'épancher, ils sont brutalement interrompus par Ruiz qui annonce la capture d'Azucena. Malgré la brièveté de cet air, c'est l'un des rares duos d'amour. Verdi semble en effet vouloir éviter trop d'intimité entre les deux personnages.

Organo
(dalla vicina cappella)
mf legato
pp

Leonora
p
L'on-da de'suo-ni

Accompagnement du seul orgue, solennel et mystique en *fa* majeur

Avec les élèves :

- Repérer l'orgue.
- Écouter les deux voix chanter à la tierce.

2/

Di geloso amor, Le Comte-Leonora-Manrico, partie 1, scène finale, CD1 n°12

CONTE

*No ! Di geloso amor sprezzato,
arde in me tremendo il fuoco!
Il tuo sangue, o sciagurato,
ad estinguerlo fia poco !
(a Leonora)
Dirgli, o folle,
io t'amo, ardisti!
Ei più vivere non può.
Un accento proferisti
che a morir lo condannò!*

COMTE

Non ! D'un amour jaloux et méprisé,
Le feu terrible brûle en moi !
Pour l'éteindre, ô misérable,
Ton sang ne suffira pas.
(à Leonora)
Et toi, insensée, tu viens d'oser
Lui dire : je t'aime !
Il ne peut plus vivre :
Un seul mot de toi
L'a condamné !

LEONORA

*Un instante almen dia loco,
il tuo sdegno alla ragione :
io, sol io di tanto foco
son pur troppo la cagione!
Piombi, piombi il tuo furore
sulla rea che t'oltraggiò,
vibra il ferro in questo core
che te amar non vuol né può.*

LEONORA

Qu'au moins un instant ta rage
Cède à la raison :
C'est moi, moi seule, hélas,
Qui suis cause de cette flamme !
Que tombe, tombe, ta fureur
Sur la coupable qui t'offense,
Plonge ton fer dans ce cœur
Qui ne peut, ne veut t'aimer.

MANRICO

*Del superbo è vana l'ira,
ei cadrà da me trafitto :
il mortal che amor t'inspira,
dall'amor fu reso invitto.
(al Conte)
La tua sorte è già compita!
L'ora omai per te suonò!
Il suo core e la tua vita
il destino a me serbò!*

MANRICO

Vaine est la colère du superbe :
Il tombera sous mes coups,
Le mortel qui t'inspire l'amour,
Par l'amour est invincible.
(au Comte)
Ton destin est accompli !
Ton heure a déjà sonné !
Le destin m'a livré !
Son cœur et ta vie !

C'est un magnifique trio de type *cabalette*. Le Comte commence seul son air de furie, il est ensuite rejoint par Leonora et Manrico qui forment un couple également sur le plan musical. Ils partagent en effet la même mélodie et chantent à la tierce. Le Comte se distingue stylistiquement d'eux ; sa partie est en effet très différente.

Toujours plus haut, toujours plus fort... Verdi joue la surenchère dans ce final. L'orchestre joue donc au complet et les effets sont nombreux : modulations, accélération, notes accentuées, tremolos, montées dramatiques... pour finir par une succession d'accords triomphaux qui annoncent la fin de la première partie.

Avec les élèves :

- Repérer les trois voix, celle du Comte et le couple amoureux.
- Percevoir la montée dramatique.

3/

***E deggio e posso crederlo?* Leonora-Manrico-Le Comte-Inès-Ferrando-Ruiz-chœurs (des religieuses, des soldats de Manrico et des soldats du Comte), partie 2, final, CD1 n°30**

Le final de la deuxième partie est l'un des plus remarquables de Verdi.

Manrico vient sauver Leonora et la libérer des mains du Comte. Ce ne sont pas moins de huit voix différentes qui se font entendre simultanément !

De style *cabalette*, les voix entrent les unes après les autres :

- on entend d'abord le thème de Leonora :

Ah, puis-je, ah, dois-je le croire ? Je te vois près de moi ! C'est un rêve, une extase, Une apparition ! Mon cœur ravi, émerveillé, Ne sait pas résister à tant de joie ! Serais-tu descendu du ciel, Ou suis-je au ciel avec toi ?

Dans un tempo *Andante*, avec un accompagnement de cordes rejointes par les flûtes et clarinette.

- 1'09 : Entrée du Comte qui s'oppose à Manrico, venu lui ravir Leonora.

- 1'34 : Une jolie modulation conduit au trio avec Leonora qui poursuit son thème.

- 2'00 : Entrées d'Inès et du chœur des religieuses ainsi que Ferrando et ses hommes. C'est la voix de Manrico qui se dégage sur une gamme ascendante et un grand *crescendo*.

- 2'20 : Le thème de Leonora se distingue des six autres voix, puis celle de Manrico. La nuance *pianissimo* à l'ensemble des pupitres est surprenante avant la reprise du *crescendo*.

- 3'01 : Entrée de la huitième voix avec Ruiz et ses hommes venus prêter main forte à Manrico : grands effets dramatiques, notamment par les descentes rapides aux cordes.

- 3'34 : Grand silence soudain et surprenant qui annonce la reprise du thème de Leonora au *tempo primo*.

- 4'06 : Tutti fracassant des huit voix et de l'orchestre avant les accords annonçant la fin de la partie.

Avec les élèves :

- Repérer la montée des effets dramatiques et souligner la prouesse compositionnelle.

//////// D- Les chœurs //////////////////////////////////////

Les chœurs chez Verdi occupent une place de choix. On a tous en tête une mélodie de *Nabucco*, *Aïda*, *La Traviata* ou *Rigoletto*. Souvent de facture simple, favorisant les larges unissons¹¹ chantés à pleine voix, ils ont pour objectif d'émouvoir le spectateur et de provoquer l'empathie. *Le Trouvère* n'échappe pas à la règle. On y trouve plusieurs chœurs :

- Les soldats de Ferrando et du Comte de Luna
- Les soldats de Ruiz et Manrico
- Les bohémiens et bohémiennes
- Les religieuses
- Les moines

Nous avons vu qu'ils sont souvent intégrés dans les airs pour créer une surenchère dans l'émotion, comme dans *E deggio e posso crederlo ?* par exemple.

Ils apportent aussi une richesse du point de vue scénique, puisqu'ils impliquent un grand nombre de chanteurs sur scène. Ils peuvent aussi être l'occasion de mises en espace particulières, comme dans le

¹¹ Toutes les voix chantent la même note.

cas des chœurs en coulisses. Enfin, les grands chœurs isolés sont passés à la postérité car leur mélodie enlevée est facilement mémorisable.

Les exemples dans *Le Trouvère* sont nombreux. En voici deux, au caractère radicalement opposé :

1/

Vedi! Le fosche notturne spoglie, Chœur des gitans, partie 2, scène 1, CD1 n°13

ZINGARI

*Vedi! Le fosche notturne spoglie
de' cieli sveste l'immensa volta ;
sembra una vedova che alfin si toglie
i bruni panni ond'era involta.
All'opra! All'opra! Dàgli, martella.
Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!
Versami un tratto : lena e coraggio
il corpo e l'anima traggon dal bere.
Oh! Guarda! Guarda! Del sole un raggio
brilla più vivido nel mio (tuo) bicchiere !
All'opra! All'opra!
Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!*

LES GITANS

Voyez ! L'immense voûte du ciel
Dépouille ses sombres voiles nocturnes ;
On dirait une veuve qui quitte enfin
Le noir manteau qui la vêtait.
Au travail ! Au travail ! Allons, frappez.
Qui embellit les jours du gitan ?
La petite gitane !
Remplis mon verre : le corps et l'âme
Puisent courage dans la boisson,
Oh, regarde ! Regarde ! Un rayon de soleil
Brille plus vif dans mon (ton) verre !
Au travail ! Au travail !
Qui embellit les jours du gitan ?
La petite gitane !

Il s'agit ici du chœur le plus célèbre de cet opéra. L'orchestre pose le décor : simplicité, couleurs et rudesse ; c'est le peuple au travail, en opposition aux aristocrates de la première partie. L'introduction est jouée à l'unisson et commence *fortissimo*. Si l'harmonie est simple, le travail sur le timbre est lui plus recherché : brillance du piccolo, timbales, triangle et enclumes. Les ornements (appoggiatures, trilles), comme les pizzicati et les accents, contribuent à créer une ambiance exotique et mystérieuse. Nous ne sommes pas loin des bohémiens de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

Quant aux mélodies, que ce soit celle du couplet ou celle du refrain, elles se mémorisent immédiatement. Une fois encore, l'efficacité résulte d'une mise en exergue de certains paramètres musicaux, ici la couleur et la mélodie, au service de la mise en scène.

Allegro $\text{♩} = 138$.

Flauto

La 2ème partie commence de façon colorée et tonitruante : trilles et notes piquées.

Fl.

Les appoggiatures (petites notes) apportent l'exotisme.

Timp.

Trgl.

Gr.C.

Martel.

Sopr.

Coro

Chi del gi-ta - - no i gior - ni ab-bel-la? chi? chi i gior-ni ab-bel - - la?

Chi del gi-ta - - no i gior - ni ab-bel-la? chi? chi i gior-ni ab-bel - - la?

Chi del gi-ta - - no i gior - ni ab-bel-la? chi? chi i gior-ni ab-bel - - la?

Le chœur chante le refrain à l'unisson accompagné des marteaux, grosse caisse, triangle et timbales.

Avec les élèves :

- Montrer des vidéos de mises en scène diverses : celle des Chorégies d'Orange (2015), ou de Salzburg (2014) ou de la Scala (2014), les comparer et montrer en quoi la musique est au service du théâtre.
- C'est l'occasion de parler de l'orchestre et des instruments qui le compose (voir fiche orchestre) et aussi, pourquoi pas, de chanter la mélodie.

2/ Miserere, chœur des moines, partie 4, scène 1, CD2 n°14

Au début de la partie 4, l'ambiance est lugubre, la nuit, noire ; Leonora marche vers la tour où est prisonnier Manrico.

De la chapelle, on entend la cloche résonner et des moines chanter un *Miserere, a capella*. Le chœur se trouve en coulisses et entonne cet air religieux dans une nuance *pianissimo*. L'effet est saisissant, ce passage est empreint de spiritualité et annonciateur d'une fin dramatique (accent et *crescendi*).

La grande trouvaille de Verdi réside dans la répétition de ce chœur : d'abord avec Leonora, puis avec le couple Leonora et Manrico.

Andante assai sostenuto ♩: 54
La Campana dei morti.

Camp. in Mi♭

Tenori I. div. *a mezza voce*
Coro interno Mi - se - re - re d'un'al - ma già vi - ci - na al - la par - ten - za che non ha ri -
Tenori II. div. *a mezza voce*
Bar. e Bassi *a mezza voce*
Mi - se - re - re d'un'al - ma già vi - ci - na al - la par - ten - za che non ha ri -

Andante assai sostenuto ♩: 54

Camp. in Mi♭

Coro int. *pp*
- tor - no; mi - se - re - re di lei, bontà di - vi - na, preda non sia del - lin - fernal sog - gior -
- tor - no; mi - se - re - re di lei, bontà di - vi - na, preda non sia del - lin - fernal sog - gior -
- tor - no; mi - se - re - re di lei, bontà di - vi - na, preda non sia del - lin - fernal sog - gior -

cb.

dim. finire pp

Le glas

Accent qui insiste de façon sinistre sur l'Enfer.

Miserere pour une âme qui s'approche
Du départ sans retour,
Miserere pour elle, divine Bonté,
Qu'elle ne soit point la proie de l'inferral séjour.

Avec les élèves :

- Écouter les *Miserere* d'Allegri et de Mozart. Celui de Verdi est plus simple et théâtral.

••• L'orchestre du *Trouvère*

L'effectif orchestral du *Trouvère* est important. La partition est écrite pour un orchestre symphonique typique du XIX^{ème} siècle, dans lequel toutes les familles instrumentales sont représentées. Verdi innove par quelques astucieuses combinaisons harmoniques et soigne l'emploi de certains ensembles d'instruments déterminés.

Les bois :



Les cuivres :



Le dernier instrument est un cimbasso, soit un trombone contrebasse à pistons, cousin du tuba.

Les percussions :



Les cordes : La harpe et le quintette à cordes



• • • Giuseppe Verdi (1813-1901)



Giuseppe Verdi figure aujourd'hui parmi les piliers du répertoire lyrique à l'égal de Mozart ou de Wagner.

Né en 1813 à La Roncole, Verdi est issu d'une famille pauvre et, malgré ses dons, il connaît une première formation difficile. Refusé au Conservatoire de Milan comme pianiste, il s'oriente vers la composition. C'est Vincenzo Lavigna, auteur d'opéras et répétiteur à La Scala qui lui fait découvrir Mozart et Haydn. Il obtient très tôt une commande de La Scala où son premier opéra *Oberto*, créé en 1839, est accueilli avec succès ; il lui garantit alors de nouvelles commandes.

C'est par le triomphe de *Nabucco* créé à la Scala le 9 mars 1842 que débute une carrière longue de cinquante ans.

Du jour au lendemain, on voit apparaître des chapeaux, des cravates « à la Verdi » et les salons à la mode s'arrachent le jeune compositeur. Sa fougue nationaliste s'exprime à travers des chœurs patriotiques et les ovations chaleureuses qu'il reçoit seront une manière déguisée de narguer les autorités autrichiennes : « Viva Vittorio Emmanuele Re D'Italia » : « Viva **VERDI** » !

Les événements de 1848 mettent un terme à cette période et le compositeur amorce un tournant constitué de la célèbre trilogie : *Rigoletto*

(1851), *Il Trovatore* (1853), et *La Traviata* (1853).

À la suite de la première triomphale d'*Il trovatore* le 19 janvier 1853, François-Louis Crosnier, le directeur de l'Opéra de Paris, propose à Giuseppe Verdi de traduire et de revoir son opéra pour l'adapter aux attentes du public français. Après de nombreuses difficultés, deux ans de lutte acharnée et un procès perdu contre Toribio Calzado, l'impresario du Théâtre des Italiens, Verdi peut enfin donner son accord le 22 septembre 1856.

À cette époque, il rencontre la chanteuse Giuseppina Strepponi qu'il épousera en 1859 et qui vivra jusqu'à sa mort à ses côtés.

Après *Le Trouvère*, le succès du compositeur s'amplifie et une nouvelle étape se dessine. Désormais, ses opéras sont représentés en dehors de la péninsule italienne : Saint-Pétersbourg (*La Forza del destino* en 1862), Paris (*Don Carlos* en 1867), Le Caire (*Aïda* en 1871). Ses deux derniers ouvrages *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893) transposent la richesse de l'univers de Shakespeare et ouvrent la voie à l'opéra du XXème siècle. Son *Requiem* écrit en 1872 pour la mort de Manzoni connaît un succès à travers toute l'Europe. Quand il meurt en 1901, toute l'Italie est en deuil. L'œuvre de Verdi est immense, pas moins de 28 opéras !

Du point de vue de l'écriture musicale, Verdi s'inscrit dans la tradition italienne héritée de Rossini et de l'*opera seria*, mais fait également évoluer le genre sous l'influence du grand opéra à la française et du drame wagnérien. L'esthétique de Verdi est toute concentrée sur la ligne mélodique, c'est elle qui détient l'exclusivité de l'expression et qui oriente la conduite dramatique.

• • • Note d'intention du metteur en scène

« Plus qu'une lutte entre deux hommes pour la même femme, *Le Trouvère* est une lutte de deux femmes pour le même homme. Leonora et Azucena, deux femmes, deux chapitres d'une histoire qui va basculer du rêve au cauchemar. La première partie s'achève dans le bonheur des retrouvailles entre Manrico et Leonora, happy end romantique qui donne l'illusion d'un avenir possible. Mais l'intervention d'Azucena au début de la deuxième partie fait basculer l'ensemble des destins dans le tragique, dans la mort inéluctable. Deux femmes, deux individus mais aussi deux groupes qui s'affrontent pour le passé ou pour le présent, pour des territoires abandonnés ou conquis, pour ce qu'ils croient être la vengeance ou l'honneur. Deux bandes aussi minables et déterminées que celles qui croient dur comme fer que la violence se joue ou se justifie.

Le rêve, le cauchemar, l'origine des guerres, les pathologies personnelles s'organisent en récits. C'est bien cela qui est à l'œuvre dans la première partie de cet opéra. Le récit mythologique de la mort d'un enfant justifie la loi du Talion entre les deux bandes rivales, récit ingéré par Azucena au point qu'il ressurgit, hystériquement, dès que le personnage voit du feu. Le récit romantique de la rencontre entre Leonora et Manrico nourrit du personnage féminin, l'embrase. La superposition des récits fait s'entrecroiser les motivations de tous : lutte des deux bandes pour le même territoire, désir amoureux. La communauté et les individus sont prisonniers de cette nécessité de raconter à l'envi. La deuxième partie est, au contraire, tout entière organisée autour de l'action. Libérés des récits, du passé, les personnages écrivent leurs vies dans le présent, dans les actes qu'ils commettent, dans les choix qu'ils font. Chaque acte a une conséquence. Chacun est responsable de ce qu'il fait.

Rêve, cauchemar, récits, font que le réel s'entrecroise en permanence avec l'imaginaire. Comme dans un long travelling, la première partie de l'opéra se déroule dans un espace urbain où alternent plans larges et gros plans. On suit un personnage qui se déplace. Mouvements du décor comme autant de mouvements de caméra. Dans la seconde partie, le lieu unique du cinéma abandonné se prête aux dérapages, aux extrêmes, aux franchissements des lignes jaunes. Dans ce lieu de culture, de références, de récits, l'opéra met à jour la machine infernale qui transforme les vies en destin. Quelques figures emblématiques du cinéma s'invitent au détour d'une scène et viennent hanter, comme des fantômes de l'avenir, les archétypes et les situations. »

Richard Brunel, Catherine Ailloud-Nicolas
Février 2015

••• Quelques images de la mise en scène

Il s'agit de photos de maquettes, travail préparatoire à la création des décors.



••• *Le Trouvère* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Roberto Rizzi Brignoli**
Mise en scène **Richard Brunel**
Scénographie **Bruno de Lavenère**
Costumes **Thibault Vancaenenbroeck**
Lumières **Laurent Castaingt**
Création maquillage **Cécile Kretschmar**
Chef de chœur **Yves Parmentier**

Avec :



Igor Golovatenko
Le Comte



Jennifer Rowley
Leonora



Sung Kyu Park
Manrico



Ryan Speedo Green
Ferrando



Evgeniya Sotnikova
Inès



Elena Gabouri
Azucena



Pascal Marin
Ruiz

Orchestre national de Lille

Chœur de l'Opéra de Lille

• • • Repères biographiques



Roberto Rizzi Brignoli

Roberto Rizzi-Brignoli a obtenu un diplôme de piano, de composition et de direction d'orchestre au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Il a été introduit à la Scala par Gianandrea Gavazzeni avec lequel il a longtemps collaboré en tant que pianiste, et a été responsable des services musicaux de l'illustre maison jusqu'en 2002. Sa rencontre avec Riccardo Muti fut déterminante. Assistant du maestro, il fut amené à diriger de nombreuses productions à la Scala, en particulier des ouvrages de Verdi.

Sa direction de *Lucrezia Borgia* à la Scala, au cours de la saison 1997/1998, marqua le début d'une carrière internationale qu'il poursuivit dans les domaines lyrique et symphonique. Il dirigea notamment l'Orchestre des Arènes de Vérone, l'Orchestre Symphonique des Opéras de Rome et Gênes, l'Orchestre de Chambre de la Scala, l'Orchestre du Deutsche Oper de Berlin, l'Orchestre de la Radio d'Amsterdam, l'Orchestre de l'Opéra National de Lyon.

En matière d'art lyrique, son répertoire comprend *Otello*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *I Due Foscari*, *L'Elisir d'Amore*, *Adriana Lecouvreur*, *La Fille du Régiment*. Il dirige en Italie (Scala, Opéra de Rome, Teatro Comunale de Florence, Fenice de Venise, Festivals de Pesaro, Macerata, Torre del Lago), mais aussi à Bilbao, Madrid, Berlin, Francfort, Miami, Santiago du Chili, Moscou (Bolchoï), Amsterdam (Concertgebouw), Dresde (Semperoper), Tokyo, Lausanne... En France, il s'est déjà produit au Capitole de Toulouse et à l'Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays de Vaucluse. En 2011, il fit ses débuts au MET (*La Bohème*) et dirigea en 2012 *Il Trovatore* à Avignon.



Richard Brunel

Après sa formation d'acteur à l'École de la Comédie de Saint-Étienne, il crée en 1993, avec un collectif, la Compagnie Anonyme, dont il devient le metteur en scène en 1995.

Basée en Rhône-Alpes, la compagnie est en résidence au Théâtre de la Renaissance à Oullins de 1999 à 2002. Parallèlement, il poursuit sa formation auprès de Bob Wilson, Krystian Lupa, Alain Françon et Peter Stein. De 2004 à 2007, il est artiste associé au Théâtre de la Manufacture à Nancy. En 2010, il est nommé directeur de la Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche.

En tant que metteur en scène, ses projets de théâtre abordent des textes du répertoire (Ramon del Valle-Inclán, Eugène Labiche, Bertolt Brecht, Cyril Tourneur, Henrik Ibsen), des écritures contemporaines (Pauline Sales, Liubomir Simovic, Peter Handke), des adaptations de nouvelles (Franz Kafka, Maupassant), des correspondances (Sénèque, Pier-Paolo Pasolini), des textes philosophiques (Gilles Deleuze, Georges Canguilhem), des textes poétiques (Maurice Blanchot, Jean Genet) et scientifiques (Oliver Sacks).

Récemment, il a mis en scène *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner à La Comédie de Valence, le spectacle a été repris au Théâtre national de la Colline en février 2013 et en tournée en France. À l'Opéra, il a mis en scène Weill (2006), Haydn (2008), Philip Glass (2009), Benjamin Britten (2009), Léo Delibes (2010) Gaetano Donizetti (2011), puis en 2012 la création mondiale *Re Orso* de Marco Stroppa, pour l'ouverture du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, *Les Noces de Figaro* de Mozart et à la Comédie de Valence et l'Opéra de Lyon, *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann.

En 2013, le syndicat de la critique lui décerne le Prix Georges-Lerminier, meilleur spectacle théâtral créé en province, pour *Les Criminels* de Ferdinand Bruckner.

Il a créé en 2014 *Le Silence du Walhalla* d'Olivier Balazuc, *Avant que j'oublie* de (et avec) Vanessa Van Durme, *La Dispute* de Marivaux et *Dr Caminski* de Fabrice Melquiot et Pauline Sales. En 2015, il a mis en scène *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Edouard Louis.

• • • Éléments bibliographiques

Livres

L'Avant-Scène Opéra, *Le Trouvère*, n°60.

> L'indispensable !

L'Avant-Scène Opéra, *Maestro Verdi*, n° 200, 2001.

CABOURG Jean, *Guide des opéras de Verdi*, Paris, Fayard, 1990.

> Usuel de référence.

CAZAUX Chantal, *Giuseppe Verdi, mode d'emploi*, Avant-scène, 2012.

DEMONCOURT Bertrand, *Tout Verdi*, Paris, R. Laffont, 2013.

FAVRE TISSOT BONVOISI Patrick, *Giuseppe Verdi*, Paris, Bleu Nuit, 2013.

> Biographie synthétique.

MILZA Pierre, *Verdi*, Paris, Tempus, 2005.

> Regard d'historien sur les aspects historiques et politiques liés à la vie de Verdi.

PHILLIPS-MATZ Mary Jane, *Giuseppe Verdi*, Paris, Fayard, 1996.

> Biographie de référence.

PICARD Timothée, *Verdi-Wagner : imaginaire de l'Opéra et identités nationales*, Arles, Actes Sud, 2013.

> Ouvrage universitaire complet, croisant deux destinés de compositeur et la question de la constitution de deux nations.

CD

Version de référence (cf. guide d'écoute) :

Le Trouvère, dirigé par Antonio Pappano, avec **Roberto Alagna, Angela Gheorghiu, Thomas Hampson, Larissa Diadkova, Ildebrando d'Arcangelo**, London Voices, **London Symphony Orchestra**. EMI Classics, Londres, 2001.

Vous pouvez écouter aussi :

Le Trouvère, version dirigée par James Levine en 1991, Métropolitain Opera, Sony Classical.

DVD

Il existe plusieurs captations du *Trouvère* :

Il Trovatore, Ed Spanjaard, janvier 2012, DTS.

Il Trovatore, James Levine, 1990, MET, Deutsche Grammophon.

••• La voix à l'Opéra

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

La classification des voix :

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

+ grave									+ aigu
[femme]					Contralto	Mezzo-Soprano	Soprano		
[homme]	Basse	Baryton	Ténor	Contre-ténor/Haute-contre					

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



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

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

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

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

• • • L'Opéra de Lille

Historique

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

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

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

La façade



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

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

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

Le Hall d'honneur

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

Les Grands Escaliers

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

La Grande Salle

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



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

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

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

Le Grand Foyer

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

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

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

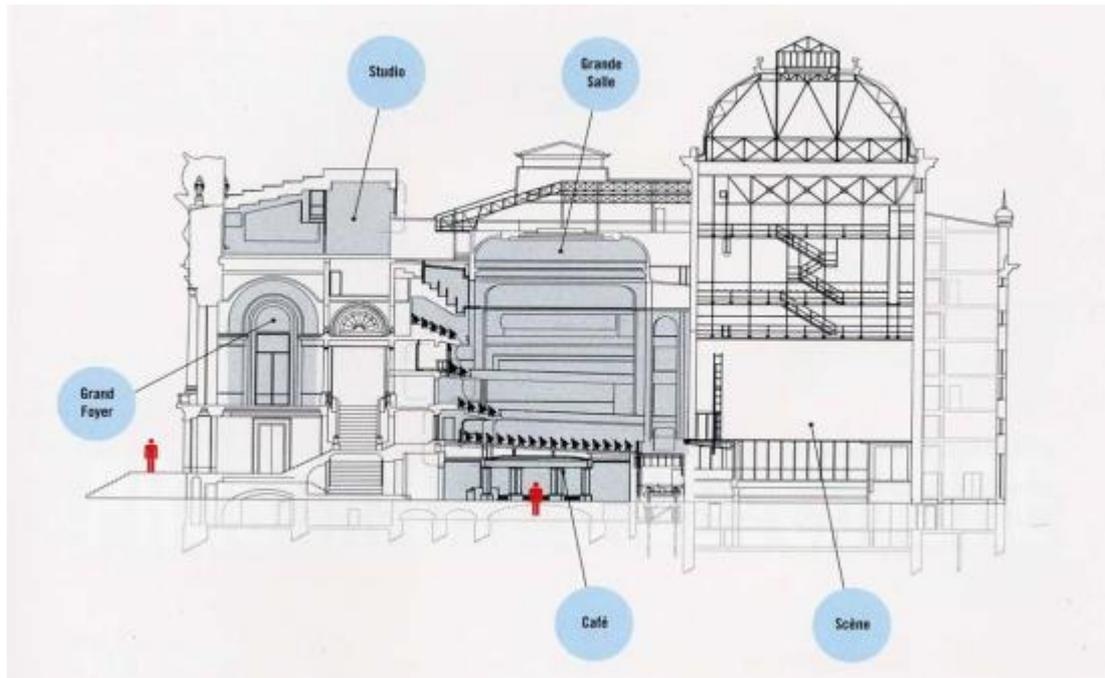
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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

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

> visite virtuelle de l'Opéra accessible sur le site de l'Opéra :
<http://www.opera-lille.fr/fr/l-opera-de-lille/visite-virtuelle/>

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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