



OPÉRA DE LILLE

Coronis

Zarzuela de **Sebastián Durón**

22-25 mars 2020

Livret d'un poète anonyme

Direction musicale **Vincent Dumestre**

Mise en scène **Omar Porras**

Le Poème Harmonique

Di 22 mars 16h

Ma 24 mars 20h

Me 25 mars 20h

19-20
dossier pédagogique

OPÉRA DE LILLE

Contact

Service des relations avec les publics

**Claire Cantuel / Marion Dugon /
Delphine Feillée / Léa Siebenbour**

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.

Février 2020.

p. 3

Préparer votre venue

p. 4

Résumé

p. 5

Le synopsis

p. 6

Les personnages

p. 9

Sebastián Durón

p. 10

La zarzuela : caractéristiques, repères et lexique

p. 12

Le guide d'écoute

p. 17

Note d'intention d'Omar Porras

p. 18

Les caractéristiques de cette mise en scène

p. 19

Coronis à l'Opéra de Lille

p. 20

Repères biographiques

p. 21

La voix à l'opéra

p. 22

L'Opéra de Lille

p. 25

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

• • • Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis (p. 4 et 5)
- aborder la fiche personnages (p. 6) suivie d'une écoute proposée dans le guide d'écoute (p. 12)

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

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 : environ 2h sans entracte

Chanté en espagnol, surtitré en français

• • • Résumé

Coronis est une zarzuela en deux journées composée par Sebastián Durón aux alentours de 1701-1706, sur un livret d'un poète anonyme.

Il s'agit d'une production du Théâtre de Caen, en coproduction avec l'Opéra-Comique, l'Opéra de Lille, l'Opéra de Rouen, l'Opéra de Limoges et Le Poème Harmonique, mise en scène par Omar Porras. L'orchestre du Poème Harmonique joue sous la direction musicale de son fondateur, Vincent Dumestre.

Introduction

Emblématique du Siècle d'Or, la zarzuela est apparue à la Cour d'Espagne dans les années 1650. Multiple, haute en couleur, en un mot baroque, mêlant chant et déclamations, elle faisait apparaître dieux et magiciens, amoureuses et bouffons... Un divertissement royal qu'on pourra redécouvrir grâce au Poème Harmonique et au metteur en scène Omar Porras. Principalement chanté par des femmes, leur *Coronis* a été écrit par le Maître de la chapelle royale de Madrid, Sebastián Durón. Une nymphe y attise ensemble les appétits d'un monstre marin et les convoitises d'Apollon, déchaînant triomphes et

combats célestes, sacrilèges et raz-de-marée... C'est dans l'esprit du théâtre de tréteaux qu'Omar Porras a choisi de placer ces aventures, y imprimant son esthétique singulière, nourrie par les traditions anciennes du théâtre. Chœurs fastueux, chansons populaires, grands airs annonçant l'opéra seria se succèdent dans une action où le burlesque répond au tragique, et où, sous la direction experte de Vincent Dumestre, l'orchestre fait exploser « *un feu d'artifice sonore* », où s'épanouissent « *au milieu des violons et des vents, les couleurs ardentes de ses harpes, guitares et percussions* ».

Les interprètes

Coronis
Triton
Protée
Ménandre
Sirène
Apollon
Neptune
Iris
Rosario

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

Ana Quintans (soprano)
Isabelle Druet (mezzo-soprano)
Emiliano Gonzalez-Toro (ténor)
Anthéa Pichanick (contralto)
Victoire Brunel (mezzo-soprano)
Marielou Jacquard (mezzo-soprano)
Caroline Meng (mezzo-soprano)
Brenda Poupard (mezzo-soprano)
Olivier Fichet (ténor)

Les danseurs et acrobates

Ely Morcillo, Alice Botelho, Élodie Chan, David Cami de Baix, Caroline Le Roy, Michaël Pallandre

L'orchestre

Le Poème Harmonique : 6 violons, 1 viole de gambe, 1 basse de violon, 1 violone, 1 contrebasse, 2 hautbois, 1 basson, 2 luths, 1 harpe, percussions, 2 clavecins.

• • • Synopsis

PREMIÈRE JOURNÉE

Scène 1 - Pendant qu'on entend au loin la chasse de la nymphe Coronis, prêtresse de Diane, Ménandre et Sirène entraperçoivent, depuis la plage, la silhouette de Triton. Le monstre marin est envoyé par Neptune, son père adoptif, pour enlever la nymphe dont le dieu des mers est amoureux. Terrorisés, les deux compères vont se cacher.

Scène 2 - Surviennent alors Coronis, implorant les cieux et les bois de lui porter secours, et Triton qui la poursuit. En dépit des ordres de Neptune, le monstre écaillé entend l'enlever pour lui-même. La nymphe affligée repousse par des insultes les avances du monstre marin qui, après lui avoir déclaré galamment sa flamme, est pris de transports furieux. Après les menaces viennent les remords, mais trop tardivement car les appels répétés de Sirène et Ménandre ont rameuté les chasseurs, bergers et nymphes du bocage.

Scène 3 - Délivrée de Triton qui se jette à la mer, Coronis ne se trouve pourtant pas consolée, évoquant l'oracle maudit prédisant sa noyade. Les habitants de

la Thrace décident donc de gravir la montagne jusqu'à la grotte de Protée pour demander au devin à quel dieu ils doivent se vouer, afin de briser la malédiction et délivrer la région du monstrueux Triton.

Scène 4 - Alors qu'il est seul, Protée pressent la guerre qui se prépare entre Apollon et Neptune, non seulement pour l'amour de Coronis, mais aussi pour la tutelle de la ville de Phlègre.

Scène 5 - Survient alors Coronis suivie des peuples de la Thrace que Protée exhorte à sacrifier aux autels d'Apollon.

Scène 6 - Ayant entendu les paroles du devin, Neptune courroucé promet d'assouvir sa vengeance en submergeant la ville.

Scène 7 - Apollon vient aussitôt offrir sa protection et s'ensuit une lutte sans merci entre les dieux, dont l'issue reste incertaine à la fin de cette première journée.

SECONDE JOURNÉE

Scène 1 - Neptune ayant remporté la bataille, les peuples de Thrace se résolvent à adorer leur nouveau protecteur en lui érigeant des autels. Protée leur reproche leur impiété envers Apollon, mais ceux-ci l'accusent en retour de les avoir induits en erreur avec ses faux oracles. Dans une nouvelle vision, Protée voit le temple en feu, ce que Coronis ne prend plus au sérieux.

Scène 2 - En réaffirmant sa volonté de respecter l'issue du combat, elle attise la colère d'Apollon qui, pour se venger, renverse l'idole de Neptune, à la plus grande consternation de tous.

Scène 3 - Le dieu des mers survient alors et, voyant le sacrilège commis par Apollon, assure les habitants de la Thrace qu'il ne leur en tiendrait pas rigueur, tout en les menaçant d'un grand déluge s'ils en venaient à le trahir. Un camp prend aussitôt le parti du dieu marin, un autre celui du dieu solaire, pendant que Coronis déplore que dans tous les cas, son peuple n'a d'autres choix que de mourir, ou bien brûlé par Apollon, ou bien noyé par Neptune.

Scène 4 - Accompagné de divinités marines, Triton revient exprimer en douces lamentations sa disgrâce amoureuse. On entend alors au loin les habitants se consumer dans le temple, suivant la prophétie de Protée. Triton, ému par la douleur des Thraciens, en oublie presque la sienne, et se met à craindre pour la vie de Coronis qu'il croit apercevoir en train de dévaler la montagne.

Scène 5 - Coronis tombe dans les bras de Triton et, en voulant remercier son sauveur, se rend compte de

qui il s'agit. Les déclarations d'amour de ce dernier et les protestations de cette première se renouvellent jusqu'à ce que le monstre se fâche et décide de l'enlever par la force.

Scène 6 - Apollon paraît et transperce le monstre d'une flèche.

Scène 7 - Pendant ce temps, Ménandre et Sirène sortent vivants de l'incendie, cette dernière reprochant à son amant de l'avoir lâchement abandonnée dans le brasier. S'ensuit une querelle sur les devoirs conjugaux respectifs de l'homme et de la femme.

Scène 8 - Cette querelle est interrompue par l'irruption de Triton blessé.

Scène 9 - Neptune accourt à la plainte de son fils et soupçonne les deux compères d'être à l'origine de ce carnage, mais Triton désigne Apollon comme seul responsable.

Scène 10 - Ce dernier survient alors pour achever son œuvre sanglante. Or le monstre marin expire après avoir prononcé ses dernières paroles. Neptune et Apollon s'apprêtent à s'affronter une seconde fois.

Scène 11 - Mais Iris, envoyée par Jupiter, descend de son arc-en-ciel pour les en empêcher. Par décret du dieu de la foudre, les combats doivent cesser et Coronis choisir son vainqueur. Neptune est éconduit et Apollon devient son époux. Ménandre demande au dieu solaire la permission de joindre son mariage au sien et la scène se termine par une fête triomphale en l'honneur des nouveaux mariés.

• • • Les personnages

On trouve dans la *zarzuela*, cinq types de personnages :

- **Les dioses** (dieux), toujours chantés par des sopranos. Ici Neptune et Apollon.
- **Les damas** (héroïnes amoureuses, jeunes femmes) : Coronis.
- **Les galanes** (héros amoureux, jeunes hommes), chanté par une femme également, travestie : ici, c'est un peu particulier, puisque le rôle d'amoureux est confié à Triton qui est aussi un monstre et dont Coronis n'est pas amoureuse.
- **Les graciosos** sont un couple de bouffons qui vont apporter les éléments comiques à la *zarzuela*. Ici, ce sont Sirène (femme) et Ménandre (homme) interprétés tous deux par des femmes. Habituellement, ces rôles sont parlés et ne chantent qu'une seule chanson populaire. *Coronis* est l'une des exceptions puisque cette *zarzuela* est entièrement chantée.
- **Les barbas** (vieillards ou magiciens) : le seul rôle masculin chanté par un ténor. Dans *Coronis*, il s'agit du mage Protée.

Coronis – soprano – *Dama*



Dans cette pastorale mythologique, Coronis est une nymphe à la beauté exceptionnelle, courtisée à la fois par le monstre Triton, et les dieux Apollon et Neptune qui se battent pour obtenir son cœur. Chaste prêtresse de Diane, déesse de la chasse, de la guerre et de la nuit ; elle est accablée par une prophétie annonçant qu'elle mourra noyée dans la mer Égée. L'arrivée du monstre marin Triton provoque donc une réaction de peur, pensant que c'est lui qui précipitera sa mort. Ce personnage chante surtout des airs plaintifs et dramatiques (voir le guide d'écoute).

Coronis : nymphe et prêtresse de Diane

Triton - mezzo-soprano – *Galán* – *Monstruo*



Monstre marin, amoureux de Coronis. Il est envoyé par son père adoptif Neptune pour capturer la nymphe dont il est lui aussi amoureux. Désobéissant au dieu, il choisit de l'enlever pour lui-même. C'est le héros tourmenté par deux passions contraires : l'amour et la colère. Il se montre doux, amant et galant dans un premier temps, mais face au dégoût de la nymphe, il laisse exprimer sa colère et se montre menaçant. Les remords tardifs n'y feront rien, ni sa compassion envers les habitants qui craignent pour leur vie. Les chasseurs, bergers et nymphes veulent sa mort. Ce sera finalement Apollon qui décochera la flèche fatale. Voici donc un héros atypique : à la fois le gentil et le méchant de l'histoire. Sa passion amoureuse s'exprime dans un langage poétique très soutenu, enrichi de métaphores recherchées ; il est sincèrement amoureux de Coronis.

Triton : monstre marin, fils adoptif de Neptune

La face sombre du personnage, brutale et violente, ne correspond pas au modèle du *galán*, mais crée en cela un rôle complexe, sans doute le plus intéressant de cette *zarzuela*. Les spectateurs ne s'y trompent pas et s'attachent à ce personnage. Musicalement, c'est, avec Coronis, le personnage qui se réserve les plus beaux airs sensibles et dramatiques de cet opéra. Les duos sont remarquables pour l'écriture complexe qui révèle le caractère torturé de ce personnage.

Protée – ténor – *Barba*



Le mage dans une grotte en haut d'une montagne. Il se trompe dans ses premières prophéties et ni le peuple de Thrace, ni Coronis ne le croient plus. En choisissant le camp d'Apollon, la victoire de Neptune fait craindre pour la vie des habitants qui érigent un temple en son honneur. La guerre des dieux fait rage, et Coronis déplore une mort certaine par l'eau ou le feu. C'est le seul chanteur homme de cet opéra.

Protée : devin

Ménandre et Sirène – contralto et mezzo-soprano – *Graciosos*



Ménandre : paysan bouffon

Sirène : paysanne bouffonne

C'est un couple de paysans bouffons qui se querelle à propos du rôle de la femme et de l'homme dans un ménage : une femme ne sert qu'à coudre et à servir ; un homme doit souffrir pour prouver son amour. Leurs interventions burlesques pimentent et allègent le drame qui se dénoue entre Coronis et Triton, et la guerre des dieux qui menace le peuple. Les *graciosos* interrompent brutalement une scène tragique ou dramatique et incarnent ainsi ce qui se passe dans « la vraie vie ». Ces deux personnages ont peu de qualités morales : peureux face au danger que court Coronis, et celui qui les menace dans l'incendie du temple de Neptune ; affichant une vision de l'amour terne et dénué de galanterie. À la fin du

spectacle, Ménandre demande à Iris l'autorisation d'épouser Sirène. Quelques airs, et surtout un grand nombre de récitatifs accompagnés pour ces deux personnages qui ont beaucoup de choses à raconter.

Apollon et Neptune – mezzo-sopranos – *Dioses*

Les dieux sont habituellement des rôles avec une certaine grandeur d'âme. Ici, ils se montrent tous deux jaloux, inconstants, colériques, peu aimants, égoïstes et cruels. L'objet de leur rivalité, Coronis, se révèle un prétexte pour provoquer guerre et destruction chez les hommes. Le peuple doit résoudre un dilemme insoluble face à ces dieux irascibles : à qui consacrer un culte ? Neptune, qui risque de noyer la cité ou Apollon qui menace de l'incendier ? Lorsque Neptune apprend à la fin de la seconde journée que c'est Apollon qui a tué son fils Triton, le conflit semble sans issue.



Apollon : dieu du soleil



Neptune : dieu de la mer

Iris – mezzo-soprano – *Diosa*



Il faudra l'intervention d'Iris, déesse de l'arc-en-ciel et messagère de Zeus pour mettre fin à la guerre entre Neptune et Apollon. Elle laisse à Coronis le soin de choisir son époux, retrouvant ainsi son libre arbitre. Elle représente donc le *deus ex machina* des pièces de théâtre et opéra, résolvant tous les problèmes en un instant.

Iris : messagère

Les costumes :

Dans les ateliers, mais aussi sur scène, les silhouettes imaginées sur le papier se concrétisent. Les inspirations de cette production sont nombreuses (mélange de divinités asiatiques, amérindiennes et gréco-romaines, cultures africaines, acteurs comiques du cinéma muet...). Les costumes des personnages de *Coronis* viennent enrichir le paysage austère dans lequel ils évoluent, grâce à leurs couleurs vives et à la rencontre des éléments (terre, mer, feu, vent et musique). Un grand travail a été fourni en termes d'accessoires, dont le côté « artisanal » est primordial pour Omar Porras. Le comique du livret est révélé en grande partie par les costumes, qui soulignent le côté burlesque des personnages. Ces costumes « formidablement inventifs » (Emmanuelle Giuliani pour La Croix) imaginés par Bruno Fatalot, ont un aspect volontairement ludique, afin de parler à un large spectre de publics. Les personnages portent le mythe par le biais de leurs vêtements, leurs attributs en tissus patinés, agrémentés de formes en cartons, colliers et autres perruques. Les maquillages texturés, élaborés par Véronique Soulier Nguyen, seront – selon les souhaits du metteur en scène – salis avec poésie.

• • • Sebastián Durón (1660-1716)

Compositeur et organiste espagnol, Sebastián Durón est baptisé en 1660, à Brihuega dans la province de Castille-Manche. Élève de l'organiste Andrés de Sola, il aurait également peut-être travaillé avec Alonso Xuárez, maître de chapelle de la cathédrale de Séville. De 1680 à 1691, il occupe différents postes dans des cathédrales : second organiste de la cathédrale de Séville ; premier organiste de la cathédrale de Burgo de Osma ; organiste à la cathédrale de Palencia puis à la chapelle royale de Madrid.

En 1696, il s'illustre comme compositeur pour le théâtre et les divertissements royaux, avec sa première zarzuela : *Salir el amor del mundo*. En 1702, il est promu maître de chapelle par Philippe V, mais il est exilé en 1706 par les Bourbons pour avoir soutenu la cause autrichienne lors de la guerre de Succession d'Espagne. Avant de quitter le pays, Durón tente de dérober les plus beaux morceaux de la bibliothèque musicale de la chapelle royale.

Il s'installe à Bayonne avec Mariana de Neubourg, veuve du feu roi Charles II, dernier Habsbourg à avoir régné en Espagne. S'il se cache un temps pour avoir célébré une victoire des Habsbourg contre les Bourbons, ses zarzuelas continuent à être jouées à Madrid dans les théâtres publics. Sébastián Durón meurt vraisemblablement de la tuberculose à Cambo-les-Bains à l'âge de 56 ans.

Durón en **5 zarzuelas** :

- *Salir el amor del mundo*
- *Selva encantada de amor*
- *Las nuevas armas de amor*
- *Apolo y Dafne*
- *Coronis*

Circonstances de la création de *Coronis*

- Œuvre présentée à Madrid devant la cour, ce qui explique le nombre de chanteurs (requérant la collaboration des deux troupes madrilènes concurrentes) et l'instrumentation (par exemple, on n'employait pas de hautbois dans les spectacles donnés à la ville, alors qu'à la cour, si) ;

- Elle fut composée entre 1700, année où son style d'écriture se rapproche de celui de *Coronis*, et 1706, année où Durón est chassé de la cour et tombe en disgrâce pour avoir soutenu le parti autrichien pendant la guerre de Succession d'Espagne.

Récente attribution de *Coronis* à Sebastián Durón

Attribuée par Mary Neal Hamilton en 1937 à Antonio Literes (1673-1747) sur un regrettable malentendu, *Coronis* a été réattribuée à Sebastián Durón en 2009, attribution qui fait depuis 2013 l'unanimité (même chez des musicologues espagnols rivaux !). Voici les arguments donnés par Raúl Angulo Díaz et Antoni Pons Seguí :

- Généralement les chœurs dits *cuatros* sont chantés par trois sopranes et un ténor (ce que font toujours Antonio Literes, Manuel Ferreira ou Juan de Navas). C'est un trait exclusif à Durón de les composer pour 2 sopranes, 1 alto et 1 ténor (c'est le cas dans huit de ses œuvres : *Salir el Amor del Mundo*, *Muerte en amor la ausencia*, *Selva encantada de amor*, *La Guerra de los gigantes*, *Apolo y Dafne*, *Las Nuevas Armas de amor*, *El imposible mayor en amor le vence Amor* et *Veneno es de amor la envidia* ;

- On reconnaît certains madrigalismes typiques de son écriture ;
- Des effets chromatiques qu'on trouve dans d'autres de ses œuvres ;
- Utilisation caractéristique d'effets de sourdines et de pizzicato par les violons ;
- Remploi d'airs utilisés dans d'autres œuvres ;
- Tours mélodiques et cadences très associés à son style.

Extraits du dossier de presse du Théâtre de Caen.

• • • La zarzuela : caractéristiques, repères et lexique

Définition : La zarzuela est le genre dramatique et musical par excellence du siècle d'Or espagnol avec des caractéristiques qui lui sont propres. Mêlant théâtre et chant à la manière des semi-opéras anglais de Purcell notamment, *Coronis* est une exception car c'est une œuvre entièrement chantée. Les parties parlées sont remplacées par des récitatifs.

Pastorale mythologique où le pouvoir des dieux est confronté aux comportements humains, et où les éléments naturels se déchaînent : tempête, tremblement de terre, raz de marée etc... La magie y est également très présente et engendre des scènes mystérieuses et fantastiques. Rien d'ennuyeux donc ! d'autant plus que l'humour s'invite au détour d'un *lamento*. Le spectacle se veut ainsi complet et reflétant la vie : tragique et comique, expressif et dansant, triomphant et recueilli, savant et populaire ; c'est toute une palette de sentiments humains qui est représentée musicalement et vocalement dans la zarzuela.

Aria da capo	C'est un air en trois parties : A, B et A'. A et B sont en opposition de caractère et tempo ; A' est une répétition plus ornée et virtuose de A. Cette tradition de l'opéra napolitain influence l'écriture de Durón au début du XVIIIème siècle.
Chœurs	Ils sont très présents dans les zarzuelas et rythment l'action. Le plus souvent harmoniques à 4 voix en référence au modèle religieux, et parfois polyphoniques lorsqu'ils expriment des sentiments plus tourmentés.
Coplas ou couplets et Estribillo ou refrain	Apparentés aux récitatifs italiens plus proches de <i>l'arioso</i> ¹ et aux airs.
Cuatros	Ce sont des chœurs à 4 voix – 3 sopranos et 1 ténor – présents dans la plupart des zarzuelas. La particularité de Durón réside dans l'emploi de 2 sopranos, 1 alto et 1 ténor.
Danses	Les rythmes de danses inondent la partition de <i>Coronis</i> : <i>jácaras</i> , sarabandes, séguedilles et <i>chaconas</i> .
Femmes	À Madrid, seules les femmes étaient formées au chant au sein de troupes de théâtres, alors que les chanteurs se désignaient davantage à la chapelle royale. Dans <i>Coronis</i> , les rôles principaux sont répartis en 7 voix féminines et 1 voix d'homme.
Fiesta final	La zarzuela se termine toujours par une grande fête. Dans <i>Coronis</i> , c'est un double mariage qui est célébré et la fin de la guerre : jamais de fin dramatique !
Jornadas ou journées	La zarzuela se déroule en deux journées qui ignorent l'unité de temps des 24 heures et la composition en 5 actes.
Lamento	Présent dans les opéras baroques italiens, c'est un passage qui exprime la douleur. Le tempo est lent ; l'accompagnement toujours caractérisé par une ligne mélodique descendante et les mélodies souvent exacerbées par des effets expressifs.
Loa	Introduction d'allégeance aux personnalités célébrées. Dans <i>Coronis</i> , soit elle n'a jamais existé, soit elle a été perdue.

¹ Il est parfois difficile de distinguer l'air du récitatif lorsque celui-ci s'apparente davantage à un *arioso* (entre l'air et le récitatif)

Livret	Le langage poétique s'oppose à celui d'un Quinault, librettiste de Lully, qui prône l'intelligibilité des vers. L'écriture savante, le lexique riche et imagé, la syntaxe complexe et différente de celle d'aujourd'hui, laisse parfois le lecteur en difficulté. En revanche, le synopsis est limpide et facile d'accès. La traduction littérale a donc été évitée au profit de l'idée générale sans introduction de rimes.
Orchestre	On y trouve en plus de l'orchestre baroque habituel, des instruments typiquement espagnols comme la guitare (<i>vihuela</i>) et les castagnettes. L'écriture orchestrale de Durón se caractérise également par l'emploi aux cordes de sourdine et de <i>pizzicato</i> . La nomenclature n'est que succinctement indiquée. La Chapelle royale (<i>Capilla Real</i>), en 1705, stipule un instrumentarium d'une trentaine de musiciens : clavier et/ou orgue, harpe, luth, cinq à quinze violons, trois ou quatre altos, quatre violoncelles ou violes de gambe, contrebasse, trompette, flûte et hautbois. ² Le hautbois évoque par ailleurs à la fois la guerre et l'ambiance pastorale.
Roi d'Espagne	En 1700 meurt le roi Charles II sans descendance. Il avait désigné comme successeur Philippe V, petit-fils de Louis XIV de la dynastie des Bourbons. Mais Charles de Habsbourg, prétend lui aussi à la couronne sous le nom de Charles III. S'en suit une guerre de succession après 200 ans de paix. À partir de 1706, c'est Philippe V qui s'impose. Durón ayant choisi le camp des Habsbourg est contraint à l'exil en France à Bayonne, puis Pau et meurt en 1716 à Cambo-les-Bains. Dans <i>Coronis</i> , l'affrontement entre Neptune et Apollon évoque bien sûr l'affrontement entre Philippe V et Charles III.
Tiple	On a traduit un peu vite ce terme en « soprano ». En fait, il s'agit d'une tessiture de voix particulière de soprano avec un registre grave en voix de poitrine. Voilà pourquoi les 7 rôles de soprano dans <i>Coronis</i> se répartissent entre contralto, mezzo-soprano et soprano d'aujourd'hui. Cette technique est l'une des caractéristiques du genre de la zarzuela qui réclame contrastes et passion.
Tonadas	Chansons populaires typiques du théâtre espagnol en deux parties : récitatif en général accompagné, et <i>airas</i> ou airs.
Tonos	Modèle de chant espagnol qui reprend des rythmes ternaires de danses ibériques. Souvent attribué aux personnages terrestres et comiques (<i>graciosos</i>).
Zarzuela	Le genre est né au XVIIIème siècle. Son nom provient d'un lieu : le <i>Palacio de la Zarzuela</i> , résidence d'été au nord de Madrid, dans une chaîne de montagnes plus fraîche que la capitale, parsemée de ronces : <i>zarzas</i> en espagnol. Aux chasses succèdent des soirées théâtrales et musicales : <i>Fiestas de la Zarzuela</i> .

² *La Zarzuela baroque*, par Pierre-René Serna, bleu nuit éditeur, 2019

• • • Le guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

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

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

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

Il n'existe pas de CD de référence, l'œuvre n'ayant jamais été enregistrée. Néanmoins, vous trouverez ci-dessous quelques extraits de *Coronis*, sélectionnés dans des anthologies de zarzuelas, détaillés dans la suite de ce document.

1- *Cielos, que airados*, air de Coronis, 1^{ère} journée, scène 1

C'est le premier air de la nymphe Coronis. Il est intéressant à écouter en lien avec l'explication du personnage.

2- *Suelta homicida*, duo Coronis/Triton, 1^{ère} journée, scène 2

Ce duo permet de mieux comprendre l'écriture musicale et les particularités de la zarzuela.

3- *Dioses, piedad*, air de Coronis, 1^{ère} journée, scène 2

Ce *lamento*, particulièrement expressif est l'une des plus pages musicales de cet opéra.

4- *El marido que sufrido*, Sirène, 2^{ème} journée, scène 7

Passer des larmes au rire, de la musique tragique à la comédie : cet air est chanté par Sirène, l'un des deux personnages bouffes de cette zarzuela. Avec ses rythmes et ses instruments typiquement espagnol, cette écoute est une bonne introduction à ce qui sera entendu lors de la représentation.

1- **Cielos, que airados, Air de Coronis, 1^{ère} journée, scène 1**

 >> **Écouter l'air de Coronis** (ctrl+clic)

CORONIS

A/ *Cielos, que airados,
Conmigo enojados,
Mi vida exponéis
A tanto rigor,*

Cieux irrités,
contre moi courroucés,
qui exposez ma vie
à tant de rigueur,

B/ *Oíd de mis ansias,
Oíd de mis quejas
El triste gemido,
El mísero llanto,
El fiero dolor.*

Écoutez de mes tourments,
écoutez de mes plaintes
le triste gémissement,
Les misérables pleurs,
La douleur affreuse.

A'/ *Bosque enmarañado,
Hoy en tu sagrado
Coronis pretende
Lograr el favor,*

Bois enchevêtrés,
aujourd'hui en votre sanctuaire,
Coronis prétend
obtenir votre faveur,

B'/ *Si en tal desconsuelo
El ansia, la pena
Me usurpa el aliento,
me priva el sentido,
muriendo el valor. (x2)*

alors qu'en un tel chagrin,
l'angoisse, la peine,
s'emparent de mon souffle,
me privent des sens,
laissant mon courage mourir. (x2)

Le premier air de Coronis exprime la douleur et l'angoisse. Elle implore les cieux et les bois de lui porter secours contre le monstre Triton qui la poursuit.

Sebastian Durón met tout en œuvre pour souligner la complainte de la nymphe : cet air est joué *despacio* (tempo lent) à 3 temps dans une tonalité principale de Mi mineur, mais très modulante (sol majeur, ré majeur, la mineur) ; le rythme irrégulier de la basse continue joue sur les valeurs longue/brève répétées puis inverse ces valeurs brève/longue ; le contre-chant à l'unisson, aux deux violons fait écho aux lignes mélodiques descendantes de

Coronis ; et enfin les silences qui écourtent les phrases, rendent le discours haché et évoquent ainsi les pleurs de la nymphe.

L'air se décompose en deux parties assez proches de caractère et tempo, contrairement à la musique italienne qui les oppose franchement. On note toutefois que A évoque la peur de Coronis par ses rythmes plus marqués, et B la douleur. Une simplicité formelle, donc : 2 strophes répétées avec des paroles différentes ; la première invoquant les cieus et la seconde les bois. La strophe B' est chantée une deuxième fois.

Dessus de violons à l'unisson

Cie-los, que ai - ra - dos, con - mi - go e - no - ja - dos mi vi - da ex - po - néis a tan - to ri-

Rythmes irréguliers de la basse, typique de la musique baroque espagnole

Avec les élèves :

- Présenter le personnage de Coronis et faire écouter son premier air.
- La musique baroque espagnole est peu connue en France. Il est intéressant de se familiariser avec ses sonorités et figures de style.
- La comparaison avec un air d'opéra de Haendel peut être plus parlant qu'un long discours. Ici, les mélodies sont sobres et peu ornées, plus proches des inflexions de la voix parlée, et loin de l'emphase italienne. Voici un extrait célèbre de l'opéra Rinaldo :



>> *Lascia ch'io pianga* (ctrl+clic)

- Insister sur la richesse des rythmes dans cette musique. Là réside l'une des caractéristiques principales de la zarzuela.

2- *Suelta homicida*. Duo Coronis/Triton, 1^{ère} journée, scène 2



>> *Écouter le duo* (ctrl+clic)

CORONIS
Suelta, hoimicida,

TRITÓN
*Cómo, si mi vida
Te he rendido yo*

CORONIS
Suelta, traidor.

TRITÓN
*Cómo, si la muerte
Me la da tu arpón.*

LOS DOS
*Y al fiero, halagüeño,
Cariño traidor,
Verás en mi llanto,
Verás en mi pena
De amante furor,
De ingrata caricia,
Morir de me rabia,
Morir de amor.*

CORONIS
Laisse-moi meurtrier !

TRITÓN
Comment [le pourrai-je], puisque c'est moi
Qui ai remis ma vie entre tes mains ?

CORONIS
Laisse-moi traître !

TRITÓN
Comment [le pourrai-je], puisque la mort,
Ce sont tes traits qui me la donnent ?

LES DEUX
À la violente, à la flatteuse,
À la traîtresse affection,
Tu me verras dans mes pleurs,
Tu me verras dans ma peine,
D'une amante fureur,
D'une ingrante caresse,
Mourir de rage,
Mourir d'amour.

Alors que Ménéandre et Sirène se cachent, Coronis apparaît poursuivie par Triton.

Là encore, nous découvrons avec ce premier duo, une écriture musicale inhabituelle, en comparaison avec nos repères italiens, français et même anglais.

La première partie « vivo », sur une basse continue constituée d'instruments à cordes pincées, est rythmée, et montre l'affrontement des deux personnages.

1 A11 Vivo

Coronis
Suel ta, ho mi - ci - da, Suel - ta, trai dor.

Tritón
Có - mo, si mi vi - da te he ren - di - do yo. Có - mo, si la

Bajo continuo
6 6 # 6 6 6

Le duo proprement dit, s'oppose par son tempo lent à cette introduction. Il commence dans une écriture homophonique³ mise en valeur par des silences expressifs soulignant l'idée de peine.

À partir de *verás* les rencontres harmoniques sont assez inédites. Le décalage contrapuntique des deux voix n'est pas exact comme dans une fugue, et pourtant très serré. Pendant que Triton évolue sur des intervalles de tierce,

20

Cor
gra - ta ca - ri - cia, mo - rir de mi ra - bia, mo - rir de mi a - mor, mo - rir de mi a

Tri
ri - cia, mo - rir de mi ra - bia, mo - rir de mi a - mor, mo - rir, mo - rir de mi a

Bc
7 6 b7 7 6 # 6 b7 4 b 4 #

Coronis exécute une ligne descendante chromatique⁴ (en demi-tons), puis en intervalles de ton, créant de jolies surprises comme sur le dernier *morir*.

Cette page musicale est rejouée plus loin dans cette deuxième scène, à notre grand plaisir, après l'intervention des *graciosos*, et des récitatifs et airs de Triton et Coronis.

Avec les élèves :

- Découvrir la voix de mezzo-soprano du personnage de Triton. En effet, presque tous les rôles sont chantés par des femmes.
- Il s'agit du premier duo de cet opéra. Les élèves le reconnaîtront aisément en l'ayant déjà écouté. Se créer quelques repères d'écoute est nécessaire pour entrer dans l'œuvre par la musique, et non uniquement par la mise en scène.
- Comment évoquer la mort en musique ? Les lignes mélodiques sont toujours descendantes.

³ Écriture homophonique : les voix évoluent en même temps de manière verticale, en opposition à l'écriture contrapuntique où les voix sont décalées (comme dans un canon) ; l'écriture est dite alors horizontale.

⁴ Le figuralisme du chromatisme descendant est universel et exprime la mort dans tous les pays.

3- **Dioses, piedad, Air de Coronis, 1^{ère} journée, scène 2**

 >> **Écouter l'air de Coronis** (ctrl+clic)

CORONIS
Dioses, piedad,
Cielos, favor,
Favor, dioses,
Cielos, piedad,

CORONIS
Ô dieux, pitié,
Ô cieus, au secours,
Au secours, ô dieux,
Ô cieus, pitié !

Que Coronis muere
Al alevé impulso
De amante traidor,

Car Coronis meurt
car des perfides transports
d'un amant déloyal.

Dioses, piedad....

Ô dieux, pitié,

Voici un *lamento* – air de lamentation – d'une intense émotion. Coronis implore une seconde fois les dieux, pensant sa fin proche. Il s'agit de la seule *aria da capo* de la première journée⁵. Ce type d'air est la norme dans l'opéra baroque italien. C'est sans doute l'une des rares influences italiennes dans la zarzuela de Durón. Une partie A au caractère défini (ici c'est la plainte) est suivie d'une partie B au caractère différent (plus rythmé). La partie A (*da capo*) est ensuite reprise avec des modifications d'ordre ornemental.

Les longues notes tenues dans les aigus, les réponses en écho au chant de la soprano, la tonalité expressive de si mineur avec ces nombreuses modulations subtiles, les chromatismes, les retards harmoniques, montrent une belle maîtrise de l'écriture polyphonique au service de l'émotion. À la même époque, Purcell en Angleterre affiche un talent similaire dans ses célèbres *lamento*⁶.

La deuxième partie reste de tempo lent, mais s'anime par des rythmes pointés et surtout de grandes tensions harmoniques avec des dissonances marquées.

Le retour de A est davantage orné que la première fois.

Avec les élèves :

- Expliquer grâce à une comparaison avec l'extrait suivant que la zarzuela est une juxtaposition de moments tragiques et de moments comiques, parfois sans aucune transition. L'idée à l'époque était de démontrer que la musique, et notamment l'opéra était seul capable d'évoquer les émotions de la vraie vie, souvent contrastées.

⁵ Dans la deuxième journée, l'*aria da capo* est réservé à la mort de Triton.

⁶ L'exemple le plus célèbre : *When I'm laid de Didon et Enée* (ctrl+clic)

4- **El marido que sufrido, Sirène, 2^{ème} journée, scène 7**

 >> **Écouter l'air de Sirène** (ctrl+clic)

SIRENE

*El marido que sufrido
No quiere ser,
Y a trabajar
Por su mujer
No va a ganar
Para tener,
No, no, no, no.*

*Que ja de gruñir,
Si non sufrir
Si ha de comer
A su mujer.*

El marido que sufrido....

SIRENE

Le mari qui
Ne veut pas être soumis
Ni travailler
Pour sa femme,
N'aura rien
Pour s'en gagner une,
Non, non, non, non.

Car il faut qu'il grince des dents,
Voire même qu'il souffre,
Pour que sa femme
Puisse manger.


Le mari qui...

Ménandre et Sirène viennent d'échapper à l'incendie du temple provoqué par Apollon. Au lieu de se rapprocher, heureux d'être tous les deux en vie, l'événement provoque une dispute. Ménandre préfère sauver sa personne que se sacrifier pour sauver la femme qu'il aime. *La femme existe seulement pour cuisiner, pour servir, pour coudre.* La réponse de Sirène ne se fait pas attendre : un homme pour se faire aimer doit travailler dur et souffrir pour conquérir et garder sa femme.

Nous sommes dans le registre bouffe de la *zarzuela*. L'instrumentarium est bien différent des airs précédents : guitares, castagnettes, tambour de basque et autres percussions illustrent la musique populaire espagnole ainsi que les rythmes dansants et le tempo vif.

Sirene

Muy vivo



El ma - ri - do que su - fri - do no quie - re ser, y a tra - ba - jar

Dans une mesure à 3 temps dansante, ce sont les temps faibles qui sont accentués, créant des rythmes syncopés. Le rythme pointé sur les dernières syllabes de *su-frido* ajoute un caractère sautillant sur un mot qui normalement ne l'est pas du tout ! La seconde partie de l'air conserve les mêmes caractéristiques rythmiques que la première, ce qui engendre une répétition entêtante.

Avec les élèves :

- Essayer de frapper ces rythmes dans les mains, c'est très facile et cela évoque immédiatement le folklore espagnol.
- Ce passage écouté en classe sera très reconnaissable le jour du spectacle.

• • • Note d'intention d'Omar Porras

Il s'agit ici de mettre en scène un mythe. Comme un palimpseste fait de monts, de forêts et de rochers, de chasseurs, de paysans et de bergers, il s'agit de relire de manière imagée le fameux mythe de Coronis. Est-ce que le mythe naît de l'imagination ? On assiste, dès le lever du rideau, à la mise en abîme du théâtre, puisqu'une fable ancestrale nous est chantée, de laquelle les chasseurs, paysans et bergers au premier plan sont eux-mêmes les spectateurs.

Dans un tissage organique fait de symboles, de métaphores et d'objets magiques, un groupe de baladins, de comédiens et de prêtres préparent un rituel cathartique duquel naîtra un monstre marin : Triton, fils adoptif de l'ondoyant Neptune. Triton, aveuglé d'amour, va poursuivre la plus belle mortelle du village, Coronis au regard ailé. Le Chœur ne chante plus pour le public, comme c'est habituellement le cas, mais pour les bergers, les chasseurs et les nymphes du bocage réunis pour l'occasion. Ils assistent à la naissance des dieux ancestraux, ceux-là même qui éclairent nos rêves et semblent gouverner notre monde.

Mais l'arrivée d'Apollon, également amoureux de Coronis et prêt à tout pour obtenir les faveurs de la belle, provoque la rivalité entre Neptune et lui. Divisés, tremblants de peur, les villageois doivent prendre position pour l'un ou pour l'autre. "Dans le feu, dans les airs, sur la terre et sur l'onde, les dieux et les éléments veulent livrer bataille pour savoir à qui doit être consacré le culte ou qui doit être le dieu tutélaire", explique le devin Protée. L'un veut incendier le village, l'autre veut l'inonder ! Le spectacle se transforme alors en lutte acharnée, tandis que Neptune et Apollon, à mi-chemin entre gladiateurs et dieux essoufflés, se métamorphosent soudain en catcheurs, dans une pantomime immédiate et triomphante. Heureusement, au sein des villageois, *dos graciosos* épouvantés, les paysans allègres et bouffons Sirène et Ménandre, parviennent à tisser des liens comiques entre la réalité et le rêve ; entre le village et le public.

Dans cette mise en scène de la révélation, le rôle de l'arbitre revient donc au devin Protée. Mais le village, hélas, ne croit pas trop en ce sage censé lire et prédire l'avenir. Il s'agit de relever ici tout le caractère comique qui assure le passage d'un rituel révélateur à la représentation pure de l'absurde. Comment passe-t-on de la représentation du sacré au début du spectacle à une sorte d'ode carnavalesque à la fin de celui-ci ? Voici l'une des questions qui guidera ma démarche artistique pour ce projet unique qui cherche

à retracer le destin de dieux et d'hommes, dans l'héritage poétique du *Siglo de Oro* espagnol.

Le mythe que je veux raconter, et dont on retrouve des traces chez Ovide déjà, découle d'un livret et d'une musique tous deux recomposés car incomplets au départ. Le livret à partir duquel je travaille syncrétise différentes fables tirées de la mythologie. Comment faire de ce mythe gréco-romain un mythe universel dans lequel on retrouve aussi bien des éléments provenant de ma culture amérindienne, que de mes sources d'inspiration indonésiennes ? Il s'agit de tisser avec des fils nouveaux la toile de ce mythe ancestral. La zarzuela, genre ibérique mêlant théâtre et chant, nous permet, à partir d'une série de palimpsestes, et au travers d'une relecture et d'une réinterprétation de l'histoire de *Coronis*, le mélange unique du haut et du bas, du sérieux et du comique, dans ce que l'on a décrit comme une sorte d'"algèbre linguistique" aux nombreuses allusions à la poésie pétrarquienne.

Comment raconter un mythe aujourd'hui ? À travers la figure du catcheur, je m'essaie à une transposition audacieuse, partant de l'idée que les lutteurs professionnels sont les dieux grecs de notre ère. Décrit par Roland Barthes comme "le principe même de l'art classique triomphant", le catch puise ses racines dans les spectacles de foire itinérants d'Europe au XIX^{ème} siècle, ainsi que dans des traditions plus ancestrales et lointaines, telles que le *Kalarippayatt* en Inde. Doublés par des acrobates et des danseurs, les dieux catcheurs que je souhaite mettre en scène seront des messagers d'un genre nouveau, chargés de raconter une histoire à la manière des catcheurs modernes qui assurent le spectacle tout en permettant la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur, entre feux d'artifice, apparitions et disparitions, vols, fumée, serpentins et pyrotechnie.

Très concrètement, je travaillerai avec six interprètes féminins et un seul homme, donc ce sont les femmes qui joueront tous les rôles masculins afin de donner à voir la transformation sur scène, le passage concret de l'acteur au personnage. De plus, les coulisses seront à vue, faisant partie intégrante de la représentation, car toutes les tensions et les difficultés liées aux changements de rôle doivent fonctionner comme des ressorts supplémentaires de la représentation, faisant des entraves de la vraie vie des atouts sur scène.

Omar Porras
Metteur en scène



Pour aller plus loin regarder >> [L'interview d'Omar Porras](#) (ctrl+clic)

• • • Les caractéristiques de la mise en scène

Un mythe universel

Le livret synthétise différentes fables tirées de la mythologie (principalement le livre II des *Métamorphoses* d'Ovide, vers 542-632), notamment celles de deux différentes *Coronis*. L'une était amante d'Apollon et fut transpercée d'une flèche par ce dieu lorsqu'il découvrit son adultère, l'autre était aimée malgré elle de Neptune et finit par lui échapper grâce à Diane qui la métamorphosa en corneille.

Le travail d'Omar Porras n'est pas basé sur la reproduction « historique » des faits relatés dans le livret ou sur une temporalité esthétique. Il souhaite plutôt laisser un chemin d'exploration et de recherche susceptible de mélanger les univers. Dans l'objectif de rendre accessible ce spectacle à un grand public, il décide donc de créer un mythe universel en ne faisant pas uniquement référence aux divinités gréco-romaine. Aussi, nous retrouverons sur scène autant des éléments provenant de la culture amérindienne, que de sources d'inspiration indonésienne ou gréco-romaine.

Omar Porras ira même jusqu'à transposer le mythe en représentant les dieux comme des catcheurs car « *les lutteurs professionnels sont les dieux grecs de notre ère* ». Le catch a des origines anciennes et se retrouve également dans les sociétés indonésiennes. Il est donc, selon lui, une bonne manière de représenter l'affrontement des dieux qui eux-mêmes figurent le pouvoir organique terrien.

Avec les élèves :

- La question de l'adaptation des mythes à l'opéra est un enjeu de mise en scène important. À l'époque de l'opéra baroque, les mythes faisaient partie de l'histoire commune et toutes les personnes qui venaient à l'Opéra les connaissaient. Les livrets des opéras sont donc majoritairement inspirés de ces mythes qui aujourd'hui sont beaucoup moins connus. Il peut être intéressant d'étudier un passage d'un mythe et de réfléchir à la façon dont on pourrait l'actualiser pour qu'il soit facilement compréhensible aujourd'hui. Voici quelques mises en scène d'opéras qui proposent l'adaptation de mythes : *Amour et psyché* de Mondonville (**production Opéra de Lille**), *Idoménée* de Mozart (**production Opéra de Lille, production Opéra national du Rhin**), *Castor et Pollux* de Rameau (**production Théâtre des Champs Elysées**).

L'esprit de la mise en scène

« Pour faire revivre cet opéra insolite et haut en couleurs, le metteur en scène Omar Porras le rapproche du théâtre de tréteaux et s'appuie sur des didascalies savoureuses, qui font jouer certaines parties de l'action en coulisses. » (Vincent Dumestre). Les coulisses seront donc – comme le rappelle le metteur en scène – à vue et partie intégrante de la représentation. Les actions s'y déroulant seront commentées par les personnages.

De nombreux jeux de décors, de lumières et d'effets pyrotechniques font de *Coronis* un « grand spectacle ». Des superpositions de rideaux délimitent l'espace. Les interprètes jouent devant, derrière les rideaux ou les deux à la fois grâce à la transparence de ces derniers. Les ombres des personnages sont projetées sur ces « vieux rideaux », comme un écho à l'allégorie de la caverne de Platon. Les décors sont inspirés d'espaces sans nature, froids et neutres, aux aspects organiques et minéraux.

La scénographe, Amélie Kiritzé-Topor, a réalisé des maquettes illustrant les décors que nous retrouvons sur le plateau pour chaque scène. Ces dessins lui permettent de dérouler le projet scénographique de cet opéra. Les décors et accessoires ont été construits dans les ateliers du Théâtre de Caen et de l'Opéra de Limoges.



Survient Coronis et Triton qui la poursuit.



Triton se jette à la mer



Le monstre entend enlever Coronis pour lui-même.



Protée pressent la guerre qui se prépare entre Apollon et Neptune.

• • • *Coronis* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Vincent Dumestre**
Mise en scène **Omar Porras**
Scénographie **Amélie Kiritzé-Topor**
Costumes **Bruno Fatalot**

Lumières **Mathias Roche**
Assistant à la direction musicale **Loris Barrucand**
Assistante à la mise en scène **Marie Robert**
Cheffe de chant **Camille Delaforge**

Les Chanteurs :



Ana Quintans
Coronis



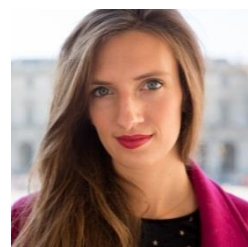
Isabelle Druet
Triton



Emiliano Gonzalez-Toro
Protée



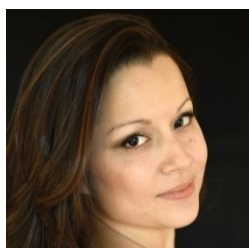
Anthéa Pichanick
Ménandre



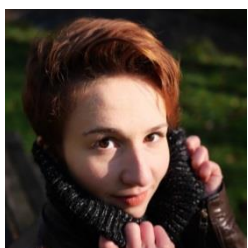
Victoire Bunel
Sirène



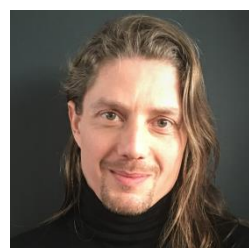
Marielou Jacquard
Apollon



Caroline Meng
Neptune



Brenda Poupard
Iris, ensembles vocaux



Olivier Fichet
Rosario, ensembles vocaux

Le Poème Harmonique :



• • • Repères biographiques

Vincent Dumestre



Son goût prononcé pour les arts, son sens créatif de l'esthétique baroque, sa flamme d'explorateur et son goût de l'aventure collective l'incitent naturellement à défricher les répertoires des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles et à créer un ensemble sur

mesure. Avec son Poème Harmonique (créé en 1998), Vincent Dumestre est aujourd'hui l'un des artisans les plus inventifs et polyvalents du renouveau baroque, embrassant direction d'orchestre, de Chœur, de saison musicale, de concours et de festivals, sans rien lâcher de la pratique de ses instruments à cordes pincées.

Pour Vincent Dumestre, naître en mai 1968 signifie faire ses premières armes en concert et au disque avec les pionniers qui œuvrèrent à découvrir, comprendre et ranimer ces musiques d'un autre temps. Sorti de l'École du Louvre (histoire de l'art) et de l'École normale de musique de Paris (guitare classique), il se forme au luth, à la guitare baroque et au théorbe. Depuis 1998, d'exhumations en reconstitutions, de compositeurs connus en programmes inattendus, il n'a de cesse de proposer de véritables créations, ouvrant les horizons de tout un pan de musique vocale et instrumentale, et lui offrant une large visibilité qui fait référence. Sur la scène d'opéra, le ton est celui d'une esthétique sonore et visuelle singulière, qui naît de la

confrontation de son regard, dans des spectacles de grande envergure, avec celui d'artistes issus de différentes disciplines artistiques : marionnettistes metteurs en scène, chorégraphes, circassiens...

Vincent Dumestre est tout autant inspiré pour éclairer le répertoire sacré (Cavalieri, Lalande...) ou la musique de chambre (Briceno, Belli, Tessier...), pour laquelle il troque sa baguette contre le luth, le théorbe ou la guitare.

S'il est sollicité dans tous les hauts lieux internationaux de la musique baroque, Vincent Dumestre développe aussi une partie de son activité en Normandie (programmation des Saisons baroques de la chapelle Corneille, direction du Concours International de Musique Baroque de Normandie), région d'ancrage de son ensemble. Depuis trois ans, il assure également la direction artistique du Festival de musique baroque du Jura, et se voit confier la saison 2017 du festival *Misteria Paschalia* à Cracovie.

Une trentaine d'enregistrements, disques et DVD, édités sous le label Alpha Classics dont il est l'artiste de la première heure, témoignent de son compagnonnage fécond avec Le Poème Harmonique dans les domaines de la musique savante comme populaire.

Omar Porras



Ayant grandi en Colombie, Omar Porras arrive à Paris à l'âge de vingt ans, en 1984. Il fréquente d'abord deux ans durant la Cartoucherie de Vincennes, découvre, fasciné, le travail d'Ariane Mnouchkine et de Peter Brook, fait un bref passage

dans l'École de Jacques Lecoq, travaille avec Ryszard Cieslak, puis rencontre Jerzy Grotowski – ce qui va l'inciter à s'intéresser aux formes orientales (Topeng, Kathakali, Kabuki). C'est donc tout naturellement que, quand il arrive à Genève en 1990 et fonde le Teatro Malandro, il affirme une triple exigence de création, de formation et de recherche qui reste la sienne aujourd'hui.

Son répertoire puise autant dans les classiques avec *Faust* de Marlowe (1993), *Othello* et *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1995 pour l'un, et 2012 puis 2017 en japonais pour l'autre), *Les Bakkantes* d'Euripide (2000), *El Don Juan* de Tirso de Molina (2005 ; en japonais en 2010), *Les Fourberies de Scapin* (2009), que dans les textes modernes et contemporains avec *Ubu Roi* d'Alfred Jarry (1991), *Striptease* de Slawomir

Mrozek (1997), *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind (2011) et *La Dame de la mer* d'Ibsen (2013). Parallèlement au théâtre, il explore l'univers de l'opéra avec *L'Élixir d'amour* de Donizetti (2006), *Le Barbier de Séville* de Paisiello (2007), *La Flûte enchantée* de Mozart (2007), et *La Périchole* d'Offenbach (2008) et s'aventure même sur le terrain de la danse avec *Les Cabots*, une pièce chorégraphique imaginée et interprétée avec Guilherme Botelho de la Cie Alias (en 2012).

En 2017, après avoir traversé le mythe de Dionysos, de Faust, de Don Quichotte ou encore de Don Juan, Omar Porras aborde celui de Psyché, aux accents de conte féerique, qu'il adapte en croisant la matrice originelle du texte de Molière et le goût de la parole du XVII^{ème} siècle avec d'autres sources comme les versions d'Apulée et La Fontaine pour un voyage dans l'imaginaire.

Plusieurs distinctions ont salué sa démarche et son travail dont, en 2014, le Grand Prix suisse du théâtre – Anneau Reinhart. Depuis juillet 2015, il dirige le TKM Théâtre Kléber- Méleau à Renens en Suisse.

Le théâtre de Caen a accueilli les spectacles d'Omar Porras à plusieurs reprises : *L'Élixir d'amour*, *Don Juan*, *Histoire du Soldat*, *Amour et Psyché*.

• • • La voix à l'Opéra

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

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

La classification des voix :

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

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

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



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

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

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

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

• • • L'Opéra de Lille

Historique

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

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, 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 nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.

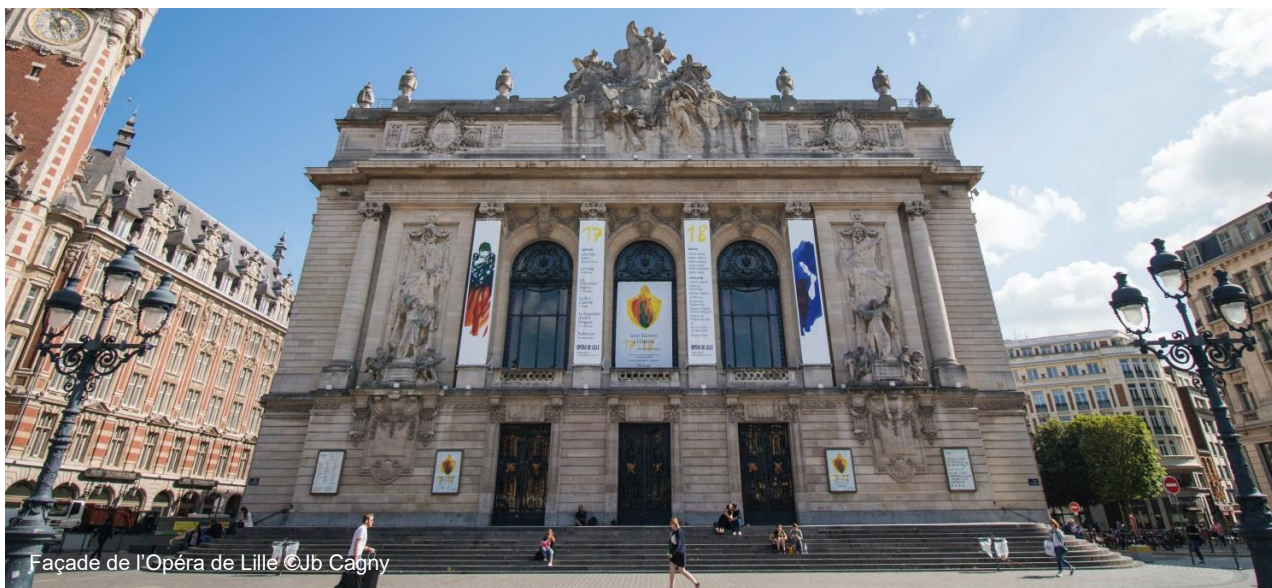
La façade

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.



Façade de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux

galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, « L'Idylle », de Jules Dechin, et en écho, « La Poésie » du sculpteur Charles Caby

Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du 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.



Grande Salle de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

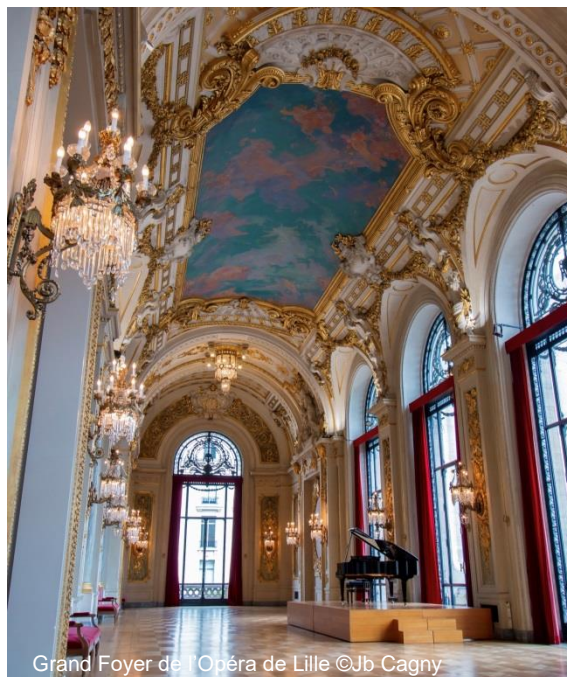
Le Grand Foyer

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

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



Grand Foyer de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

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

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

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en

préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

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

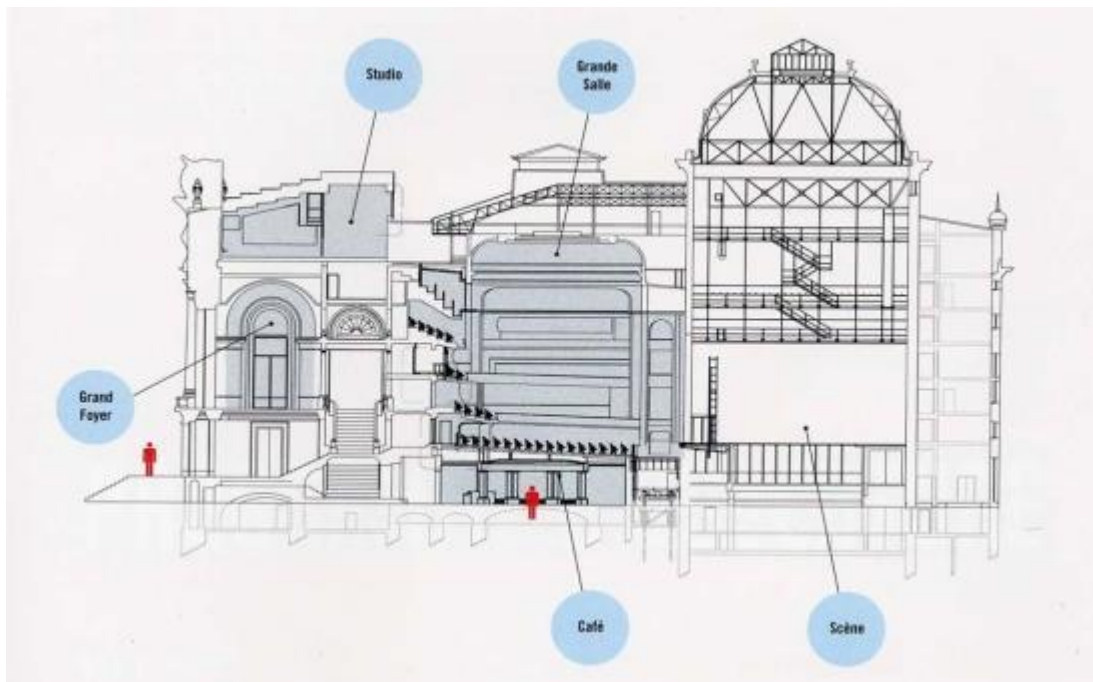


Rénovations du Grand Foyer de l'Opéra de Lille



Rénovations du lustre de la Grande Salle

• • • 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.