

OPERA DE LILLE 2008/2009

DOSSIER PEDAGOGIQUE

LES NOCES DE FIGARO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DU 6 AU 23 OCTOBRE 2008



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

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra
Octobre 2008

SOMMAIRE

<i>Préparer votre venue à l'Opéra</i>	3
LES NOCES DE FIGARO de Wolfgang Amadeus MOZART	
• Fiche résumé pour les élèves	4
• Synopsis	5
• Wolfgang Amadeus Mozart	7
• L' <i>opera buffa</i> ou <i>dramma giocoso</i>	8
• Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais	9
• La société au 18 ^{ème} siècle	10
• Guide d'écoute	12
• Vocabulaire	27
• Références bibliographiques	29
LES NOCES DE FIGARO A L'OPÉRA DE LILLE	
• L'équipe artistique de la production	31
• Note de Jean-François Sivadier, metteur en scène	32
• Repères biographiques	34
POUR ALLER PLUS LOIN	
• La Voix à l'opéra	36
• Qui fait quoi à l'opéra ?	37
• L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	38
ANNEXES	
• Les instruments de l'orchestre	42

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

- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra, signalés par le sigle © dans le guide d'écoute.

RECOMMANDATIONS

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

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

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

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

Durée totale du spectacle : 3h30 (avec entracte).

Opéra chanté en italien, surtitré en français.

TÉMOIGNAGES

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

FICHE RÉSUMÉ

Les Noces de Figaro, en italien *Le Nozze di Figaro*, est un opéra-bouffe en quatre actes de **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791). La première eut lieu le 1^{er} mai **1786** au Burgtheater de Vienne. Le livret de **Lorenzo da Ponte** (1749 -1838) est inspiré de la comédie de Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro* (écrite en 1781 et représentée pour la première fois en 1784).

Résumé :

La Comtesse Almaviva se languit de son mari qui n'est pas un modèle de vertu et la néglige, poursuivant de ses assiduités Barberine (la fille du jardinier) et la camériste Suzanne. Celle-ci doit épouser Figaro entré au service du Comte. Il est toutefois concurrencé par le jeune Chérubin qui est amoureux de toutes les femmes et en particulier de la Comtesse. De son côté, la gouvernante Marceline aidée du médecin Bartholo veut empêcher les noces de Suzanne et Figaro car ce dernier lui a fait une promesse de mariage.

Après maints rebondissements, déguisements, faux-semblants et coups de théâtre, les couples s'accordent et tout finit dans le mariage et le pardon...

Les personnages et leur voix :

Les personnages	Leur rôle	Leur voix
<i>Figaro</i>	Valet de chambre du Comte	Basse
<i>Suzanne</i>	Camériste de la Comtesse et fiancée de Figaro	Soprano
<i>Le Comte Almaviva</i>	Grand d'Espagne	Baryton
<i>La Comtesse Almaviva</i>	Épouse du Comte	Soprano
<i>Chérubin</i>	Page du Comte (rôle travesti)	Mezzo-Soprano
<i>Marceline</i>	Gouvernante	Mezzo-Soprano
<i>Bartholo</i>	Médecin	Basse
<i>Don Basile</i>	Maître de musique	Ténor
<i>Don Curzio</i>	Juge	Ténor
<i>Antonio</i>	Jardinier du Comte et oncle de Suzanne	Basse
<i>Barberine</i>	Fille d'Antonio	Soprano
<i>Chœur de paysans et paysannes</i>		

La composition de l'orchestre :

L'orchestre comprend 2 flûtes traversières, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales, 13 violons, 5 altos, 4 violoncelles et 3 contrebasses.

Pour le continuo des récitatifs : piano-forte, violoncelle.



SYNOPSIS

Acte I

De bon matin, dans une chambre du palais.

Figaro, valet du Comte Almaviva, doit épouser aujourd'hui Suzanne, camériste de la Comtesse. Alors qu'il se prépare à emménager dans une nouvelle chambre, il s'aperçoit que plusieurs obstacles jalonnent son chemin : bien qu'il vienne d'abolir le droit de cuissage, le Comte poursuit Suzanne de ses assiduités et s'ingénie à retarder les noces ; de son côté, la vieille Marceline détient une promesse de mariage de Figaro qu'elle entend faire valoir avec l'aide du docteur Bartholo, ennemi juré du valet ; par ailleurs, le page Chérubin apparaît toujours là où on ne l'attend pas, notamment auprès de Barbarina, fille du jardinier Antonio ; quant à Don Basile, le maître de musique, il redouble de manigances.

Acte II

Plus tard, dans la chambre de la Comtesse.

Figaro expose ses plans à sa fiancée et à la Comtesse : Suzanne devra feindre d'accepter un rendez-vous du Comte, mais c'est Chérubin qui s'y rendra, déguisé en femme, et la Comtesse n'aura plus qu'à confondre son époux infidèle. On fait venir le page pour essayer le déguisement, mais le Comte arrive sur ces entrefaites. Quiproquos et malentendus se succèdent. Suzanne et Figaro rattrapent la situation, mais, à la fin de cet acte mouvementé, tout est à recommencer. Marceline survient en compagnie de Bartholo et de Don Basile afin de réclamer justice. Le Comte saisit ce prétexte pour repousser les noces une fois encore.

Acte III

L'après-midi, dans une salle du château.

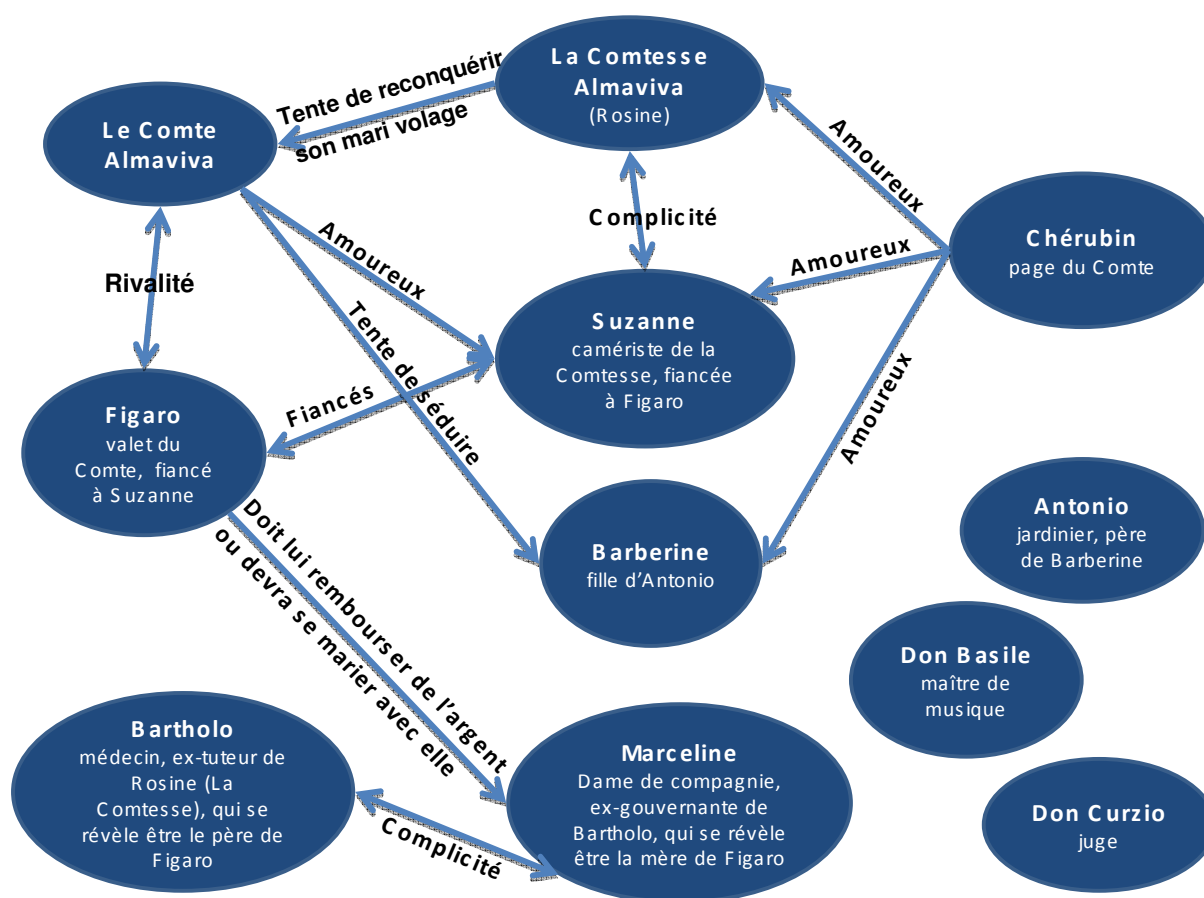
Reprenant le plan de Figaro sans l'en avertir, Suzanne fait croire au Comte qu'elle accepte ses avances et lui donne un rendez-vous nocturne. Marceline et ses acolytes paraissent pour être confrontés à Figaro devant le notaire Curzio. Mais, au fil de leurs explications, Marceline comprend que Figaro est l'enfant qu'elle a eu de Bartholo dans sa jeunesse... Réconciliation générale et double mariage : Bartholo décide en effet d'épouser Marceline. Après la bénédiction des deux couples, tous dansent un fandango. Suzanne a juste le temps de glisser un billet au Comte.

Acte IV

La nuit, dans les jardins du château.

Par une indiscretion de Barberine, Figaro apprend que Suzanne a donné un rendez-vous secret au Comte. Il s'étrangle de rage. Pour le punir de ses soupçons, Suzanne susurre un chant passionné dans la nuit – elle sait pertinemment que Figaro le croit destiné au Comte... Puis les femmes mettent leur plan à exécution : la Comtesse a échangé ses vêtements avec ceux de Suzanne et elle attend le Comte au rendez-vous convenu. Mais Chérubin vient une fois de plus troubler le jeu et la jalousie de Figaro complique encore la situation... Le piège finit toutefois par se refermer sur le Comte, qui en vient à courtiser sa propre femme déguisée en une autre ! Confondu, il est obligé d'implorer un pardon que la Comtesse lui accorde généreusement.

Les personnages des *Noces de Figaro*.



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)



Compositeur de génie à qui l'on doit pas moins de 600 oeuvres répertoriées, **Wolfgang Amadeus Mozart** est né à **Salzbourg** le **27 janvier 1756**.

Enfant prodige, il manifeste dès l'âge de trois ans d'exceptionnels dons musicaux, accompagnant sa soeur au clavecin. Son père, Léopold, se consacre alors à son éducation musicale.

À 6 ans, Mozart improvise ses premiers menuets

retranscrits par son père. Celui-ci décide d'organiser une tournée à travers l'Europe avec Amadeus et sa sœur. Un premier voyage en 1762 les emmène à Munich et à la cour impériale de Vienne. La seconde tournée (1763-1766) les conduit en Allemagne, à Bruxelles, Paris, Londres, La Haye, Amsterdam, Lyon, Genève...

C'est au cours de ce voyage, durant lequel il est adulé par les plus grands souverains, que Mozart fait la rencontre de Johann Schobert (1735 env.-1767) à Paris, et de Jean-Christien Bach (1735-1782) à Londres.

De retour en Autriche, il s'imprègne de l'esprit musical de l'Allemagne du Sud, représenté par Joseph Haydn, son aîné de vingt-quatre ans, qu'il rencontre lors de séjours à Vienne.

Il compose sa première symphonie à 9 ans (1765), son premier opéra à 11 ans *La Finta semplice* (1767) puis *Bastien et Bastienne* en 1768.

En 1769, il est nommé au poste de *Konzermeister* à Salzbourg. Les années 1769 à 1773 sont marquées par de nombreux séjours en Italie. À 19 ans, il compose *Il Re Pastore* et six admirables concertos pour violon. Pendant quatre ans, il s'adonne à la galanterie musicale. Son second voyage à Paris (1777-1779) ne lui apporte que tristesse, avec la mort subite de sa mère, l'indifférence des salons parisiens, sa déception amoureuse avec Aloysia Weber et l'abandon de son protecteur, le baron Grimm. Après avoir été évincé de la Cour archiépiscopale de Salzbourg où il avait le titre de premier violon depuis 1773, Mozart s'installe sans ressources à Vienne, **en 1781**, année où **il compose *Idoménée*, qui laisse entrevoir les prémices de tout son art lyrique et symphonique**. En 1782, Il compose *L'Enlèvement au sérail* et épouse la sœur d'Aloysia Weber, Constanze. À partir de cette année, Mozart passe par des crises successives qui deviendront de plus en plus graves à mesure qu'il approche de la mort. L'année 1783 voit la naissance d'un chef-d'œuvre de la musique religieuse: *la Grande Messe en ut mineur* K. 427.

Pendant le même temps, Mozart se concentre sur la composition thématique. Le quatuor à cordes K. 387 inaugure la glorieuse série des six quatuors (achevés en 1785). La période 1784-86 se traduit par les six concertos pour piano de 1784, chefs-d'œuvre qui seront suivis de six autres jusqu'à la fin de 1786. L'année 1785 est une année sombre, la plus romantique de la vie du Maître (*Concerto en ré mineur* K. 466). En décembre 1784, Mozart est initié à la franc-maçonnerie, ce qui lui inspirera la dramatique *Ode funèbre* K. 477 en novembre 1785. En 1786, **Mozart a acquis une certaine aisance** comme on peut l'entendre dans sa musique de chambre, ses concertos pour piano ou **dans son opéra *Les Noces de Figaro*** qui connaît un triomphe à Prague. C'est dans cette ville que Mozart s'installe avec sa femme en 1787 et où il compose *Don Giovanni*, sur un livret de Da Ponte. La première représentation le 29 octobre 1787 est triomphale.

De retour à Vienne, sa situation financière s'aggrave. Il succède à Gluck comme compositeur de l'empereur mais avec des revenus très faibles. Il compose ses dernières œuvres parmi lesquelles un opéra magistral *Così fan tutte* (créé en 1790) et de grands concertos. Deux mois avant sa mort, le succès semble enfin poindre avec *La Flûte enchantée* (1791 à Vienne) et *la Clémence de Titus* (1791) commandée pour le couronnement de Léopold II à Prague. Sa dernière œuvre, le *Requiem*, commandée par un amateur anonyme, est un véritable testament inachevé (il sera terminé par son élève Sussmayer). **Mozart meurt** d'une sorte de typhus le **5 décembre 1791**, âgé de 36 ans, dans la pauvreté et l'indifférence totale. Son corps sera jeté dans une fosse communautaire.

L'OPERA BUFFA (OU « DRAMMA GIOCOLO »)

L'opéra buffa est un genre typiquement italien qui trouve ses origines dans les intermezzi comiques du XVII^{ème} siècle qui entrecoupaient les opéra seria. Ces intermèdes mettaient en scène quelques personnages placés devant le rideau et avaient pour but de divertir les spectateurs pendant les changements de décor. Ces courtes pièces étaient bien souvent écrites en dialecte, et empruntaient leurs personnages à la commedia dell'arte ou à la vie quotidienne. Leur style était léger, populaire, le caractère humoristique, et la voix de basse très appréciée.

Appelé aussi *commedia per musica* ou *dramma giocoso*, l'opéra buffa se distingue de l'opéra seria par :

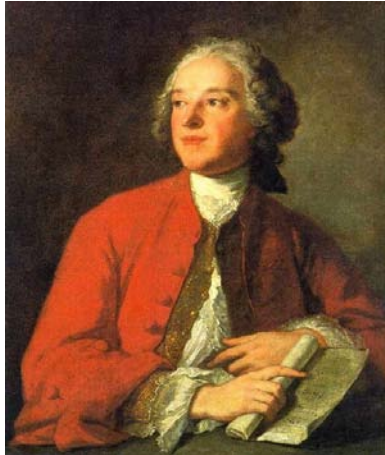
- . La présence du comique
- . La diversité des registres et des structures musicales
- . La présence de personnages issus de différents rangs sociaux : bourgeois, nobles, valets et paysans se confrontent dans des situations souvent complexes. C'est de cette proximité des classes sociales habituellement éloignées (maître/valet) que naissent l'imprévu et l'imbroglio comique.

Les airs et les ensembles sont là pour servir le jeu scénique et faire coïncider temps musical et temps théâtral.

L'opéra buffa laisse une large place aux ensembles, du duo au trio... jusqu'au septuor dans l'opéra mozartien. L'acte se termine généralement par un grand finale qui enchaîne les événements théâtraux et musicaux dans un mouvement tourbillonnant.

Dans ses opéra buffa, Mozart porte à son sommet l'art de faire converser en musique plusieurs personnages.

Mozart trouvera à Vienne, et notamment en l'empereur Joseph II qui apprécie le genre, un contexte particulièrement favorable à la composition de ses opéra buffa.



Écrivain, dramaturge, éditeur, publiciste, espion, homme d'affaire et auteur comique français, **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** est l'une des figures emblématiques du siècle des Lumières.

Né le 24 janvier 1732 à Paris, Pierre-Augustin Caron est le fils d'un horloger. Inventeur lui-même d'un nouveau mécanisme de montre, il a l'imprudence de le montrer à l'horloger du roi qui s'attribue la découverte. Ne se laissant pas impressionner, Beaumarchais demande et obtient réparation auprès de l'Académie des Sciences. C'est ainsi que les portes de la Cour s'ouvrent à lui.

Dès lors, **son ascension est fulgurante** : il côtoie le monde de la finance de l'Ancien Régime et la noblesse affairiste. Il épouse la veuve du contrôleur-clerc d'office de la maison du roi en 1756 ce qui lui permet d'obtenir le nom de Beaumarchais (nom d'une terre de sa femme). Celle-ci décède un an plus tard et on le soupçonne de l'avoir tuée.

Il devient, en 1759, professeur de harpe des filles de Louis XV, puis se lance dans des spéculations commerciales qui l'enrichissent et lui permettent d'acheter une charge de secrétaire du roi, ce qui l'anoblit. Il devient par la suite lieutenant général des chasses et commence à écrire. En 1768, il épouse Geneviève-Madeleine Wattebled, veuve du garde général des Menus-Plaisirs, qui décède deux ans plus tard, laissant une importante fortune. Beaumarchais est alors accusé de détournement d'héritage. En 1775, il est envoyé en mission secrète par le roi à Londres aux fins de récupérer des documents secrets détenus par le chevalier d'Éon. Cette même année voit la première représentation du **Barbier de Séville** (écrit en 1773) à la Comédie-Française. Cette pièce sera adaptée avec succès à l'opéra par Paisiello en 1782 puis par Rossini en 1816.

En 1776, il vend des armes et envoie une flotte privée pour soutenir les indépendantistes lors de la guerre d'indépendance des États-Unis d'Amérique.

Il milite au sein de la **Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques**, fondée en 1777 à son initiative, et obtient à la Révolution la reconnaissance des **droits d'auteurs** qui garantissent à ces derniers leurs droits patrimoniaux et moraux (reconnaissance de la paternité de l'œuvre notamment). C'est en 1781 qu'il donne une suite au *Barbier de Séville* dans *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée*. Cette pièce voit sa première représentation interdite par le roi. La première à la Comédie-Française aura finalement lieu le 27 avril 1784. Da Ponte et Mozart s'en emparent deux ans plus tard.

En 1787, Beaumarchais s'implique dans l'affaire Kornman, banquier qui a fait enfermer sa femme, maîtresse du Prince de Nassau. L'écrivain fait libérer l'épouse mais sa réputation en souffre.

En 1790, il se rallie à la Révolution française mais sa notoriété s'est ternie et l'opinion est contre lui. Dépassé par les événements, il suscite la suspicion chez certains hommes forts lors de la Convention et est chassé sous la Terreur. Il s'exile à Hambourg puis revient en France en 1796. Il écrit ses Mémoires, chef-d'œuvre de pamphlet, et **meurt à Paris le 18 mai 1799 d'apoplexie**. Il est enterré au cimetière du Père Lachaise à Paris.

De la pièce à l'opéra

L'opéra de Mozart et Da Ponte est créé deux ans seulement après la première représentation à Paris de la pièce de Beaumarchais qui, par ses accents contestataires voire révolutionnaires, fit grand bruit en France et en Europe. Mozart a certainement voulu profiter du succès de cette pièce mais il a su voir en son intrigue piquante, ses caractères, son rythme, et ses nombreux effets scéniques les composantes idéales d'un opéra buffa.

Da Ponte obtient l'accord de l'empereur Joseph II, qui avait interdit la représentation de la pièce, pour en faire son adaptation lyrique. Il offre ainsi l'occasion au souverain de donner en son théâtre la suite du *Barbier de Séville* de Paisiello qui avait connu un grand succès. L'opéra ne sera donné que neuf fois au Burgtheater de Vienne à sa création en mai 1786 avant de connaître son véritable succès à Prague fin 1786.

Le livret de Da Ponte reste très fidèle à la pièce mais en modifie sensiblement les caractères et le ton. Pour répondre au genre lyrique, Da Ponte réduit le nombre de personnages de 16 à 11 et le nombre d'actes de 5 à 4 et élimine certaines scènes. Malgré ces coupures, *Les Noces* gardent un caractère contestataire indéniable mais elles dépassent la satire politique en montrant comment la noblesse du cœur ignore le rang social. La musique donne plus de profondeur aux personnages et d'humanité à l'œuvre. C'est l'amour sous tous ses aspects qui est au centre de l'opéra.

La relation maître / valet

La relation entre Figaro et son maître a bien évolué entre *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* : la complicité s'est transformée en conflit et le Comte constate ce changement radical qu'il ne regrette pourtant pas puisqu'il en est le seul responsable.

L'opposition entre Figaro et son maître naît, dès la première scène, de l'aveu par Suzanne des intentions du Comte. La relation entre les deux hommes prend alors la forme **d'un conflit de classe** qui repose, non seulement sur **la supériorité du maître par rapport à son valet**, mais aussi et surtout sur **l'abus de pouvoir**. Or, "le droit du seigneur" ou "droit de cuissage" a été aboli par le Comte lui-même dans *Le Barbier de Séville* afin d'empêcher Bartholo (tuteur de Rosine, la future Comtesse Almaviva) d'en user. Figaro va dès lors tout faire pour forcer le Comte à avouer publiquement cette abolition.

L'obstacle du droit du seigneur est donc écarté mais le Comte ne va pas pour autant renoncer à son désir et **le conflit social se double d'un conflit amoureux** : le maître et le valet deviennent rivaux. La pièce se transforme en un véritable duel dont les armes sont essentiellement, la ruse et la parole. Si Figaro respecte les règles sociales quand il s'adresse à son maître, c'est toujours avec une pointe d'ironie, et dans les joutes oratoires qui opposent les deux hommes, c'est Figaro qui l'emporte car il est audacieux et possède la suprématie de la parole et l'art du détour. **Le Comte se trouve à chaque fois en situation d'infériorité**. Cependant, la fin de la pièce les place dans des situations identiques : **celle du dupeur dupé**. Le Comte et Figaro sont abusés par leurs épouses et tous deux sont contraints de leur présenter des excuses. C'est à ce prix que la relation entre le maître et le valet va cesser d'être conflictuelle. Complices et alliés, c'est ainsi que nous les retrouverons dans la pièce suivante de Beaumarchais : *La Mère coupable*.

La satire de la justice

Celle-ci a une portée bien moins forte dans l'opéra que dans la pièce de Beaumarchais. Dans cette dernière, le procès qui oppose Figaro à Marceline a une importance qui peut paraître disproportionnée par rapport à son enjeu. Le déroulement même du procès et sa mise en scène cachent mal les véritables intentions de Beaumarchais, à savoir régler ses propres comptes avec une justice injuste. Mozart n'a pas la même ambition et se limite à deux scènes sans plaidoirie de Marceline (qui critiquait à ce moment-là le principe de recrutement des juges qui ne dépend en rien de la compétence mais de la possibilité d'acheter une charge).

Da Ponte a donc supprimé la parodie de procès de la pièce. Cependant, le personnage du juge qui n'apparaît que pour annoncer une sentence décidée par le Comte nous laisse voir une **justice tournée en dérision**, et qui devient un moyen officiel de servir des intérêts personnels sans lien aucun avec l'objet du procès.

La critique des privilèges

Le véritable sujet de la pièce est "la disconvenance sociale", c'est-à-dire l'abus de pouvoir que le Comte exerce sur ses "vassaux". **La relation hiérarchique féodale qui justifie une relation dominant/dominé est remise en cause et dénoncée**, non seulement par ceux qui la subissent mais aussi par la Comtesse : il s'agit dès lors de démontrer que cette relation n'a plus lieu d'être à une époque en pleine mutation sociale (l'action de la pièce se situe en 1768). Figaro est le personnage qui ose dire haut et fort ce que les autres déplorent : il est l'interprète des valets opprimés.

Le livret de Da Ponte rend moins explicite la critique des privilèges, notamment à cause de la suppression de la tirade de Figaro à l'acte I du *Mariage* dans lequel ce dernier dénonce l'absence de relation de cause à effet entre l'appartenance à une classe sociale et l'intelligence, et l'injustice de cette situation puisqu'elle n'est due qu'au hasard de la naissance. **Être noble, c'est avoir tous les pouvoirs sans pour autant les mériter.**

La pièce de Beaumarchais porte des accents fortement revendicatifs et nombre d'abus sont dénoncés. Et même s'il serait abusif d'aller jusqu'à voir dans *Le Mariage de Figaro* une œuvre d'intention révolutionnaire, celle-ci est pourtant considérée comme l'un des signes avant-coureurs de la Révolution française.

L'Opéra de Mozart, en dépit des coupures pratiquées par Da Ponte, a une vertu contestataire aussi puissante que son modèle. À titre d'exemple, le déplacement à l'acte I de l'apostrophe de Figaro au Comte de l'Acte V du *Mariage* (« Non, M. le Comte, vous ne l'aurez pas ») place l'opéra tout entier sous le signe du défi. Le ton y est plus sérieux, plus grave.

L'approfondissement psychologique qu'opère la musique, dans les rôles de Figaro et de Suzanne tout spécialement, donne à ces derniers une importance au moins égale à celle du Comte et de la Comtesse, et qu'ils n'avaient pas dans la pièce.

La condition des femmes

La pièce de Beaumarchais, insiste sur **la situation de la femme** : l'absence de droits juridiques pour la femme mariée qui la place sous la totale dépendance de son mari et la primauté du désir de l'homme auquel la jeune fille doit se soumettre. **Marceline** part en guerre contre ces états de fait et **devient le porte-parole des femmes.**

L'opéra quant à lui s'engage beaucoup moins sur ce thème. À titre d'exemple, le long réquisitoire de Marceline contre les hommes à l'acte III du *Mariage* est devenu l'air parodique « Il capro e la capretta » (« Le bouc et la chevrette ») dans lequel elle ne fait qu'allusion à l'oppression des hommes envers les femmes. Elle s'insurge contre le pouvoir des hommes sur leur femme et contre l'inégalité dont elles sont victimes dans un air écrit pour faire rire : sa forme qui pastiche l'opéra seria ainsi que le thème animalier ne nous font pas prendre sa diatribe au sérieux.

L'aspect de revendication féministe est absent du livret de Da Ponte. Les scènes de protestations de Marceline ont disparu ou se sont fortement édulcorées. Reste néanmoins la problématique générale du **respect de la femme qui domine la pièce et l'opéra** : Suzanne veut que son désir soit respecté, Marceline attend depuis de longues années que Bartholo répare l'injustice qui lui a été faite (maîtresse mais non épouse), la Comtesse se bat pour retrouver son honneur et ne plus être une femme trompée. Et plus important encore, on retrouve chez Mozart la promotion **des femmes menant à elles seules l'action des deux derniers actes.** En effet, la Comtesse, Suzanne et Marceline uniront leurs volontés et leurs ruses pour lutter contre l'emprise des hommes (même de Figaro puisqu'il sera exclu de la dernière ruse et Suzanne agira contre sa volonté). Elle se retrouvent finalement victorieuses de l'autre sexe.

GUIDE D'ÉCOUTE

Les extraits ci-dessous nous semblent **prioritaires** (ils sont repérés par le sigle © dans le guide d'écoute) :

- **Ouverture**
- **Acte I / Scène 1 – Duo Figaro et Suzanne « Cinque... dieci... » + récitatif**
- **Acte I / Scène 8 – Chœur « Giovani liete, flori spargete »**
- **Acte I / Scène 8 – Air de Figaro « Non più andrai »**
- **Acte II / Scène 1 – Cavatine de la Comtesse « Porgi amor »**
- **Acte II / Scène 3 – Air de Chérubin « Voi che sapete »**
- **Acte II / Finale**
- **Acte III / Scène 4 – Air du Comte « Vedrò, mentr'io sospiro »**
- **Acte IV / Scène 8 - Air de Figaro « Tutto è disposto »**
- **Acte IV / Scène 10 - Récitatif + Air de Suzanne « Giunse alfin... Deh vieni »**

© Ouverture

La scène se passe au château d'Agua-Frescas, en Espagne, au XVIII^{ème} siècle.

L'opéra débute par une ouverture dans le tempo *presto*. Cette pièce instrumentale dédiée à l'orchestre donne le ton à l'ensemble de l'ouvrage : la virtuosité des traits, les contrastes et les accents dominant. Le début est un unisson de toutes les cordes et des bassons sur une ligne mélodique conjointe se construisant progressivement dans un mouvement tourbillonnant qui sera celui de cette « Folle Journée » :

Violino I *Presto*



En contraste, les vents (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes) proposent une ligne mélodique plus aérée intégrant de nombreux arpèges (entourés sur la partition ci-dessous) et se concluant par une formule cadentielle en ré majeur de tout l'orchestre :

L'ensemble est réitéré puis de longues gammes ascendantes et descendantes émaillent la partition puis on retrouve une nouvelle phrase cadentielle.

Un deuxième thème est ensuite présenté. Il est écrit dans la tonalité de La majeur, est marqué par les impulsions des *forte piano*, et son timbre adopte les couleurs des cordes et des vents :

Un court développement assure le lien avec la réexposition. Le premier thème est repris avec quelques modifications puis c'est le retour du second thème. Une coda brillante de tout l'orchestre conclut cette ouverture.

Plan de l'ouverture (qui suit une forme Sonate) :

Exposition	Développement	Réexposition
Début : thème 1 (Ré majeur) 0'47" : thème 2 (La majeur) 1'25" : codetta (petite conclusion)	1'37" : court développement	1'49" : thème 1 (Ré majeur) 2'15" : thème 2 (Ré majeur) 3'05" : coda (conclusion)

Avec les élèves :

- Ecoutez cette ouverture, précisez son rôle d'introduction de l'opéra, repérez les éléments thématiques.
- Comparez cette ouverture avec l'ouverture de *La Flûte enchantée* de Mozart.

© **Acte I / Scène 1** – Duo Figaro et Suzanne « Cinque... dieci... » + récitatif

La scène représente une chambre partiellement meublée. Le matin de ses noces, Figaro, un mètre à la main, mesure la pièce que le Comte, maître de maison, destine au futur couple. Figaro vante la commodité de cette chambre, sa fiancée Suzanne lui fait part de ses doutes. Le Comte profitera de la géographie des lieux pour la séduire.

Duetto	Duo
Figaro <i>(misurando la camera)</i> Cinque... dieci... venti... trenta... Trentasei...quarantatre	Figaro <i>(mesurant la chambre)</i> Cinq...dix...vingt...trente Trente-six...quarante-trois...
Susanna <i>(fra se stessa, guardandosi nello specchio)</i> Ora sì ch'io son contenta; Sembra fatto inver per me. Guarda un po', mio caro Figaro, Guarda adesso il mio cappello. <i>(seguitando a guardarsi)</i>	Suzanne <i>(à elle-même se regardant dans le miroir)</i> Maintenant je suis contente Il me va très bien. Regarde un peu, mon cher Figaro, Regarde donc mon chapeau. <i>(Elle continue de se regarder)</i>

Figaro
Sì mio core, or è più bello,
Sembra fatto inver per te.

Susanna e Figaro
Ah, il mattino alle nozze vicino
Quanto è dolce al mio/tuo tenero sposo
Questo bel cappellino vezzoso
Che Susanna ella stessa si fe'.

Figaro
Oui, mon cœur, il est bien mieux :
Il te va très bien.

Suzanne et Figaro
Ah, le matin de nos noces
Comme il va l'aimer mon/ton tendre époux
Ce charmant petit chapeau,
Que Suzanne a fait elle-même.

Le couple central de l'opéra entre en scène : Figaro est occupé à mesurer la pièce afin d'installer le lit tandis que Suzanne se regarde dans le miroir tout en cherchant à attirer l'attention de son fiancé. Très progressivement, les voix se rejoignent dans la dernière partie de ce duo : « Ah, il mattino nozze vicino.. ». Sur le plan musical, une introduction instrumentale précède l'entrée des voix. Dans cet *Allegro* en sol majeur, l'instrumentation reste en lien avec le début de l'ouverture puisque l'on retrouve les timbres associés des cordes et des bassons dans un motif qui retient l'attention :

Allegro

6

Dans cette introduction, les violons II accompagnent, tandis qu'un dialogue s'instaure entre les violons I et les bassons (Fagotti sur la partition). Ces deux timbres pourraient être associés chacun à un personnage, toutefois la véritable mélodie de Suzanne est présentée par le hautbois à partir de la neuvième mesure :

Mélodie du hautbois :

Hautbois

p sf p sf p

Phrase de Suzanne (mesure 30) :

Susanna

O - ra si_ ch'io son con - ten - ta, sem - bra fat - to in ver per me, sem - bra fat - to in ver per me.

Recitativo	Récitatif
Susanna Cosa stai misurando, Caro il mio Figaretto ?	Suzanne Qu'es-tu en train de mesurer Mon cher petit Figaro ?
Figaro Io guardo se quel letto Che ci destina il Conte Farà buona figura in questo loco.	Figaro Je regarde si le lit Que le Comte nous destine Ira bien dans cette chambre.
Susanna E in questa stanza?	Suzanne Dans cette chambre ?
Figaro Certo, a noi la cede Generoso il padrone.	Figaro Oui, il nous la cède, Généreux notre maître !
Susanna Io per me te la dono.	Suzanne Je n'en veux pas.
Figaro E la ragione ?	Figaro Pour quelle raison ?
Susanna (<i>toccadosi la fronte</i>) La ragione l'ho qui.	Suzanne (<i>se touchant le front</i>) La raison est ici.
Figaro (<i>facendo lo stresso</i>) Perché non puoi Far che passu un po' qui ?	Figaro (<i>faisant de même</i>) Ne peux-tu La faire arriver jusqu'ici ?
Susanna Perché non voglio. Sei tu mio servo, o no ?	Suzanne Je ne veux pas. Es-tu mon serviteur, ou non ?
Figaro Ma non capisco Perché tanto ti spiace La più comoda stanza del palazzo.	Figaro Mais je ne comprends pas. Pourquoi la chambre la plus commode Du château te déplaît tant ?
Susanna Perché io son la Susanna e tu sei pazzo.	Suzanne Parce que je suis Suzanne et que tu es fou.
Figaro Grazie, non tanti elogi : guarda un poco Se potria meglio stare in altro loco.	Figaro Merci, un peu moins de flatteries. Regarde donc : Nous ne pouvons être mieux qu'ici.

Avec les élèves :

- Il est tout à fait envisageable de mimer ou de jouer cette scène : quelques accessoires, les dialogues, et une première approche de l'œuvre sera possible.
- En suivant le texte, commentez sa mise en musique et remarquez la mise en place progressive du duo.
- L'introduction de la phrase de Suzanne se fait initialement par le hautbois. Montrez de quelle manière le compositeur modifie la fin de la phrase afin d'éviter la répétition et une certaine monotonie.
- Comparez ce duo avec le célèbre duo entre Zerline et Don Giovanni : « La ci darem la mano ».

Acte I / Scène 3 – Air de Bartholo « La vendetta... »

Le médecin Bartholo tient en main un contrat. Ce document lie Marceline à Figaro et devrait servir à rompre le mariage. Bartholo, qui désire se venger de Figaro car celui-ci l'a empêché d'user de son « droit du seigneur » sur Rosine (la Comtesse) dans Le Barbier, décide de seconder la gouvernante dans cette affaire.

Bartolo	Bartholo
La vendetta, oh, la vendetta! È un piacer serbato ai saggi. L'obliar l'onte e gli oltraggi E bassezza, è ognor viltà.	La vengeance, oh, la vengeance Est un plaisir réservé aux sages. Oublier les offenses, les outrages, C'est bassesse, c'est lâcheté.
Con l'astuzia...coll'arguzia... Col giudizio...col criterio... Si potrebbe...il fatto è serio... Ma, credete si farà.	Par l'astuce, par la subtilité, Le raisonnement et le bon jugement On pourrait...L'affaire est grave Mais, sachez-le, elle se fera.
Se tutto il codice dovessi volgere, Se tutto l'indice dovessi leggere, Con un equivoco, con un sinonimo Qualche garbuglio si troverà. Tutta Siviglia conosce Bartolo: Il birbo Figaro vostro sarà !	Même si je dois consulter tout le Code Et en lire tout l'index. Avec une ambiguïté, avec un synonyme, Quelque embrouillamini, je trouverai. Tout Séville connaît bien Bartholo : Ce gremlin de Figaro sera vaincu !

Premier véritable obstacle au mariage, le contrat que possède Bartholo va lui permettre d'assouvir sa vengeance. En ré majeur, à quatre temps, cet *allegro* souligne à grand renfort de cuivres la colère de Bartholo. Les phrases sont courtes et la déclamation syllabique, le ton est affirmatif, la voix de basse de Bartholo est doublée par les cors et trompettes et les timbales.

Allegro

Bartolo

f La ven - det - ta, oh, la ven - det - ta,
5 èun pia - cer ser - ba - toai sag - gi,
10 èun pia - cer ser - ba - toai sag - gi.

Les arpèges ascendants (ré-fa#-la-ré) évoquent des sonneries et renforcent le caractère martial de cet air. On remarquera le procédé de lecture rapide (rythme rapide) appliqué à la phrase : « Se tutto ... si troverà. »

On imagine alors Bartholo en train de lire le fameux Code sur scène. Dans la conclusion, le médecin insiste avec force sur la dernière phrase (« Il birbo Figaro vostro sarà ») dans une formule cadentielle.

Avec les élèves :

- Décrivez avec précision les caractéristiques musicales de cet air (voix de basse, tempo *allegro*, mesure binaire, importance des cuivres et timbales pour souligner la colère du personnage, etc.). Quels moyens musicaux le compositeur utilise-t-il pour mettre en évidence le sens du texte ?

- Il peut être tout à fait judicieux de comparer l'air de Bartholo avec l'air de Don Basile : « La calunnia è un venticello » dans le *Barbier de Séville* de Rossini (1816) :

Basilio (Barbier de Séville de Rossini)

Allegro

p La ca - lun-nia è un ven - ti - cel - lo, u - n'au - ret-ta as - sai gen - ti - le

© Acte I / Scène 8 – Chœur « Giovani liete, flori spargete »

Figaro prend à témoin le chœur afin de forcer le Comte à abolir le droit du seigneur. Les paysans viennent remercier Almaviva et l'acclament. Almaviva se voit contraint d'accepter.

Cet *allegro* en sol majeur adopte un ton populaire avec sa mesure ternaire (6/8), sa carrure régulière, sa mélodie simple et ses repères harmoniques clairs alternant Ier et Vème degrés :

Violino I *Allegro* tr tr tr

f *p*

Violoncello e Contrabbasso

I *f* I Vp VI V *f*

Vln. I ⁵

Vc. e Cb. *p* *f* *p* *p* — V I

Coro	Chœur
Giovani liete, Fiori spargete Davanti al nobile Nostro signor.	Heureux jeunes gens Répandez ces fleurs Devant notre Noble seigneur.
Il suo gran core Vi serba intatto D'un più bel fiore L'almo candor.	Son grand cœur Laisse intacte De la fleur virginale La candide pureté.

Avec les élèves :

- Décrivez ce chœur sur le plan musical : mesure (6/8, ternaire), instruments (flûtes, bassons, cors, violons, altos, violoncelles et contrebasses), voix (sopranos, altos, ténors, basses), nuances (alternance *forte* et *piano*), carrure (régulière de 4 mesures).

© Acte I / Scène 8 – Air de Figaro « Non più andrai »

Le Comte vient de chasser Chérubin du château en lui offrant un poste d'officier dans l'un de ses régiments. Figaro semble se réjouir de la situation.

Cet air brillant conclut le premier acte de l'opéra. La musique souligne le texte et traduit le contraste entre la situation d'un Chérubin amoureux et léger, et la perspective d'une vie militaire rude.

Dans un tempo vivace, et en do majeur, c'est le caractère de la marche qui est ici transcrit musicalement : un simple accord en guise d'introduction et le rythme pointé se met en place dans le texte. Après le refrain (de « non più andra... à... Adoncino d'amor »), un court passage revêt un caractère plus militaire avec sa nuance forte et l'insistance des cors. Par une instrumentation croissante, le destin de Chérubin se précise. Le rappel de la vie frivole est évoqué par une succession de gammes descendantes autour du texte « non più avrai » jusque « aria brillante ».

Après le point d'orgue, c'est le retour du refrain. Le deuxième couplet est marqué par la présence d'une écriture militaire avec les cuivres (cors et trompettes) et timbales. Les paroles de Figaro prennent la forme d'injonctions entrecoupées d'accords martelés de l'orchestre.

À partir de « Per montagna, per valloni, Con le nevi e i sollioni » les cordes se taisent et c'est un ensemble d'harmonie (flûtes, hautbois, bassons, cors) qui prend la relève.

Après une brève évocation de la musique du premier couplet, le refrain est à nouveau entonné puis c'est la gloire de Chérubin qui est mise en musique lors de la coda.

Figaro	Figaro
Refrain : Non più andrai, farfallone amoroso, Notte e giorno d'intorno girando; Delle belle turbando il riposo Narcisetto, Adoncino d'amor.	Refrain : Tu n'iras plus, petit papillon amoureux, Flâner nuit et jour, autour Des belles dont tu troubles le repos, Petit Narcisse, petit Adonis d'amour.
Non più avrai questi bei pennacchini, Quel cappello leggero e galante, Quella chioma, quell'aria brillante, Quel vermiglio donnesco color.	C'en est fini de ces plumets coquets De ces chapeaux frivoles et élégants, De cette belle chevelure, de cet air nonchalant De ce teint rose de jeune fille.
Refrain	Refrain

<p>Tra guerrieri, poffar Bacco! Gran mustacchi, stretto sacco. Schioppo in spalla, sciabla al fianco, Collo dritto, muso franco, Un gran casco, o un gran turbante, Molto onor, poco contante! Ed invece del fandango, Una marcia per il fango. Per montagna, per valloni, Con le nevi e i sollioni. Al concerto di tromboni, Di bombarde, di cannoni, Che le palle in tutti i tuoni All'orecchio fan fischiar. Cherubino alla vittoria: Alla gloria militar.</p>	<p>Chez les guerriers, Palsebleu ! De grandes moustaches, un sac pesant, Le fusil sur l'épaule, le sabre au flanc, La tête droite, la mine fière, Un grand casque, un grand turban, Beaucoup d'honneurs et peu d'argent, Et au lieu du fandango Une marche dans la boue, Par les monts et les vallons, Sous la neige ou la canicule. Au concert des tromblons, Des bombardes et des canons, Qui font siffler aux oreilles Les boulets sur tous les tons. Chérubin à la victoire, À la gloire militaire.</p>
--	--

Avec les élèves :

- Commentez le sens du texte, expliquez les mots inconnus.
- De quelle manière le vocabulaire musical et les termes militaires sont-ils mis en relation ?
- Décrivez la construction du discours et remarquez l'apparition régulière d'un refrain : le texte adopte la forme d'un rondeau.

© **Acte II / Scène 1** – Cavatine de la Comtesse « Porgi amor »

La Comtesse apparaît pour la première fois sur scène dans ce début de deuxième acte. La douceur et la retenue sont les expressions qui dominent dans cette cavatine. Le thème évoqué est celui de l'amour blessé et Mozart cherche par l'instrumentation à exprimer cette douleur : la clarinette est liée au basson, les cors apportent la rondeur du son des vents, et les cordes conjuguent la mélodie et l'accompagnement. Dans ce larghetto à deux temps en mi bémol majeur, l'introduction d'une dizaine de mesures présente la mélodie aux violons. Cette phrase initiale sera ensuite reprise par la Comtesse : « Porgi amor qualche ristoro al mio duolo, a miei sospir ». La transition dans la deuxième partie du texte se fait par les deux clarinettes et les deux bassons pour arriver sur le point d'orgue qui met en relief le mot « morir », point culminant de cet air. Le texte est repris une dernière fois en insistant toujours sur ce même mot et l'ensemble offre une conclusion par l'orchestre.

La Contessa	La Comtesse
Porgi, amor, qualche ristoro Al mio duolo, a' miei sospir. O mi rendi il mio tesoro, O mi lascia almen morir.	Amour, apporte quelque apaisement À ma douleur, à mes soupirs ; Rends-moi mon amour Ou laisse-moi mourir.

Avec les élèves :

- Ecoutez une première fois cette cavatine. Quels sont à votre avis les sentiments exprimés par la Comtesse ?
- Décrivez plus amplement les caractéristiques musicales de cet air : voix de soprano, mesure binaire, accompagnement léger, transition et accompagnement des clarinettes et bassons, etc.
- Comparez cet air avec la Cavatine de Rosine dans *Il Barbiere di Siviglia* de Paisiello. On peut voir dans cet air un hommage au *Barbiere di Siviglia* de Paisiello représenté à Vienne dès 1783. En effet Mozart, connaissait cet opéra inspiré de l'œuvre de Beaumarchais et particulièrement l'air de Rosine du deuxième acte dont le texte est le suivant : « Justes Dieux qui connaissez la pureté de mon cœur, donnez à mon âme la paix qu'elle ignore » et dont l'instrumentation (clarinettes/bassons) et la tonalité (mi bémol majeur) sont similaires.

© Acte II / Scène 3 – Air de Chérubin « Voi che sapete »

En présence de Suzanne et de la Comtesse, le jeune Page reprend une romance qu'il a chanté le matin même. Suzanne l'accompagne à la guitare.

Ce deuxième air de Chérubin est dédié au sentiment amoureux. Dans cet andante en si bémol majeur à deux temps, l'ensemble des bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) se trouve réuni. L'accompagnement des cordes en pizzicato illustre le jeu de la guitare. La finesse de l'accompagnement correspond au personnage de Chérubin, adolescent qui s'éveille à l'amour : l'introduction instrumentale de huit mesures laisse le chant aux vents (clarinette, basson, hautbois) juste souligné par les pizzicati de toutes les cordes. La mélodie initiale de huit mesures est reprise mais entrecoupée d'une partie chromatique expressive de quatre mesures sur « donne vedete s'io l'ho nel cor » :



Dans la suite de l'aria on pourra souligner quelques relations entre la musique et le texte particulièrement intéressantes :

- l'appoggiature, ornement qui souligne le mot « désir » :



- les rythmes plus resserrés et l'accompagnement par une basse chromatique ascendante (encadrée sur l'exemple ci-dessous) sur la phrase : « Sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo senza saper » (« Je soupire et gémiss sans le vouloir, je palpite et frémis sans le savoir ») :

Cherubino

Violoncello e Contrabasso

Cherubino	Cherubin
Voi che sapete	Vous qui savez
Che cosa è amor,	Ce qu'est l'amour,
Donne, vedete	Femmes, voyez
S'io l'ho nel cor.	Si je l'ai dans le cœur.
Quello ch'io provo	Ce que j'éprouve
Vi ridirò,	Je vous dirai,
È per me nuovo,	C'est nouveau pour moi
Capir nol so.	Je ne le comprends pas.
Sento un affetto	Je sens une tendresse
Pien di desir,	Pleine de désir
Ch'ora è diletto,	Qui est parfois délice
Ch'ora è martir.	Et parfois est martyre.
Gelo e poi sento	Je suis de glace, puis
L'alma avvampar,	Mon cœur s'enflamme ;
E in un momento	Ensuite en un instant
Torno a gelar.	Je redeviens de glace.

<p>Ricercò un bene Fuori di me, Non so chi'l tiene, Non so cos'è. Sospiro e gemo Senza voler, Palpito e tremo Senza saper. Non trovo pace Notte né dì, Ma pur mi piace Languir così.</p> <p>Voi che sapete Che cosa è amor, Donne, vedete S'io l'ho nel cor.</p>	<p>Je cherche quelque chose Hors de moi-même : Je ne sais qui le possède, Je ne sais ce que c'est. Je soupire et gémis Sans le vouloir, Je palpite et frémis Sans le savoir. Je ne trouve la paix Ni jour ni nuit. Cependant il me plaît De languir ainsi.</p> <p>Vous qui savez Ce qu'est l'amour Femmes voyez Si je l'ai dans le cœur.</p>
---	---



Avec les élèves :

- Il est tout à fait possible d'interpréter ce chant en classe.

- On pourra comparer cette scène avec la peinture : *Conversation espagnole* de Van Loo (1755) à laquelle Beaumarchais fait explicitement référence pour la mise en scène de la romance de Chérubin à la Comtesse (Acte II, scène 4).

© Acte II / Finale – Scène 12

Dans la dernière partie du finale de l'Acte II, le Comte, Marceline, Bazile et Bartholo réclament à Figaro réparation pour une promesse de mariage non tenue. Dans cette scène deux groupes s'opposent puisque Figaro est soutenu par la Comtesse et Suzanne :

<p>La Contessa, Susanna e Figaro</p> <p>Son confusa/o, son stordita/o, disperata/o, sbalordita/o. Certo un diavol dell'inferno qui li ha fatti capitar.</p>	<p>La Comtesse, Suzanne et Figaro</p> <p>Je suis confus(e) et étourdi(e) Désespéré(e), abasourdi(e) C'est un diable de l'enfer Qui les a amenés ici.</p>
<p>Conte, Marcellina, Basilio e Bartolo</p> <p>Che bel colpo, che bel caso! È cresciuto a tutti il naso, qualche nume a noi propizio qui ci/li ha fatti capitar.</p>	<p>Le Comte, Marceline, Bazile et Bartholo</p> <p>Quel beau coup, quelle belle affaire ! Ils font tous un très long nez ; Le ciel qui nous est propice Vous/nous a amenés ici</p>

Comme les paroles sont chantées successivement puis simultanément, et que le tempo est de plus en plus rapide, la confusion qui règne dans les esprits est transcrite musicalement : aux contrastes de nuances du début, succèdent de larges gammes ascendantes, des formules

cadentielles réitérées, un passage *sotto voce* sur « qualche nume a noi propizio », un texte aux syllabes entrecoupées de silences, pour s'acheminer vers le prestissimo final.

Avec les élèves :

- Dans cette scène, les paroles sont-elles toujours compréhensibles ? Pour quelles raisons ?

© **Acte III / Scène 4** – Air du Comte « Vedrò, mentr'io sospiro » récitatif et air

Dans cette scène, Suzanne fait croire au Comte qu'elle cèdera à ses avances et lui donne rendez-vous dans le jardin. Croisant Figaro après cette discussion, elle lui avoue qu'elle vient de sauver son mariage, grâce à ce mensonge. Or, le Comte entend cette discussion et décide de se venger.

Le récitatif qui précède l'air est un récitatif accompagné. Les paroles du Comte alternent avec des courtes phrases de tout l'orchestre soulignant sa stupéfaction. Les instruments ponctuent le discours et l'écriture musicale se prête à la caractérisation de chaque pensée du Comte, en variant les tempos et en modulant l'effectif instrumental (par exemple tout l'orchestre viendra massivement appuyer la phrase : « A piacer mio la sentenza sarà »).

L'air du Comte est en deux parties : un *allegro maestoso* précède un *allegro assai* (à partir de « Ah no ! lasciarti in pace... »).

Tout d'abord organisé autour de phrases interrogatives, le ton est ensuite plus affirmé lorsque le Comte prend la décision de se venger. Le tempo vif, la tonalité de ré majeur, les accords *forte* et les crescendos, la déclamation syllabique, sont autant d'éléments musicaux qui renforcent la colère d'Almaviva :

Allegro maestoso

Il Conte



Il Conte	Le Comte
<i>Recitativo</i>	<i>Récitatif</i>
Hai già vinta la causa! Cosa sento! In qual laccio io cadea? Perfidi! Io voglio...	Tu viens de gagner ton procès ! Tout s'éclaire ! J'allais tomber dans le piège ! Perfides ! Je veux
Di tal modo punirvi... A piacer mio La sentenza sarà... Ma s'ei pagasse La vecchia pretendente? Pagarla! In qual maniera! E poi v'è Antonio, Che a un incognito Figaro ricusa Di dare una nipote in matrimonio. Coltivando l'orgoglio Di questo mentecatto... Tutto giova a un raggio... il colpo è fatto.	Vous punir de votre insolence. Le jugement sera rendu selon mon gré...mais s'il fallait payer La vieille prétendante ? La payer et comment ? Et puis il y a Antonio Qui refuse de donner sa nièce En mariage à un Figaro sans famille. En cultivant la vanité De ce sot... Tout profite à ma ruse...L'affaire est faite.
<i>Aria</i>	<i>Air</i>
Vedrò mentre io sospiro, Felice un servo mio! E un ben ch'invan desio, Ei posseder dovrà ? Vedrò per man d'amore Unita a un vile oggetto Chi in me destò un affetto Che per me poi non ha ?	Tandis que je soupire, je verrais Mon serviteur comblé ? Et ce bonheur que je désire en vain Il devrait l'obtenir ? Je les verrais unis par l'amour ? Ce manant aurait pour femme Celle qui ma flamme Et ne sent rien pour moi ?

<p>Ah no, lasciarti in pace, Non vo' questo contento, Tu non nascesti, audace, Per dare a me tormento, E forse ancor per ridere Di mia infelicità. Già la speranza sola Delle vendette mie Quest'anima consola, E giubilar mi fa.</p>	<p>Ah non ! Je ne te laisserai pas en paix Jouir de ton plaisir. Insolent ! Tu n'es pas venu au monde Pour me tourmenter Et en plus rire De mon malheur. Déjà le seul espoir De ma vengeance Rassérène mon âme Et me remplit de joie.</p>
--	--

Avec les élèves :

- Étudier le personnage et la voix du Comte.
- Cette scène permet de faire entendre la différence entre un récitatif accompagné et un air et de décrire le rôle de ces deux types d'écriture dans un opéra.

Acte IV / Scène 1 – Cavatine de Barberine « L'ho perduta, me meschina »

Barberine cherche désespérément l'épingle qu'elle doit rendre à Suzanne après avoir remis le message au Comte (cette épingle fermait un billet pour le Comte).

La pulsation ternaire du 6/8, le mode mineur de cet *andante*, expriment la détresse du personnage. L'orchestre est réduit aux seules cordes ; elles accompagnent Barberine, les violons jouent avec sourdine, les violoncelles et contrebasses sont en *pizzicato*.

Après une introduction de huit mesures, la première phrase de Barberine est chantée, chaque note de sa mélodie étant doublée par les violons. Puis les violons précèdent les deux motifs : « non la trovo, non la trovo », avant que la voix n'atteigne les notes les plus aiguës et insiste sur : « L'ho perduta...me meschina... ». Suivant le regard de quelqu'un qui cherche, la mélodie descendante des violons et des altos entoure ensuite les paroles : « non la trovo » avec une inversion mélodique sur trovo :



À nouveau le haut de l'ambitus est atteint afin de renforcer la détresse de Barberine : « Ah non la trovo meschinella ! l'ho perduta ! ». La fin est une suite d'interrogations finissant sur une cadence suspensive.

<p>Barbarina (Cercando qualche cosa per terra) L'ho perduta... me meschina... Ah, chi sà dove sarà? Non la trovo... E mia cugina... E il padron ... cosa dirà?</p>	<p>Barberine (Elle cherche quelque chose par terre.) Je l'ai perdue...pauvre de moi ! Ah, qui sait où elle sera. Je ne la trouve pas... et ma cousine... Et Monseigneur, qu'est-ce qu'il dira ?</p>
---	--

Avec les élèves :

- Décrivez la mise en musique du texte par le compositeur. Quels sont les mots ou phrases répétés ? Quelles phrases sont énoncées dans l'aigu ? De quelle manière Mozart crée-t-il une ambiance particulière grâce aux instruments, aux nuances ?

Acte IV / Scène 4 – Air de Marceline « Il capro e la capretta »

Au cours du troisième acte, Figaro a découvert en Marceline et Bartholo ses propres parents. Dans le quatrième acte, l'épisode de l'épingle a fait naître le doute dans l'esprit de Figaro : il craint la trahison de sa fiancée et décide de se venger. Marceline tente vainement d'apaiser la colère de son fils.

L'air qui suit est l'occasion d'une réflexion empruntée au chant V de l'*Orlando furioso* de l'Arioste :

Marcellina	Marceline
Il capro e la capretta Son sempre in amistà, L'agnello all'agnelletta La guerra mai non fa. Le più feroci belve Per selve e per campagne Lascian le lor compagne In pace e libertà.	Le bouc et la chevrette Sont toujours en amitié. L'agneau et l'agnelle Jamais ne font la guerre Les animaux féroces, Dans les forêts et les plaines, Laissent leurs compagnes En paix et en liberté.
Sol noi povere femmine Che tanto amiam questi uomini, Trattate siam dai perfidi Ognor con crudeltà!	Seules nous autres pauvres femmes, Qui aimons tant ces hommes, Sommes toujours traitées Avec cruauté par ces perfides.

Cet air possède deux parties, la première à 3 temps (tempo di menuetto) et la deuxième est un *allegro* plus rapide à quatre temps. Après une introduction instrumentale des cordes seules, Marceline reprend la mélodie initiale. Le compositeur insiste sur la phrase : « lascian le lor compagne in pace e libertà » en la présentant plusieurs fois. La large vocalise sur liberté apparaît comme une incursion dans le monde de l'*opera seria*, tout comme les mélismes de la deuxième partie sur : « que tanto amiam quest'uomini » ou encore sur : « ognor con crudeltà ».

Avec les élèves :

- Ecoutez et comparez différentes interprétations de cet air.
- Décrivez quelques éléments musicaux : mesure à trois temps pour le début, accompagnement des cordes seules, voix de soprano, vocalises, texte qui fait référence à l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (1474-1533).

© Acte IV / Scène 8 – Récitatif accompagné et air de Figaro « tutto è disposto »

Figaro éprouve des doutes quant aux sentiments de Suzanne. Celle-ci a donné rendez-vous au Comte et Figaro pense qu'il a été trahi.

En parallèle à la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, le discours s'articule ici autour de la malignité féminine. Dans le récitatif accompagné, la basse continue et les cordes seules ponctuent les paroles de Figaro. L'orchestre souligne brièvement chacune des phrases associant les moyens musicaux aux sentiments exprimés. Les nombreuses modulations tonales font écho aux tourments du personnage.

Dans l'aria, l'orchestre est constitué des bois (clarinettes, bassons), cuivres (cors), et des cordes. Dans cet air qui évoque l'air du catalogue de *Don Giovanni*, le caractère bouffe semble l'emporter : phrases répétées avec emphase (« guardate cosa son »), trilles moqueurs des cordes, contrastes dans les nuances, procédés d'accumulation (« non senton pietà »), phrases en aparté (« il resto nol dico »). Les motifs instrumentaux soulignent les expressions de Figaro, caricaturent progressivement le discours, jusqu'aux sonneries grandiloquentes des cors.

Figaro	Figaro	Eléments musicaux :
<p>Recitativo :</p> <p>Tutto è disposto: l'ora dovrebbe esser vicina; io sento gente. È dessa... non è alcun... buia è la notte... ed io comincio omai, a fare il scimunito mestiero di marito. Ingrata! Nel momento della mia cerimonia... ei godeva leggendo, e nel vederlo io rideva di me, senza saperlo. Oh Susanna, Susanna, quanta pena mi costi, con quell'ingenua faccia... con quegli occhi innocenti... chi creduto l'avria? Ah, che il fidarsi a donna è ognor follia.</p> <p>Aria :</p> <p>Aprite un po' quegli'occhi, uomini incauti e sciocchi, guardate queste femmine, guardate cosa son!</p> <p>Queste chiamate Dee dagli ingannati sensi a cui tributa incensi la debole ragion, son streghe che incantano per farci penar, sirene che cantano per farci affogar, civette che allettano per trarci le piume, comete che brillano per toglierci il lume; son rose spinose, son volpi vezzose, son orse benigne, colombe maligne, maestre d'inganni, amiche d'affanni che fingono, mentono, amore non senton, non senton pietà, no, no, no, no! Il resto nol dico, già ognun lo sa!</p>	<p>Récitatif :</p> <p>Tout est prêt. Ce doit être bientôt l'heure. J'entends quelqu'un...</p> <p>C'est elle...non, personne...la nuit est sombre... Et je commence maintenant À faire le sot Métier de mari. L'infidèle ! Au moment même De la cérémonie... Lui lisait, tout content, et moi, le regardant, je riais de moi-même sans le savoir. Oh, Suzanne, Suzanne, Que tu me donnes de tourment ! Avec cet air ingénu Et ces yeux innocents Qui l'aurait cru !... Ah, se fier aux femmes c'est folie !</p> <p>Air :</p> <p>Ouvrez donc vos yeux Hommes imprudents et sots ! Regardez-les ces femmes Regardez ce qu'elles sont.</p> <p>Celles appelées déesses Par nos sens abusées, Encensées comme telles Dans nos égarements, Sont des magiciennes qui charment Pour nous faire souffrir, Sirènes qui chantent Pour nous faire périr, Coquettes qui aguichent Pour nous duper, Comètes qui brillent Pour nous aveugler. Elles sont roses épineuses Et sont renards charmeurs, Elles sont ourses bénignes Et colombes malignes. Expertes en tromperies, Sources de nos angoisses, Elles simulent et elles mentent Insensibles à l'amour, Leur cœur est sans pitié. Je ne dis pas le reste : Tout le monde le sait.</p>	<p>Récitatif accompagné, l'orchestre accompagne, cordes et basse continue. Alternance des tonalités de Fa majeur, sol mineur, mib majeur, sib majeur pour souligner le trouble de Figaro.</p> <p>Accords marqués après « costi ». Arpège descendant après « avria ». Cadence après « Follia ».</p> <p>Mesure à 4 temps, tempo Moderato, mib majeur. Ponctuations des vents, ambitus réduit de la voix. Rythmes pointés de la mélodie vocale. Répétition de « Guardate cosa son ». Nuance forte sur « Queste chiamate Dee ». Trilles soulignant les égarements, le charme des magiciennes.</p> <p>L'orchestre double les voix de « civette » à « non senton ». Ecriture syllabique très rapide.</p> <p>Reprise de la partie précédente (en gras), rôle de sonnerie insistante des cors.</p>

Avec les élèves :

- Dans quel état d'esprit se trouve Figaro à ce moment de l'opéra ? Justifiez votre réponse.
- Quel rôle joue l'accompagnement dans cette scène ?

- Comparez le texte de cet air avec la scène 3 de l'acte V du *Mariage de Figaro*. Que notez-vous comme différences sur le plan des idées exprimées ? S'agit-il selon vous de différences liées au genre ou bien de la volonté de Mozart de ne pas heurter le public ?

© **Acte IV / Scène 10** - Récitatif + Air de Suzanne « Giunse alfin... Deh vieni »

Suzanne adopte un double discours afin d'éprouver les sentiments de Figaro. Ses paroles s'adressent de manière apparente au Comte qu'elle espère bernier et à Figaro témoin caché de cette scène.

Cet air est un Andantino à 6/8 en fa majeur dont le genre est proche d'une sérénade par le jeu en pizzicato des cordes et l'on pense immédiatement au « Deh vieni alla finestra » de Don Giovanni. L'accompagnement instrumental met en avant les bois (flûte, hautbois, basson) dont les motifs mélodiques réalisent les transitions entre les phrases de Suzanne et l'on notera ici l'absence de la clarinette peut-être pour marquer l'absence de sincérité de Suzanne.

Susanna	Suzanne
Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella, Veni ove amore per goder t'appella, Fncché non splende in ciel notturna face, Fncché l'aria è ancor bruna e il mondo tace.	Oh, viens ne tarde plus mon amour ! Viens où t'appelle l'extase amoureuse, Avant que la lune ne resplendisse dans le ciel, Viens tant qu'il fait sombre et que règne le silence.
Qui mormora il ruscel, qui scherza l'aura, Ce col dolce sussurro il cor ristaura, Qi ridono i fioretti e l'erba è fresca, Ai piaceri d'amor qui tutto adescà. Vieni, ben mio, tra queste piante ascose, Ti vo' la fronte incoronar di rose.	Ici le ruisseau murmure et la brise folâtre De son doux bruissement allège le cœur. Parmi les riantes fleurs et l'herbe fraîche Tout nous invite ici aux plaisirs de l'amour. Viens mon aimé, caché dans le feuillage, Je veux couronner ton front de roses.

Avec les élèves :

- En écoutant attentivement la mélodie, repérez les phrases répétées et les mots mis en valeur par des vocalises ou des tenues.
- Comparer cet air avec la sérénade de *Don Giovanni* « Don Giovanni, Deh vieni alla finestra ».

VOCABULAIRE

Air ou aria : Mélodie vocale accompagnée d'instruments.

Adagio : Indication de tempo qui signifie « à l'aise ».

Allegro : Indication de mouvement rapide (gaiement, allègrement).

Ambitus : Etendue d'une voix ou d'un instrument dans un morceau, de sa note la plus grave à la plus aiguë.

Andante : Indication de tempo qui signifie allant.

Basse : Voix d'homme la plus grave.

Cadence : Enchaînement d'accords qui donne l'impression d'un repos ou d'une ponctuation dans le déroulement de la phrase musicale.

Cavatine : Courte pièce vocale qui dans les opéras des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle était chantée par un soliste et ne comportait qu'une section sans reprise. Exemples : « Se vuol ballare » dans *Les Noces de Figaro*, « Una voce poco fa » dans le *Barbier de Séville* de Rossini, et « Salut demeure chaste et pure » du *Faust* de Gounod.

Chœur : Ensemble de chanteurs et chant exécuté par cet ensemble.

Chromatique : Qualifie un intervalle ou une gamme qui procède par demi-tons.

Continuo : Partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique dans les œuvres allant de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle.

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

Decrescendo : Indication de nuance selon laquelle il convient de diminuer progressivement l'intensité du son.

Duetto : Indication italienne pour duo. Pièce écrite pour deux parties mélodiques simultanées ou deux instruments ou voix simultanées.

Finale : Morceau qui termine une œuvre musicale ou un acte d'un opéra.

Fortissimo : Indication pour une nuance très forte.

Librettiste : Auteur du texte de l'opéra.

Livret : L'ensemble des textes qui constituent les parties chantées et parlées de l'opéra. L'histoire de l'opéra.

Opera buffa : Drame lyrique composé de récitatifs, d'airs et d'ensembles. L'action est en général divertissante et met en scène des personnages plus ou moins populaires.

Opera seria : Drame lyrique composé de récitatifs, d'airs et d'ensembles, dont l'action est tragique.

Ouverture : Pièce orchestrale qui précède le début de l'opéra.

Pizzicato : Procédé qui consiste à pincer les cordes d'un instrument à archet.

Presto : Indication de mouvement très rapide, plus rapide que l'allegro.

Récitatif : Chant qui se rapproche de la voix parlée dans lequel l'action est racontée et développée. Dans le récitatif, le tempo et le débit de la musique suivent celui de la parole, l'accompagnement est généralement réduit.

Récitatif accompagné (recitativo accompagnato ou recitativo obbligato) : Type de récitatif dans lequel c'est l'orchestre qui ponctue les paroles des personnages.

Récitatif secco : Type de récitatif simplement accompagné par le clavecin et un instrument mélodique comme le violoncelle.

Soprano : Voix de femme la plus aiguë (mais une voix plus aiguë et plus rare existe cependant, c'est la voix de soprano colorature).

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

Ténor : Voix d'homme aiguë.

Tessiture : Etendue totale d'une voix ou d'un rôle, comprise entre sa note la plus grave et la plus aiguë.

Vivace : Indication de mouvement utilisée dans le but de préciser le caractère animé d'une pièce musicale.

RÉFÉRENCES

Bibliographie :

L'avant-scène Opéra, *Les Noces de Figaro*, n° 135-136, 224 p.

Beaumarchais, Pierre-Augustin, *Le Mariage de Figaro ou la Folle Journée*, Gallimard Folio Plus, 2008.

Sivadier, Jean-François, *Italienne avec orchestre*, Les Solitaires Intempestifs, 2002, 78 p.

Partition :

La partition sur le site de l'Indiana University School of Music

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/abw8806/large/index.html>

Ouvrages sur Mozart :

Autexier, Philippe A. *Mozart*, Paris, Champion, 1987, 212 p.

→ Un ouvrage de référence par la précision des informations qu'il renferme. Chronologie très détaillée. Présentation de quelques œuvres. Dictionnaire Mozart.

Massin, Brigitte et Jean, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1990, 1330 p.

→ L'ouvrage le plus complet sur la vie et l'œuvre de Mozart. Index des œuvres.

Michot, Pierre, *Mozart, opéras mode d'emploi*, L'Avant Scène Opéra, janvier 2006.

Così fan tutte, un opéra de Mozart, Opéra national du Rhin, SCEREN CRDP d'Alsace, 2005.

→ Un guide pédagogique et un cd extra comprenant de nombreuses fiches d'activités en allemand et en français (métiers de l'opéra, les coulisses de l'opéra, les voix, les étapes de réalisation d'un opéra, la vie et l'œuvre de Mozart, la mise en scène, l'orchestre).

Discographie

Le Nozze di Figaro, dir. René Jacobs, Concerto Köln, enr. 1984, Harmonia Mundi.

Avec dans les rôles principaux : Simon Keenlyside, Véronique Gens...

Le Nozze di Figaro, dir. Herbert von Karajan, chœur du Wiener Staatsoper et orchestre du Wiener Philharmoniker, Vienne, enr. 1952, éd. EMI Classics.

Avec dans les rôles principaux : Erich Kunz (Figaro), Irmgard Seefried (Suzanne)...

Filmographie / Captation de spectacle (disponibles en format DVD) :

Amadeus, réalisé par Milos Forman, USA, 1984, Warner Bros., avec Tom Hulce, F. Murray Abraham, Elisabeth Berridge.

Beaumarchais l'insolent, réalisé par Edouard Molinaro, France, 1996, avec Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Manuel Blanc.

Le Nozze di Figaro de Mozart, 2006, Festival de Salzbourg, mise en scène de Claus Guth, direction Nikolaus Harnoncourt, avec Ildebrando d'Arcangelo, Anna Netrebko, Bo Skovhus, Dorothea Röschmann, Christine Schäfer..., l'orchestre du Wiener Philharmoniker et le chœur du Wiener Staatsoper, Deutsche Grammophon.

Les Noces de Figaro de Mozart, 1993, direction John Eliot Gardiner, avec Alison Hagley, Bryn Terfel..., The English Baroque Soloists, The Monteverdi Choir, Universal Music.

Les Noces de Figaro de Mozart, 1988, mise en scène Peter Sellars, direction Craig Smith, avec Susan Larson, Lynn Torgrove..., DECCA.

Côté coulisses avec Les Noces de Figaro, 2007, réalisation Jean Soulet, SCEREN – CRDP Académie de Montpellier, coll. L'École des Arts.

Prolongements / l'œuvre au cinéma :

- Ludwig van Beethoven : *12 variations pour piano et violon* d'après « Se vuol ballare ».
- L'air *che soave zeffiretto* fait partie de la musique du film *The Barber* des Frères Coen (2001).
- L'air « *l'ho perduta* » fait partie de la musique du film *L'accompagnatrice* de Claude Miller en 1992 et des *Témoins* d'André Téchiné en 2007.
- Un extrait de l'ouverture fait partie de la musique du film *Last Action Hero* de John McTiernan (1993).
- Un extrait de l'ouverture fait partie de la musique du film *Un fauteuil pour deux* de John Landis en 1983.
- Un extrait de l'ouverture fait partie de la publicité pour les sauces *Barilla* en 2002.
- L'air *Non più andrã* a été utilisé dans une publicité pour Renault en 1992.

LES NOCES DE FIGARO A L'OPÉRA DE LILLE

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **Jean-François Sivadier**
Assistant à la direction musicale **Benoît Hartoin**
Assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**
Décor **Alexandre de Dardel**
Costumes **Virginie Gervaise**
Lumières **Philippe Berthomé**

—
Avec



Matthew Rose
Figaro



Hélène Guilmette
Suzanne



Jacques Imbrailo
Le Comte Almaviva



Cyril Auvity
Don Basile



Nicole Heaston
La Comtesse Almaviva



Kate Lindsey
Chérubin



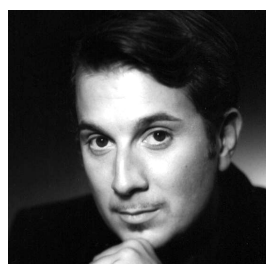
Paolo Battaglia
Bartholo



Anne Mason
Marceline



Christian Tréguier
Antonio



Carl Ghazarossian
Don Curzio



Hanna Bayodi-Hirt
Barberine

—
Le Concert d'Astrée, ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Chœur de l'Opéra de Lille
Direction **Yves Parmentier**

NOTE DE JEAN-FRANCOIS SIVADIER, METTEUR EN SCENE

« ... Il y a un accès simple du peuple au plaisir que rien ni personne ne peut entamer. A l'inverse, les maîtres désirent désirer. En vain. Pour soutenir la fiction de leur désir, lui trouver une cause, ils convoquent de la façon la plus violente le corps populaire pour en interroger le secret, lui supposer une jouissance en soi, à réglementer et dont se nourrir. »

Serge Daney

À propos de « Salo ou les cent vingt jours de Sodome » de Pasolini

L'insolence de Figaro lançant à la face du monde que la valeur des hommes ne se mesure pas au nombre de leurs privilèges, explose comme une bombe sur la scène de l'Odéon le 27 avril 1784.

Dans une langue taillée au scalpel, exaltée par la liberté de penser, et qui donne le pouvoir à qui sait l'articuler, l'horloger Beaumarchais invente un mécanisme implacable qui, bouleversant la syntaxe et le vocabulaire attise l'esprit critique de son auditoire, pour dénoncer les valeurs vacillantes d'une société où les mots « liberté, égalité, fraternité » n'ont pas encore été prononcés. Pendant qu'Almaviva court et trébuche en poursuivant des chimères, Figaro s'offre quatre pages de monologues truffées de questions existentielles dignes d'Hamlet. La ruse du valet sans naissance qui s'est fait lui-même par sa volonté et son courage, triomphe de la violence du maître, un grand seigneur qui s'est donné uniquement la peine de naître et qui terminera vaincu, implorant, à genoux, le pardon de sa femme. Même et surtout dans les éclats de rire, le tableau est sans équivoque et lève le voile sur un pays plein de promesses qui s'appelle le champ du possible. Un mot terrible pour les ennemis de toute révolution.

Marie-Antoinette interdit la pièce. Mais son frère, l'empereur d'Autriche, se laisse convaincre par Mozart et Da Ponte qu'il faut offrir à cette sulfureuse mais excellente comédie, une musique qui la rendra universelle. Pour épargner la susceptibilité des Viennois, ils adoucissent la prose percutante de Beaumarchais mais gardent l'essence de l'œuvre originale, en dissimulant la fronde politique sous un hymne à l'amour apparemment plus innocent mais non moins subversif. Le poème de Beaumarchais a trouvé dans la partition un nouvel accomplissement. La rage de Figaro a passé la frontière. La première a lieu le 1er mai 1786. Vienne est aux anges. L'ouverture des *Noces* éclate comme une fête des sens, endiablée par la folie d'Eros. Une déclaration de guerre qui va envoyer au front des femmes, des hommes, des maîtres et des valets, armés de leur seule volonté, pour les confondre sur un champ de bataille, miné par le vice, où la seule loi qui tienne est celle du désir. À la fois proies et prédateurs, vainqueurs et vaincus, les combattants de cette guerre des sexes et des classes s'évitent et s'affrontent à coups de trahisons, de vengeances, de contrats ambigus, de liaisons dangereuses et de tout ce qui est permis ou interdit pour atteindre un seul but : combattre l'autre ou le posséder.

Rythmée comme les battements affolés d'un cœur, comme une course effrénée vers le plaisir, la musique de Mozart trouve son sens et sa vérité dans un vertige incessant où les membres de cette sorte de famille à géométrie variable, comme des artisans malhabiles de leur propre vie, courent, dansent et dérapent dans les méandres d'un chemin initiatique au bout duquel chacun a rendez-vous avec lui-même.

Le matin de ses noces, Suzanne se contemple dans un miroir, à côté de Figaro qui prend les mesures de la chambre offerte par le Comte. Le cadeau est empoisonné : la chambre est un piège et l'enjeu du piège, le corps de Suzanne. *Se vuol ballare* dans la bouche de Figaro, place toute l'œuvre sous le signe de la joie, du défi, du théâtre, et d'un combat dont l'issue importe moins que le plaisir de se battre : le Comte désire Suzanne parce qu'elle est interdite.

Tout dans *Les Noces* est prétexte au plaisir, à jouer la comédie et à chercher dans le chant même, la jouissance suprême au sein de laquelle vont s'anéantir les privilèges et les barrières de classes. Car devant la tyrannie du désir, la voix des maîtres va se confondre dans celle des valets. Chaque page de la partition semble inviter le chanteur, à improviser dans l'instant, à

se perdre dans ce nombre invraisemblable d'événements, ce travestissement des sentiments et des identités. Tout comme le masque et le costume ne cessent de dévoiler le visage et la nudité des êtres, le fauteuil, le ruban, les pavillons, les dérapages de l'intrigue et l'inextricable des situations sont les rouages subtils d'une machine à révéler toutes les couleurs de l'humain.

Au terme du premier acte, dessiné comme une suite d'esquisses d'intrigues et de portraits, la comédie bascule en une partie d'échecs dont les règles varient au hasard des intérêts de chacun. Almaviva, envoie Chérubin à la guerre. Figaro, dans un cri militaire, déshabille l'adolescent pour en faire un soldat et s'érige en stratège d'une machination bancaire destinée à provoquer la chute du grand seigneur libertin et jaloux en l'attaquant sur son propre terrain : le rendre fou de jalousie et le prendre en flagrant délit d'adultère. Au cœur de cette équation, la douleur de l'épouse abandonnée apporte à la fable son véritable centre de gravité. La chambre de la Comtesse comme le théâtre d'une tempête fantastique voit se déchaîner les passions. Le désir exulte au milieu des crises, l'amant saute par la fenêtre, le jardinier apporte son grain de sable, la machine explose, la paranoïa vire au cauchemar, la folie s'emballe jusqu'au paroxysme dans un final délirant qui donne à l'opéra sa dimension irrationnelle. Persuadé qu'un Dieu s'amuse à retourner l'univers contre lui, le Comte, jusqu'à l'instant, sans cesse différé, des noces, s'acharne à démêler les fils d'une intrigue qui lui échappe. Le mariage des valets a lieu quand, dans le couple des maîtres, la crise est à son apogée.

Le dernier acte commence dans la mélancolie inquiétante d'un chant écrit comme un silence : une jeune paysanne, verse des larmes sur quelque chose qu'elle a perdu et qui ressemble à l'innocence. Au cœur de la nature et de la nuit, les amants vont jouer avec le feu et mettre leur amour à l'épreuve jusqu'au déséquilibre, dans une confusion totale des voix et des sentiments, un tourbillon dionysiaque qui s'achève dans un éblouissement. La voix de la Comtesse, innocentée, accordant l'armistice, réconcilie, en une seconde, le désir et l'amour dans le cœur de son époux. Mozart, une fois de plus, donne la victoire aux femmes.

Comme une fresque qui semble embrasser le monde et traverser tous les âges, de l'innocence à la maturité, de l'aube au crépuscule, *La folle journée de Figaro*, se déroule comme une vie entière. Dans cette peinture d'une luminosité absolue de la nature humaine, la pureté du trait mozartien touche au cœur sans intermédiaire, et enchante, à chaque instant, l'intime pour le rendre universel. Mettre en scène *Les Noces*, c'est d'abord le mettre en scène lui. Le compositeur. Ce séducteur insatiable qui parle à ce qu'il y a de plus simple et de plus haut chez celui qui l'écoute. C'est entendre, dans chaque mesure, le souffle, le rire, l'appétit de cet instinctif irrévérencieux qui s'avance sans masque sur la scène pour y poursuivre sa quête obsessionnelle : aimer et être aimé. Cet alchimiste du sentiment qui signe, dans l'incandescence de Chérubin, l'adolescent asphyxié de désir, un manifeste de sa raison d'écrire, de sa vie dans l'art, et de sa vie tout court. L'aveu d'une aspiration indestructible à la joie de créer, un espoir et une foi inaltérables en l'humanité, une approbation fondamentale de l'existence.

Tout cela qui transpire d'une partition inondée par la grâce, qui nous fait redécouvrir, à chaque fois, comme pour la première fois, la part d'enfance oubliée que Mozart réveille en nous.

Jean-François Sivadier, mai 2008.

Emmanuelle Haïm direction musicale

Le Concert d'Astrée ensemble en résidence à l'Opéra de Lille

Pianiste et organiste de formation, Emmanuelle Haïm étudie le clavecin auprès de Kenneth Gilbert et obtient de nombreux premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Sa passion pour l'expression vocale l'amène à se consacrer à la direction du chant, d'abord au Centre de Musique Baroque de Versailles puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Elle est par ailleurs sollicitée par les plus grandes voix qu'elle accompagne volontiers en récital. Très vite, Emmanuelle Haïm développe une activité régulière de continuiste. On la retrouve bientôt sur les scènes internationales en tant que chef invité. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera, avec *Rodelinda* puis avec *Theodora* de Haendel et devient une fidèle artiste du Glyndebourne Festival Opera pour lequel elle dirige *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en ouverture du festival 2008. Par ailleurs, elle est régulièrement invitée par l'Orchestre symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra, le Deutsche Sinfonie Orchestra ainsi que par l'orchestre de Francfort, le Hessischer Rundfunk Orchestra. En mars 2008, elle dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

En 2000, Emmanuelle Haïm réunit autour d'elle des chanteurs et instrumentistes accomplis partageant non seulement une expérience significative mais aussi un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle : elle crée ainsi son propre ensemble de musique baroque — Le Concert d'Astrée — qu'elle mène en trois ans sur les chemins du succès, de Paris à New York et dans de nombreux festivals en France et à l'étranger. Dès 2001, Le Concert d'Astrée et Emmanuelle Haïm reçoivent le soutien de la Fondation France Télécom et signent un contrat d'exclusivité avec le label Virgin Classics. En 2003, l'orchestre reçoit la Victoire de la Musique récompensant le meilleur ensemble de l'année. Le Concert d'Astrée installe sa résidence à l'Opéra de Lille à partir de 2004, pour des représentations scéniques de *Tamerlano* de Haendel, *L'Orfeo* de Monteverdi (2005), *Giulio Cesare* de Haendel (2007) et *Thésée* de Lully (2008). L'ensemble y donne régulièrement des concerts et se produit également à l'Opéra national du Rhin, au Théâtre de Caen, à l'Opéra national de Bordeaux, aussi bien qu'au Théâtre du Châtelet et au Théâtre des Champs-Élysées — à l'étranger — au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Center de Londres, au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, au festival de Postdam... Juin 2005 marque la naissance du chœur du Concert d'Astrée, à l'occasion d'une production scénique des *Boréades* de Rameau. Placés sous la direction de Denis Comtet, chef de chœur et assistant musical d'Emmanuelle Haïm, les membres furent recrutés principalement en France et en Angleterre, notamment grâce au travail de Jonathan Cohen.

L'ensemble a vocation à se produire sous différentes formes : grand chœur ou ensemble vocal plus restreint. La production de *L'Orfeo* de Monteverdi a d'ailleurs été l'occasion d'entendre les membres de l'ensemble vocal dans des concerts solistes de madrigaux. Après une tournée de *Theodora* de Haendel à l'automne 2006, viennent les productions scéniques de *La Passion selon Saint Jean* de Bach au Théâtre du Châtelet (mise en scène de Robert Wilson) en 2007, et d'une série de concerts fin 2007 du *Dixit dominus* de Haendel et du *Magnificat* de Bach (Caen, Paris, Londres, Rome et Madrid).

Après la production scénique des *Noces de Figaro* en octobre 2008 suivra *Hyppolite et Aricie* de Rameau à Toulouse.

Pour Virgin Classics, Le Concert d'Astrée enregistre les *Duos arcadiens*, *Aci, Galatea e Polifemo* et *Il Delirio amoroso* de Haendel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *L'Orfeo* et *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart, sous la direction de Louis Langrée. Récemment, ont été publiés les enregistrements d'*Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel, *Carestini / The Story of a Castrato* avec Philippe Jaroussky et *Bach - Magnificat & Haendel - Dixit Dominus*. Salués par la

critique et abondamment récompensés, ces enregistrements sont l'occasion de rencontres intenses avec les plus grands chanteurs actuels.

Depuis janvier 2007, le Concert d'Astrée et Emmanuelle Haïm reçoivent un soutien important de Mécénat Musical Société Générale leur permettant ainsi de continuer sereinement leur activité.

www.leconcertdastree.fr

Jean-François Sivadier mise en scène

—

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

POUR ALLER PLUS LOIN

LA VOIX À L'OPÉRA

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

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

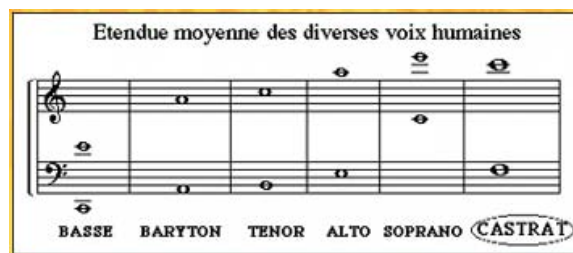
À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix :

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

+ aigu							+ grave
femme	Soprano	Mezzo-soprano	Contralto				
homme			Contre-ténor	Ténor	Baryton	Basse	

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



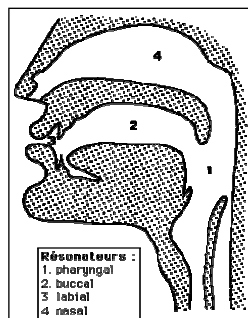
La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix :

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

Le chœur :

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



La puissance de la voix :

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

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

QUI FAIT QUOI À L'OPÉRA ?

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

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

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.

LE HALL D'HONNEUR

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

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

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^{ème} siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu.

Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le grand foyer).

LE GRAND FOYER

Le grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le public par sa richesse ornementale. L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant La Musique et La Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, concerts jeune public, musique du monde... au tarif de 8 et 5 €.

LA GRANDE SALLE

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

Elle comprend six loges d'avant scène, une fosse à 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.

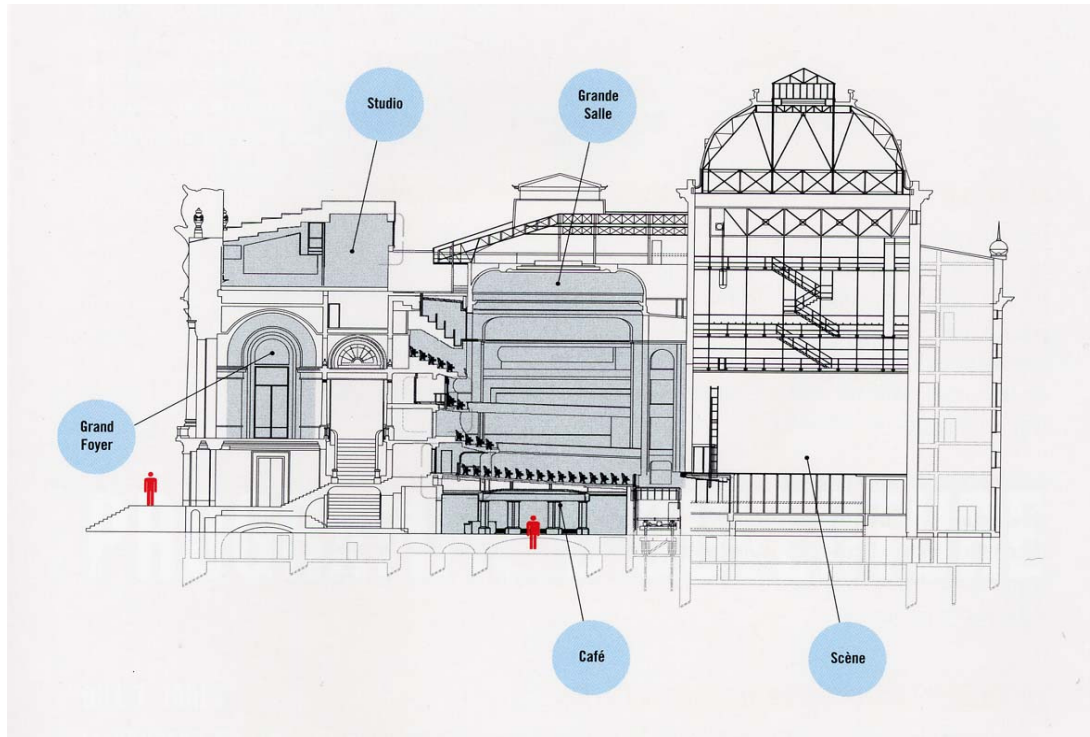
La construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

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

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

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

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

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

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

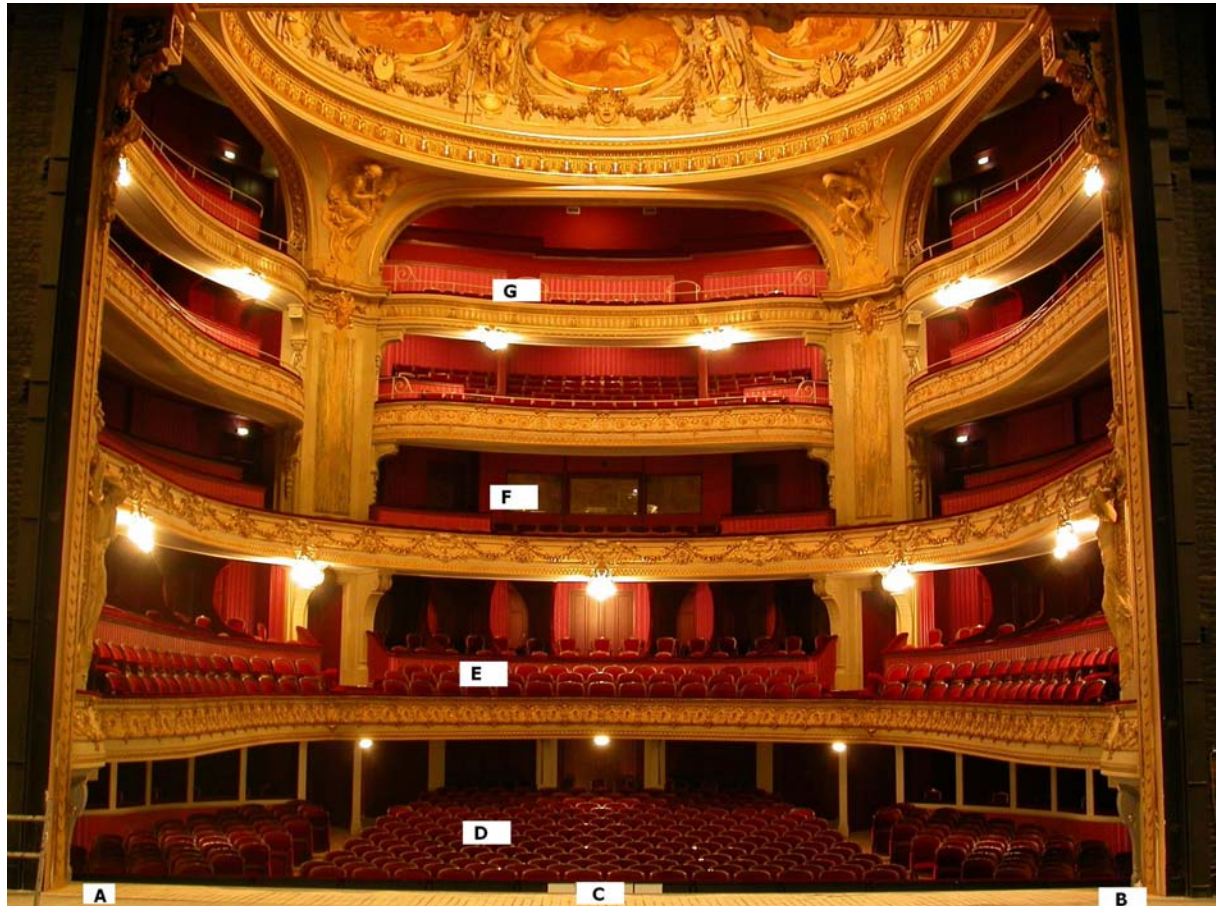
Côté scène (De l'autre côté, les artistes) :

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

Petit Jeu

Ecris chacun des mots correspondant à la bonne case :

- le poulailler ou le paradis
- le parterre
- la scène
- la régie
- côté cour
- le 1^{er} balcon ou 1^{ère} galerie
- côté jardin



A =

B =

C =

D =

E =

F =

G =

Réponses :

A = côté cour, B = côté jardin, C = la scène, D = le parterre, E = le 1er balcon /galerie, F = la régie,

G = le poulailler /paradis.

L'orchestre des Noces de Figaro :

2 flûtes traversières, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales, 13 violons, 5 altos, 4 violoncelles et 3 contrebasses, basse continue (violoncelle, pianoforte).

