



OPÉRA DE LILLE

IDOMENEO

27 JANVIER-6 FÉVRIER

DE WOLFGANG AMADEUS MOZART
DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM
MISE EN SCÈNE JEAN-YVES RUF
LE CONCERT D'ASTRÉE

Ma 27, Je 29 janvier, Ma 3, Ve 6 février à 19h30 (horaire exceptionnel) et dimanche 1^{er} février à 16h

SAISON 14.15
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Contact

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

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

Dossier réalisé avec la collaboration
d'Emmanuelle Lempereur, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille,
de Camille Tristram, enseignante missionnée
au Concert d'Astrée,
et de Nicolas Flodrops, chargé de la
bibliothèque et des études musicales au
Concert d'Astrée.
Décembre 2014.

p.3
Préparer votre venue

p.4
Résumé

p.5
Synopsis

p.7
Les personnages

p.9
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

p.10
Idomeneo, un *opera seria* ?

p.12
L'orchestre d'*Idomeneo*

p.14
La voix à l'Opéra

p.15
Guide d'écoute

p.28
Histoire des arts

p.27
Bibliographie

p.29
Idomeneo à l'Opéra de Lille

p.30
Note d'intention du metteur en scène

p.31
Décor

p.32
Repères biographiques

p.33
L'Opéra de Lille

p.36
L'Opéra de Lille : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

• • • Préparer votre venue

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé (p. 4 et 5),
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute, p. 15).

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

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

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

Recommandations

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

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

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

Témoignages

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

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

• • • Résumé

Idomeneo est un *opera seria* en trois actes composé par Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et créé le 29 janvier 1781 à Munich. Il s'agit d'une commande de 1780 du Prince Electeur de Bavière Karl Theodor. Le livret est de Giambattista Varesco.

L'opéra *Idomeneo* présenté à l'Opéra de Lille est une nouvelle production. Il est mis en scène par Jean-Yves Ruf avec Emmanuelle Haïm à la tête du Concert d'Astrée (chœur et orchestre).

L'histoire

Pris dans une violente tempête au cours de son retour de Troie, Idomeneo, roi de Crète, jure, s'il y survit, de sacrifier à Neptune la première personne qu'il rencontrera sur le rivage. Et ce n'est autre que son fils, Idamante, qui vient accueillir Idomeneo quand il débarque dans sa patrie. Idomeneo tente de soustraire Idamante au supplice, contrariant ainsi Neptune qui envoie un monstre marin dévaster la Crète. Le roi est contraint de sacrifier son fils. Ilia, arrête la main d'Idomeneo: amoureuse d'Idamante, elle est prête à sacrifier sa vie pour sauver celle de l'homme qu'elle aime.

Les personnages et leurs voix

Idomeneo, Ténor

Ilia, Soprano

Elettra, Soprano

Idamante, Mezzo-Soprano

Arbace, Ténor

Gran Sacerdote, Ténor

La voce, Basse

interprété par

interprété par

interprétée par

interprétée par

interprété par

interprété par

interprété par

Kresimir Spicer, Ténor

Rosa Feola, Soprano

Patrizia Ciofi, Soprano

Rachel Frenkel, Mezzo-Soprano

Edgaras Montvidas, Ténor

Emiliano Gonzales Toro, Ténor

Bodgan Talos, Basse

Le chœur : 9 soprani, 8 mezzo-soprani, 8 ténors, 8 basses.

Les instruments de l'orchestre

7 violons I, 6 violons II, 5 altos, 5 violoncelles, 3 contrebasses, 2 flûtes dont 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 timbale, 1 pianoforte.

Soit 45 musiciens au total.

• • • Synopsis

Acte I

En Crète

La tendre princesse troyenne Ilia se lamente sur son sort. Sa patrie est détruite, sa famille massacrée par l'armée grecque. Elle se retrouve prisonnière en Crète, de surcroît secrètement amoureuse d'Idamante, le fils de son vainqueur. Lui aussi est amoureux d'elle. Pour l'honorer et réconcilier les peuples ennemis, Idamante, magnanime, décide de rendre la liberté à tous les Troyens.

La princesse grecque Elettra, elle aussi amoureuse d'Idamante, n'a guère le temps d'exprimer sa jalousie car on annonce une terrible nouvelle : le naufrage du roi Idomeneo et de sa flotte. Les Crétois implorent l'aide des dieux pendant qu'Elettra laisse éclater sa fureur contre le destin et contre Ilia, sa rivale à la main d'Idamante.

Mais la nouvelle de la noyade du roi se révèle fausse. Idomeneo a échappé à la tempête en promettant à Neptune, dieu de la mer, de lui sacrifier le premier être humain qu'il rencontrera sur le rivage. Le pacte est accepté, la mer se calme, Idomeneo est sauvé mais son atroce promesse le trouble. Voici les côtes où la première personne que le roi aperçoit, sans le reconnaître de loin, est... son propre fils, Idamante. Le fils retrouve son père bien-aimé, veut se jeter dans ses bras, mais le roi le repousse et s'enfuit, terrifié par le poids de son vœu insensé. Le peuple de Crète, ignorant le pacte funeste, exprime sa joie de retrouver les rescapés et son souverain.

Acte II

Les appartements du roi

Pour se soustraire à la promesse faite au féroce Neptune et pour cacher son fils, Idomeneo décide, sur les conseils d'Arbace, d'envoyer Idamante en Grèce, par la mer, en compagnie d'Elettra.

Face à Idomeneo, Ilia ne cache pas son amour pour Idamante. Le roi commence à mieux comprendre la situation. Ilia reconnaît avec bonheur Idomeneo comme son nouveau père et la Crète comme sa nouvelle patrie. Le roi est troublé par la joie de la jeune femme et prend la mesure de l'amour qui unit la princesse à son fils.

Mais l'autre princesse, Elettra, s'accroche au bonheur de quitter la Crète avec Idamante. La mer étant apparemment calme, le roi décide de précipiter le départ. Les adieux sont déchirants. Idamante souffre de partir, Idomeneo espère sauver son fils. Tandis qu'ils s'apprêtent à embarquer, les vagues se déchaînent et un monstre surgit des flots : c'est Neptune qui réclame sa victime. Idomeneo refuse de livrer un innocent et se dit prêt à subir lui-même le courroux du dieu. Le peuple s'enfuit épouvanté.

Acte III

Le jardin royal

Ilia, très sereine, confie son amour et sa peine secrète aux zéphyrus caressants et aux fleurs. Mais pas à Idamante, qui ignore encore qu'elle l'aime. Quand il vient lui annoncer son départ pour combattre le monstre marin, Ilia trouve la force de lui avouer, pudiquement, ses sentiments.

Ils sont surpris par Idomeneo et Elettra, qui n'ont plus de doute sur ce qu'ils soupçonnaient. Le roi presse son fils de fuir le rivage et de chercher un asile ailleurs. Idamante se prépare à l'errance, Ilia veut le suivre, Elettra pense à la vengeance et le roi souhaite mourir pour apaiser Neptune.

Mais le monstre cruel continue ses terribles ravages et terrorise les hommes. Le Grand Prêtre, à la tête du peuple en révolte, somme le roi de révéler le nom de la victime et d'accomplir le sacrifice pour apaiser la divinité. Acculé, le roi finit par avouer publiquement que la victime promise est son propre fils, Idamante. Le peuple s'enfuit, accablé par l'image d'un père qui sacrifie un fils innocent.

Dans le temple de Neptune

Les prêtres préparent le sacrifice. Pendant qu'Idomeneo demande au dieu de calmer sa colère et d'exaucer ses prières, une joie soudaine éclate dehors. Le peuple annonce qu'Idamante a vaincu le monstre. Vêtu de blanc, entouré de prêtres, il vient librement s'offrir au sacrifice implorant son père de l'accomplir pour le bien de tous. Au comble du déchirement, Idomeneo décide de lever le glaive, quand la cérémonie est arrêtée par Ilija qui surgit et s'offre à la place de celui qu'elle aime.

Ce geste sublime, cet amour généreux qui brave la mort provoque enfin la clémence divine. La voix de Neptune annonce l'oracle : Idomeneo cesse d'être le roi, Idamante régnera avec Ilija, son épouse. Tous expriment leur joie et leur soulagement, sauf la malheureuse Elettra dont la fureur frôle l'hystérie en voyant sa rivale au bras d'Idamante.

La solennelle abdication d'Idomeneo, libéré de son vœu, annonce des jours heureux pour le royaume de la Crète.

Synopsis extrait de *L'Avant-scène Opéra, Idomeneo*, n°89.

• • • Les personnages

Dans la mythologie grecque, Idomeneo est roi de Crète, petit-fils de Minos et il se distingue lors de la guerre de Troie¹. De retour du combat victorieux, il est pris dans une tempête soulevée par Poséidon² et croit périr. Il fait alors la demande d'être sauvé au prix du sacrifice de la première personne qu'il verra sur le rivage. Ce sera malheureusement son propre fils Idamante...

L'histoire diverge ensuite selon les sources : dans une première version, il se résout à immoler son fils, et le peuple, révolté contre cet acte barbare le conduit à l'exil. Dans une seconde version, le peuple sauve Idamante du serment fatal.

L'opéra de Mozart s'éloigne du récit mythologique et insiste sur le dilemme et la douleur d'un père contraint de sacrifier son fils pour sauver son peuple de la colère de Neptune. La fin heureuse (*lieto fine*) propre au genre de l'*opéra seria* résout le conflit : grâce à l'intervention d'Ilia, Neptune ordonne l'abdication du roi en faveur de son fils.

IDOMENEO

Voix de ténor

Personnage éponyme, il incarne la figure du roi, du père et de l'autorité³ sans en avoir la tessiture de baryton attendue⁴.

Il apparaît pour la première fois après une demi-heure de musique dans les scènes 8 et 9 de l'acte I. On y apprend le vœu funeste et la torture morale que cela lui inflige (Air « *Vedrommi intorno* »). On assiste à sa réaction épouvantée lorsqu'il réalise (très tard) que la victime est son propre fils (sc.10).

Il se révèle finalement plutôt faible et lâche (sauf dans le dénouement de l'acte III, sc.10 où il propose de se sacrifier à la place de son fils). Idomeneo ne prend aucune décision et s'en remet à l'avis de son conseiller Arbace : « *Donne-moi Arbace, quelque conseil, sauve par pitié, sauve mon fils* » (début de l'acte II) et craint les dieux.

À l'opposé d'un despote, c'est un roi humain qui lutte contre la colère divine. Son âme tourmentée se révèle dans l'air « *Fuor del mar* » (acte II, sc.3⁵). C'est dans cette scène également qu'il rencontre les deux personnages féminins qui joueront un rôle décisif dans l'histoire : Ilia et Elettra.

Le personnage d'Idomeneo est ensuite très présent dans les récitatifs des actes II et III, ainsi que dans les deux ensembles remarquables de l'œuvre : le trio *Pria di partir* (acte II, sc.6) et le quatuor « *Andro ramingo e solo* » (acte III, sc.3, voir guide d'écoute).

IDAMANTE

Voix de mezzo-soprano

Idamante, fils d'Idomeneo, est un prince crétois amoureux dès le premier regard d'Ilia. Adolescent rêveur, tendre et vulnérable mais aussi courageux, il saura affronter et tuer le monstre marin déchaîné par Neptune en signe de vengeance.

Il est très présent dans l'acte I et fait preuve d'une grande maturité : il est sûr de ses sentiments pour Ilia et clément face au peuple troyen vaincu.

Le personnage revient à la fin de l'acte II (notamment dans le trio de la scène 6, scène d'adieu) et surtout dans l'acte III avec un duo remarquable qui met en scène la demande en mariage mutuelle avec Ilia (scène 2). Son courage s'exprime dans les nombreux récitatifs ; il est à la fois capable d'accepter son destin pour épargner son peuple, mais aussi de vaincre le monstre.

La commande exigeait que le rôle soit confié à un castrat, même si ce choix allait à l'encontre des conceptions dramatiques de Mozart. Il existe plusieurs versions de cet opéra et l'on sait que Mozart aurait souhaité réécrire ce rôle pour un ténor. Il a finalement renoncé à ce travail car cela aurait nécessité trop de remaniements.

¹ Petit rappel sur la guerre de Troie : Pâris, fils de Priam, roi de Troie, enlève Héléne, épouse de Ménélas, roi de Sparte. La guerre éclate et Ménélas réunit autour de lui la plupart des rois grecs liés par le serment de Tyndare dont son frère Agamemnon, roi de Mycènes (père d'Elettra), chef de l'expédition et Idomeneo, roi de Crète venu avec une flotte de 80 navires.

² Poséidon chez les Grecs, Neptune chez les Romains. Dans l'opéra de Mozart, il est question de Neptune.

³ Nul doute que Mozart y ait vu son propre père Leopold (voir biographie p.9).

⁴ En effet, les compositeurs confient habituellement au rôle du père une voix grave.

⁵ Voir guide d'écoute p. 21.

Aujourd'hui, le rôle est tenu par une femme mezzo-soprano, travestie. Il est important d'expliquer ces convenances aux élèves avant leur venue.

ILIA

Voix de soprano

Fille de Priam⁶, roi de Troie, elle apparaît dès la scène 1 de l'acte I. Captive, elle pleure la mort au combat de son père et de ses frères. Son cœur est tiraillé entre ce deuil et l'amour qu'elle porte au fils de son ravisseur.

Elle choisit finalement l'amour et s'y consacre entièrement allant jusqu'à proposer son sacrifice pour sauver Idamante. Elle est aussi l'objet de la jalousie d'Elettra, sa rivale.

C'est un personnage essentiel, au centre des passions, sans doute le plus touchant et le plus vulnérable de l'opéra. Pourtant, c'est elle qui obtiendra par sa détermination et sa force de caractère la clémence des Dieux et verra ses rêves réalisés : être l'épouse d'Idamante, devenu roi, par l'abdication de son père.

Trois airs admirables (un par acte) démontrent l'importance de son rôle. C'est un personnage central par qui viendra le dénouement de l'histoire.

Par sa pureté, cette jeune fille préfigure le rôle de Pamina dans *La Flûte enchantée*.

ELETTRA

Voix de soprano

Fille d'Agamemnon, roi de Mycènes et de Clytemnestre, Elettra⁷ vient du grec « Elektra » qui signifie « la lumineuse », celle qui met en lumière les événements.

Chez Mozart, il n'est pas question du mythe d'Elettra à proprement parler. Le compositeur ne conserve que son désir de vengeance ; c'est avant tout une furie livrée à sa passion amoureuse sans réciprocité.

Elettra apparaît dès l'acte I (scènes 4 à 6) après Ilia, Idamante et le chœur des Troyens et Crétois. Elle est follement amoureuse d'Idamante et convaincue qu'une place auprès de lui sur le trône lui revient de droit. Elle lui reproche de défendre l'ennemi et notamment Ilia dont elle est jalouse. Toute sa haine se concentre sur sa rivale et éclate dans l'un des plus beaux airs de l'opéra « *Tutte nel cor vi sento* »⁸

Elle réapparaît dans l'acte II sereine, calme, amoureuse et confiante en l'avenir. Pour sauver Idamante de son sort, Arbace conseille à Idomeneo de l'envoyer en Grèce pour se cacher et rendre Elettra au sol paternel. Dans l'air « *Ido mio, se ritroso* » (scène 4), elle espère qu'Idamante saura tomber amoureux d'elle. Le chœur suivant célèbre ce couple sur le départ, mais la tempête qui éclate compromet le voyage. L'acte III révèle l'isolement du personnage. Perdue dans sa folie et son esprit de vengeance, sa fureur éclate dans le poignant « *D'Oreste, d'Ajax* » (avant-dernière scène) ; elle s'y révèle violente, meurtrière et destructrice.

Sa virtuosité vocale et la complexité psychologique du personnage annoncent la Reine de la nuit dans *La Flûte enchantée*.

ARBACE

Voix de ténor

C'est le conseiller et confident d'Idomeneo. Il apparaît dans la scène 5 de l'acte I et annonce la mort d'Idomeneo en mer, vaincu par Neptune, puis dans le début de l'acte II où il propose qu'Idamante aille se cacher « *sous d'autres cieux* ». Le récitatif est suivi d'un air « *Se il tuo duol* ». L'air du troisième acte « *Se colà ne fatti è scritto* » dans lequel il conjure les dieux d'épargner le roi et le prince est plus intéressant, notamment parce qu'il donne à entendre de longues vocalises.

GRAN SACERDOCE

Voix de ténor

Le grand prêtre de Neptune, lui aussi ténor, fait son entrée à la scène 6 de l'acte III dans un très beau récitatif accompagné⁹ suivi d'un extraordinaire chœur auquel s'ajoute sa voix. C'est l'un des sommets de cet opéra¹⁰.

LA VOCE

Voix de basse

C'est la voix de Neptune et la seule voix grave de l'opéra, un *Deus ex machina*¹¹ qui permet de dénouer la tragédie. L'apparition divine se produit dans une seule scène, la dixième de l'acte III. On peut comparer cette scène à celle du commandeur dans *Don Giovanni*.

⁶ Priam est considéré dans *Illiade* comme un roi bon et juste. Il a 50 fils dont de nombreux mourront au cours de la guerre de Troie et 12 filles. Son fils Hector est tué par Achille. Dans la mythologie, il est lui-même tué par Néoptolème, fils d'Achille.

⁷ Electre est un personnage qui va influencer la dramaturgie et la littérature ; on pense aux pièces de Sophocle et d'Euripide. Jean Giraudoux, Richard Strauss, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Marguerite Yourcenar parmi d'autres s'empareront également du mythe.

⁸ Voir guide d'écoute p.19.

⁹ Le récitatif est un passage semi-parlé qui explique l'histoire. Il peut être *secco* (accompagné du pianoforte) ou *accompagnato*, c'est-à-dire accompagné de l'orchestre, ce qui appuie l'aspect dramatique.

¹⁰ Voir guide d'écoute p.25.

¹¹ Cette expression latine désigne l'apparition d'un Dieu dans les cintres descendant sur scène et permet la résolution rapide et finale d'une situation complexe.

• • • Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Wolfgang Amadeus Mozart est né le 27 janvier 1756 à Salzbourg, en Autriche.

Dès son plus jeune âge, il reçoit une éducation musicale par son père, Leopold, violoniste dans l'orchestre du prince-archevêque de Salzbourg. Mozart s'exerce ainsi très tôt au clavecin et à la composition.

À 6 ans, toujours accompagné de ce dernier, Mozart part pour une première tournée européenne qui le conduira à Munich ou à la cour impériale de Vienne.

Après un bref retour à Salzbourg, la famille entame une deuxième tournée européenne. Passant de nouveau par Munich mais aussi par Bruxelles, Paris, Londres ou La Haye, Mozart rencontre des personnalités influentes pour la suite de sa carrière : Karl Theodor, représentant du célèbre orchestre de Mannheim ; Johann Schobert et Johann Christian Bach, musiciens qui contribueront à sa formation artistique.

Fort de ces expériences, il compose à 9 ans sa première symphonie et à 11 ans son premier opéra, **La Finta Semplice**, qui sera représenté en 1769 à Salzbourg.

Plus tard, une série de voyages en Italie (Florence, Naples, Rome, Bologne, Milan...) lui permettent de nouvelles rencontres musicales enrichissantes (avec Sammartini par exemple) et donnent lieu notamment à la composition de l'*opera seria* **Mitridate, re di Ponto**, créé à Milan en 1770 pour l'ouverture du carnaval. En 1772, sur décision de Hieronymus Colloredo, tout nouveau prince-archevêque de Salzbourg, Mozart est nommé Konzertmeister. Il compose par la suite, **La Finta Giardiniera**, *opera buffa* à succès créé à Munich en 1775.

À 22 ans, après avoir donné sa démission à son protecteur Colloredo, Mozart part pour Paris. Ce voyage en France est l'occasion pour lui de rencontrer le directeur du Concert Spirituel, le maître des ballets de l'opéra ou encore Franz-Xavier Richter, principal représentant de l'école de Mannheim mais reste surtout un moment douloureux marqué par la mort subite de sa mère. Ce décès soudain pousse d'ailleurs le père de Mozart à rappeler son fils près de lui en le pressant de reprendre son poste à Salzbourg. Mozart s'exécute.

Ce rapport particulier à l'autorité paternelle, ainsi qu'à celle exercée par Colloredo, fait étrangement écho au livret de l'opéra **Idomeneo, re di Creta** représenté pour la première fois en janvier 1781. (Cet opéra est en effet fondé sur l'idée d'un conflit entre un père et son fils qui trouve des résonances dans la vie personnelle du compositeur. Dans ce premier opéra de la maturité, c'est l'histoire d'un fils qui sort victorieux et commence réellement sa vie d'adulte).

Fort du succès de cette composition, Mozart quitte d'ailleurs définitivement le prince-archevêque et ne retournera plus à Salzbourg.

C'est une période d'épanouissement personnel (mariage avec Constance Weber, rencontre avec Haydn qui aboutira à une amitié particulière faite d'admiration réciproque), et de réussite professionnelle qui vient ensuite avec la composition de **L'Enlèvement au Sérail**, singspiel terminé en 1782, des **Noces de Figaro** données à Vienne en 1785 puis à Prague en 1786, de **Don Giovanni** ou de la célèbre **Eine kleine Nachtmusik** en 1787.

Les années suivantes s'avèrent plus sombres. Affecté par la mort de son père et se trouvant dans une situation matérielle et financière très difficile, Mozart se voit dans l'obligation d'exécuter des travaux de réorchestration pour survivre. C'est dans ces conditions de vie qu'il compose en 1789 **Così fan tutte**, nouvelle commande pour le Carnaval de Vienne qui rencontrera un franc succès en 1790.

Enfin, à l'aube de sa mort, Mozart crée de véritables chefs-d'œuvre dont il ne connaîtra pas le succès qu'ils recevront : **La Clémence de Titus**, *opera seria* commandé par le théâtre national de Prague, **La Flûte enchantée**, **Le concerto pour clarinette** K622, **Le Requiem** inachevé etc.

Malade, il meurt le 5 décembre 1791 dans l'indifférence générale et est enterré de façon discrète et modeste en présence de quelques-uns de ses amis.

• • • Idomeneo, un *opera seria* ?

Le commanditaire d'*Idomeneo* imposa à Mozart de composer un *opera seria*, ce qui impliquait un cahier des charges très précis.

En effet, au XVIII^{ème} siècle, en Italie, l'*opera seria* s'opposait à l'*opera buffa*, genre léger et populaire, héritier de la *Commedia dell'arte*. Cette distinction peut être en partie comparée avec celle que l'on fait traditionnellement entre comédie et tragédie, en littérature.

D'une manière générale, l'*opera seria* :

- adopte une construction en **trois actes** et une **unité d'action** pour un nombre de personnages réduit ; il rejoint donc l'idéal classique,

- **s'interdit de mélanger les registres sérieux et comiques**, d'où le choix de sujets mythologiques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques (Le *Roland furieux* de l'Arioste, La *Jérusalem délivrée* du Tasse) ou à l'histoire antique, toujours selon les préceptes aristotéliens,

- doit présenter une intrigue au **dénouement moral**, qui voit triompher le pardon et la clémence,

- s'ordonne autour d'une **succession de récitatifs et d'airs**,

Les **récitatifs** (*recitativo secco* ou, plus rarement *recitativo accompagnato*) ont pour fonction de faire avancer l'histoire. Ils sont légèrement accompagnés, par la basse continue.

Les **airs** permettent à un personnage d'exprimer des affects (colère, fureur, désespoir) et mettent à contribution sa virtuosité. Ils sont destinés à mettre en valeur les interprètes.

Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit également une hiérarchie des rôles. Les premiers rôles étant la plupart du temps composés pour des castrats.

La forme de ces airs est codifiée, ce sont en général des *arie da capo*, qui exposent successivement un thème principal, un thème secondaire et le retour du thème principal avec vocalises et ornements *ad libitum* par le chanteur,

Parmi les compositeurs majeurs de ce genre, on peut citer Scarlatti, Porpora, Caldara, Pergolèse, Haendel...

Lorsque Mozart reçoit sa commande, il sait donc qu'*Idomeneo* devra satisfaire tous ces critères :

	Opera seria
Thèmes/ Sujets abordés	Thème historique ou mythologique
	Aspect moralisateur
Personnages	Peu de personnages
	Origine noble, mythologique ou historique
	Importance des <i>affettis</i> (passions) que les personnages expriment dans les arias
Construction de l'œuvre	Structure très codifiée qui s'articule autour des airs destinés à mettre en valeur les chanteurs
	Importance des castrats
	Peu d'ensembles et peu de chœurs
Décors à l'origine	Décors somptueux, importante machinerie

Par certains aspects, cette structure convient à Mozart, notamment parce que c'est pour lui l'occasion de composer une œuvre puissante et grave, empreinte de fougue et de grandeur. Toutefois, certains principes le contraignent fortement. Il va donc se permettre de nombreuses audaces et jouer avec les codes de ce genre quelque peu passéiste pour faire éclater son cadre strict.

- L'influence de la musique française dans cet univers codifié par les italiens

Mozart est influencé par l'opéra français, par les tragédies lyriques de Gluck notamment, qui accordent à la danse une place de choix. Il décide donc de composer un grand ballet, chorégraphié par monsieur Le Grand.

- L'introduction d'ensembles

Mozart introduit dans *Idomeneo* plusieurs ensembles, jusqu'ici plutôt réservés à l'*opera buffa* : duetto, trio et nouveauté absolue, le quatuor. Ces numéros lui permettent de varier la texture des polyphonies et de travailler à une structure dramatique efficace.

- La place importante accordée aux chœurs et à l'orchestre

Autre influence française : les très nombreuses pages pour chœurs et pour orchestre. *Idomeneo* est un opéra « symphonique » : une ouverture, trois marches, un grand ballet... D'autre part, le rôle que Mozart donne aux chœurs est véritablement révolutionnaire pour l'époque.

- Le choix du castrat remis en cause

L'*opera seria* impose un rôle de castrat pour le jeune héros amoureux. Ce type très particulier de voix est inextricablement lié à l'*opera seria*. D'ailleurs, le déclin du genre amorcera la disparition de ces derniers...

La plus grande contrainte que Mozart doit gérer dans *Idomeneo* est certainement le choix d'un castrat pour Idamante. D'ailleurs, Mozart réécrira cette partie pour voix de ténor quelques années plus tard, en 1786.

- Une alternance entre récitatifs et airs de moins en moins nette

La succession de récitatifs et d'airs est, pour Mozart, un carcan et une contrainte qui nuit à l'évolution dramatique de l'œuvre. Il tend donc à gommer ces alternances artificielles et à assouplir la forme des airs (afin d'éviter le statisme qui naît de l'*aria da capo*). Les deux formes s'influencent mutuellement dans *Idomeneo*, certains numéros apparaissent hybrides. En effet, les récitatifs gagnent en force expressive, notamment grâce à un très bel accompagnement orchestral. Les frontières sont devenues floues, ce qui confère à l'œuvre toute sa modernité. C'est cette continuité dramatique et musicale qui fait de cette œuvre un opéra novateur.

Idomeneo a donc une place très particulière dans l'histoire de l'*opera seria* et il représente un tournant dans l'œuvre de Mozart. Il s'agit en effet d'une œuvre charnière qui parvient à tirer le meilleur d'un genre qui tombe en désuétude tout en proposant des éléments révolutionnaires et novateurs qui serviront de terreau fertile pour les œuvres opératiques à venir. Après *Idomeneo*, Mozart privilégiera (à l'exception de *La Clémence de Titus*) d'autres types d'opéras moins contraignants du point de vue formel, moins sclérosant du point de vue dramatique, comme le *singspiel*, chanté en langue allemande (*L'Enlèvement au sérail*, *La Flûte enchantée*) et le *dramma giocoso* qui mêle subtilement sourire et larmes. Entre *opera seria* et *opera buffa*, ce genre hybride préromantique conviendra mieux à la créativité, à l'énergie tourbillonnante et un sens du drame mozartien (*Così fan tutte* et surtout, *Don Giovanni*).

• • • L'orchestre d'*Idomeneo*

L'Orchestre de Mannheim, une « armée de généraux » !

Lorsque le Prince Électeur de Bavière Karl Theodor commande à Mozart un opéra sur le sujet d'*Idomeneo*, il lui annonce que c'est son célèbre orchestre de Mannheim déménagé avec lui à Munich qui jouera la partition : cette nouvelle ne pouvait que stimuler le compositeur !

Au cours de son dernier voyage en 1777, Mannheim est une étape importante pour Mozart : il rencontre celle qui sera peut-être son seul amour, Aloysia Weber, mais surtout il y entend le plus bel orchestre de toute l'Europe.

Une brève histoire de l'orchestre en Allemagne :

La fin XVII^{ème} siècle

En Allemagne, l'orchestre du XVII^{ème} siècle a pour modèle l'orchestre français de **Lully** ou **Marais** composé essentiellement d'instruments à cordes.

Georg Muffat est le compositeur allemand le plus représentatif de cette période. Avec l'émergence du *concerto*¹² en Italie, il écrit des *Concertos grossos*¹³ influencés par ceux de Corelli, mais dans un langage qui opère une synthèse entre les styles français et italien.

Écoute : <https://www.youtube.com/watch?v=Sd4-QInQHGc>

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=4CiIE6qfdc8>

La première moitié du XVIII^{ème} siècle

Au début du XVIII^{ème} siècle, des compositeurs comme **Bach** (*Concertos brandebourgeois*), **Telemann** (*Ouvertures*) ou **Haendel** (*Concertos grossos*) introduisent les instruments à vent dans leurs œuvres.

Quand ces instruments ne sont pas solistes¹⁴ (cf. *Concertos brandebourgeois* de Bach), leurs parties sont souvent des *doublures*¹⁵ des cordes, à l'*unisson*¹⁶.

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=WzvmLWOne9E>

Dans la ville de Dresde, **Johann Georg Pisendel**, violoniste virtuose crée un orchestre remarquable dans les années 1715. Meilleure formation de la 1^{ère} moitié du XVIII^{ème} siècle, basée dans la Saxe, elle attire les grands musiciens et compositeurs de toute l'Europe et a entraîné la composition de nombreux concertos qui ont permis aux instruments de se développer :

Concerto pour violon de Vivaldi, concerto pour flûte de Quantz, concerto pour hautbois et basson de Marcello, Heinichen, concerto pour plusieurs instruments de Telemann.

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=NsXaMEi2wd8>

Notons que pour toutes ces formations, **il n'y a pas de chef d'orchestre**, au mieux un batteur de mesure, comme Lully ou Marais en France. L'ensemble est dirigé par le **1^{er} violon**¹⁷ de l'orchestre.

¹² Concerto : de l'italien « concertare » qui veut dire dialoguer. Genre musical qui fait échanger 1 instrument soliste ou 1 groupe d'instruments solistes avec l'orchestre qui accompagne.

¹³ Concerto grosso : pièce instrumentale qui fait dialoguer un petit groupe d'instruments (le concertino) avec la masse de l'orchestre (ripieno).

¹⁴ Soliste : celui qui joue seul et dialogue avec l'orchestre dans un concerto.

¹⁵ Doublure : fait de doubler la mélodie par un autre instrument. Dans la vidéo proposée, le hautbois joue la même ligne mélodique que les violons.

¹⁶ Unisson : « un son unique », sur le même principe que la doublure.

¹⁷ 1^{er} violon : chef des violons, celui qui conduit l'ensemble des musiciens tout en jouant. Il est placé au premier rang dans l'orchestre et non face aux musiciens comme l'est un chef.

La 2^{ème} moitié du XVIII^{ème} siècle

Au milieu du XVIII^{ème} siècle, c'est à **Mannheim** (une autre ville d'Allemagne) qu'un nouveau mouvement apparaît à la tête duquel le compositeur **Johann Stamitz** va développer une nouvelle école de violon, de composition et de **direction d'orchestre**. Cet ensemble annonce la transition vers le **style classique** des premières symphonies¹⁸ de Haydn ou de Mozart.

La formation est répartie entre cordes et vents dans une proportion 2/3 – 1/3.

Mozart, dans une lettre à son père en 1777, rapporte l'effectif suivant :

20 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses,

2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes (apparues en France en 1749), 4 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales.

Les instruments à vent s'émancipent progressivement avec des parties « en dehors », qui se superposent à celles des cordes ou renforcent leur discours (on quitte les principes de doublure et d'unisson).

Écoute : http://www.youtube.com/watch?v=_g7xypfDdFE

Écoute : <http://www.youtube.com/watch?v=NNxIKm-vWJQ>

Composée des meilleurs instrumentistes, cette formation rayonne au-delà des frontières de l'Allemagne.

En 1772, le musicologue anglais Charles Burney la qualifie d'« armée de généraux ».

Stamitz et ses successeurs (Richter, Cannabich, Holzbauer...) font naître un style symphonique d'une force toute nouvelle. Ces directeurs et compositeurs, ayant été eux-mêmes membres de l'orchestre, exécutants et virtuoses, disposent grâce à cet ensemble exceptionnel d'une précieuse possibilité de réaliser des **effets** inusités dans le jeu de l'instrumentiste et dans l'orchestration.

C'est ainsi que se développe un nouveau langage musical. L'emploi des **nuances**¹⁹ (*forte*, *piano*)

s'accroît et se généralise ; la forme sonate avec ses deux thèmes s'affirme jusque dans le premier

mouvement de la symphonie ; le groupe des instruments à vent gagne en importance dans l'orchestre. Le rôle prépondérant des « Mannheimer » dans cette évolution est incontestable.

Écoute : <https://www.youtube.com/watch?v=sCcTk0ps12c>

Ainsi, dans toute sa partition d'*Idomeneo*, Mozart a pu inventer une écriture orchestrale sans pareil jusque-là, annonçant un style tout à fait nouveau (quasi révolutionnaire !), dans son œuvre et surtout dans l'histoire de la musique.

Pourquoi un ensemble baroque pour jouer Mozart ?

Il s'agit de proposer une version fidèle à l'interprétation de l'époque du compositeur.

Le travail d'Emmanuelle Haïm et du Concert d'Astrée se situe en effet dans la continuité d'un mouvement de renouveau dans l'interprétation de la musique ancienne, initié à partir des années 1960 par un certain nombre de musiciens, emmenés par Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou encore Jean-Claude Malgoire, bien connu dans la région.

Ce mouvement, s'appuyant sur les écrits et traités de l'époque, remet en question l'interprétation de la musique baroque, et plus généralement de la musique ancienne, telle qu'elle était pratiquée depuis le XIX^e siècle et s'intéresse à la manière dont cette musique a pu être réellement jouée à l'époque. Les instruments anciens reviennent ainsi sur le devant de la scène.

¹⁸ Symphonie : composition musicale destinée à être exécutée par un ensemble orchestral.

Le terme *Sinfonia* existe dès la fin du XVI^{ème} siècle. À partir de 1750, la Sinfonia est une œuvre en plusieurs mouvements (3 ou 4) réunissant une vingtaine d'exécutants au minimum.

¹⁹ Nuances : indications du compositeur dans sa partition qui jouent sur le contraste du volume sonore, par le jeu de passages très doux, chuchotés (*piano*) ou au contraire grandiloquents et puissants (*forte*).

• • • La voix à l'opéra

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

La classification des voix :

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

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

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



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

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

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

Le timbre de la voix

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

Le chœur

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

La puissance de la voix

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

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

• • • Guide d'écoute

Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?

Il nous semble intéressant et important que vos élèves aient déjà entendu quelques airs d'*Idomeneo* avant de venir assister à la représentation.

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

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

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits majeurs d'*Idomeneo*, détaillés dans la suite de ce document :

1/

Ouverture / CD1 - piste n°1

L'ouverture est un moment important de l'œuvre. C'est elle qui nous plonge dans l'ambiance. Bien l'écouter et la connaître, c'est se familiariser avec la sonorité de l'orchestre et la musique de Mozart. Ce début triomphal et éclatant évolue vite vers des couleurs plus sombres qui figurent les doutes et les hésitations.

2/

Acte I, scène 1 - Aria « Padre, germani addio » (Ilia) CD1 - plage 3

Cet air nous permet de découvrir Ilia, sa personnalité complexe, ainsi que les émotions contraires qui la traversent. Doit-elle être fidèle à sa famille et sa patrie ou laisser grandir l'amour qu'elle porte à Idamante ?

3/

Acte I, scène 6 - Aria « Tutte nel cor vi sento » (Elettra) CD1 - plage 12

Voici maintenant son ennemie Elettra qui rêve d'accéder au trône aux côtés d'Idamante. Cet air sublime montre toutes les facettes d'une personnalité torturée par l'envie et la jalousie. Ses interventions donnent lieu à un déchaînement orchestral.

4/

Acte I, scène 7 - « Pietà! Numi, pietà » (chœur) CD1 - plage 13

Les chœurs occupent une place de choix dans l'opéra et nous vous invitons à tous les écouter. Celui-ci a la particularité d'être double. L'un est sur scène et l'autre en coulisse, ce qui crée des effets stéréophoniques et dramatiques surprenants.

5/

Acte II, scène 3 - « Fuor del mar » (Idomeneo) CD2 - plage 6

L'un des plus beaux airs de l'opéra : la tempête provoquée par Neptune fait écho à celle des tourments de l'âme. Idomeneo exprime son désarroi dans de longues vocalises.

6/

Acte III, scène 2 - « S'io non moro a questi accenti » (Idamante, Ilia) CD2 - plage 21

Ce duo est une demande mutuelle en mariage. La musique se révèle charmante et délicate.

7/

Acte III, scène 3 - « Andrò ramingo e solo » (Idamante, Ilia, Idomeneo, Elettra) CD2 - plage 23

Ce quatuor est considéré comme l'un des sommets de l'œuvre et la genèse des grands ensembles qui feront la gloire de Mozart. L'écriture y est virtuose et équilibrée. C'est l'occasion d'entendre les quatre personnages principaux de l'opéra.

8/

Acte III, scène 6 - « Oh voto tremondo » (chœur et grand prêtre) CD3 - plage 2

Ce chœur est le plus sombre de l'opéra. Le peuple, terrifié, implore la clémence des Dieux. La tension dramatique est à son comble. Le caractère sacré qui l'enrichit apporte une émotion poignante.

9/

Acte III, scène 10 - « Ha vinto amore » (la Voce) Version James Levine CD3 - plage 12

Le *Deus ex machina* apporte la solution au dilemme et annonce la fin heureuse. C'est également l'occasion d'entendre la seule voix grave de l'opéra.

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par René Jacobs, avec le Freiburger Barockorchester et Richard Croft, Bernarda Fink, Sunhae Im, Alexandrina Pendatchanska... Harmonia Mundi, 2009.

Le dernier air est extrait de la version d'*Idomeneo*, dirigée par James Levine, avec le Metropolitan Opera orchestra, Deutsche Grammophon, 1996.

//////// Overture / piste n°1 //////////////////////////////////////

L'ouverture est toujours un moment important et attendu dans un opéra. C'est une introduction orchestrale qui nous plonge dans l'ambiance de l'œuvre. Les premiers accords retentissent ; « voici l'histoire qui va vous être proposée ».

Les premiers accords en ré majeur²⁰, tonalité²¹ principale de l'opéra, annoncent le caractère héroïque des personnages et symbolisent la fierté.



Ouverture
Allegro

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in La
Fagotto I, II

Très rapidement (à 1'21), les tonalités mineures assombrissent le climat victorieux et semblent voiler l'éclat de ce début triomphal.

Par ces alternances de modes et de nuances²² - *forte* puissants et *piano* hésitants - et grâce aux rythmes inquiétants des violoncelles et contrebasses (à 4'06) qui semblent représenter les battements du cœur qui accélèrent, Mozart nous laisse entendre que les personnages rencontreront des obstacles plus importants encore qu'un monstre ou une tempête : le dilemme et les tourments de l'âme.

Rythmes inquiétants au violoncelle

En cela, le compositeur est à la jonction entre la tragédie baroque²³ à la française, le classicisme et le préromantisme. En effet, Mozart sait avec génie retranscrire en musique les émotions les plus profondes et les plus complexes.

Après les premières représentations, cette ouverture a longtemps survécu comme une pièce orchestrale à part entière, ce qui témoigne de ses qualités musicales et visionnaires.

Celle de *La Clémence de Titus*, composée dans le même esprit quelques mois avant la mort du compositeur, semble la prolonger, ou tout du moins s'en inspirer.

Avec les élèves :

Comparer deux thèmes aux caractères très opposés :

- le premier est fier, héroïque et lumineux en ré majeur, joué *forte*, caractérisé par des accords triomphants et qui est repris à 2'46.
- Le second est plus inquiet, sombre et intime en la mineur, joué *piano* à 1'21.

²⁰ Les modes en musique sont comme des couleurs : claires pour le mode majeur, sombres pour le mode mineur. Ils instaurent des climats facilement repérables à l'oreille.

²¹ La tonalité est l'ensemble des gammes utilisées pour composer la musique. Une gamme commence par une tonique et finit par cette même tonique qui donne le nom de cette gamme. Ex : la gamme ou tonalité en do majeur commence et finit par la note DO.

²² Les nuances correspondent à l'intensité de la musique, les volumes sonores. *Forte* signifie fort et *piano* doux.

²³ Inventée par Lully dans la 2^{ème} moitié du XVII^{ème} siècle et en vigueur jusqu'à la première moitié du XVIII^{ème}. Mozart et son librettiste se sont inspirés de l'*Idoménée* de Campra (1712).

Faire écouter la fin de l'ouverture qui s'enchaîne parfaitement au récitatif plaintif d'Illia. Mozart garde la tonalité de ré mineur mais lui fait perdre son caractère conquérant. On peut aussi proposer l'écoute de l'ouverture de *La Clémence de Titus* et y repérer l'opposition de deux thèmes et la richesse des émotions proposées. Les élèves seront ainsi sensibilisés à cette caractéristique du style mozartien.

//////// Acte I, scène 1 - Aria « Padre, germani addio » (Illia) CD1 - plage 3 //////////////////////////////////////

Cet air est précédé d'un récitatif²⁴ qui s'enchaîne parfaitement à l'ouverture. On y apprend qu'Illia se sent malheureuse et victime de la cruauté des Dieux. Elle a perdu son père et ses frères au combat et pourtant son cœur bat pour l'ennemi-sauveur : Idamante. Se mêlent en elle des émotions contraires, la haine et l'amour, la fidélité aux liens du sang et la fidélité du cœur, auxquelles s'ajoute la jalousie envers Elettra, qu'elle pense promise à Idamante.

C'est dans ce contexte que le premier air d'Illia apparaît²⁵.

ILIA

*Padre, germani, addio !
Voi foste, io vi perdei.
Grecia, cagion tu sei.
E un greco adorerò ?
D'ingrata al sangue mio
So che la colpa avrei ;
Ma quel semblante, oh Dei !
Odiare ancor non so.*

ILIA

Ô mon père, mes frères, adieu !
Vous étiez, je vous ai perdus.
Grèce, la faute t'en revient.
Et moi, j'adorerais un Grec ?
Ingrate au sang qui est le mien,
Je sais : je me rendrais coupable
Mais ce visage-là, ô Dieux !
Je ne puis le haïr encore.

Contrairement aux autres airs d'Illia, celui-ci est en mode mineur, et malgré le caractère sombre et plaintif exprimé par les cordes, on est frappé par la fierté et la résolution de l'héroïne, exprimées musicalement par des rythmes plus affirmés.

À l'image des pensées d'Illia, l'air est en effet découpé en plusieurs phrases qui s'opposent. Aux soupirs du premier thème succède la sonnerie solennelle aux hautbois, bassons et cors évoquant la Grèce ennemie (sur *Grecia*), puis l'agitation des violons symbolise la cruauté du dilemme (« *j'adorerais un Grec ?* »).

La suite se révèle douce et empreinte de sentiments amoureux. La mélodie rappelle les thèmes les plus tendres de Pamina²⁶, incarnation de la pureté et de la jeunesse.

Cet air est constitué de deux parties (AA'), ce type de structure est d'ailleurs couramment utilisé dans l'opéra. Ces deux parties (AA') sont séparées par une courte phrase de transition. La partie A' consiste à répéter et à développer la partie A ; l'aspect dramatique y est renforcé et l'amour se teinte de doutes.

Avec les élèves :

- Expliquer le personnage d'Illia²⁷ dans l'histoire et le dilemme qui l'accable.
- Repérer les deux parties qui se répètent et saisir le renforcement des émotions dans la deuxième.

²⁴ Un récitatif est un chant semi-parlé qui explique l'histoire dans un opéra. Il en existe de plusieurs sortes : le *recitativo secco*, chant accompagné du simple piano-forte, et le *recitativo accompagnato*, accompagné de l'orchestre. Mozart passe rapidement de l'un à l'autre mais plus on avance dans l'opéra, plus les récitatifs sont accompagnés et se mêlent ainsi aux airs et chœurs.

²⁵ Il y a trois arias, un dans chaque acte.

²⁶ Personnage principal de *La Flûte enchantée*.

²⁷ Voir chapitre sur les personnages

- Il est intéressant de faire écouter en parallèle le second air d'Illia²⁸ « *Se il padre perdei* », autre joyau de la partition, dans lequel les quatre instruments à vent, hautbois, flûte, cor et basson, dialoguent avec la voix. C'est une bonne façon de se familiariser avec la sonorité de ces instruments très présents dans l'opéra.

//////// Acte I, scène 6 - Aria « *Tutte nel cor vi sento* »
 (Elettra) CD1 - page 12////////

Construit comme l'air d'Illia précédemment étudié, il est précédé d'un récitatif *secco* et *accompagnato*, en alternance. Le début est fracassant. Elettra est à la fois furieuse et désespérée. Idomeneo mort, elle ne pourra accéder au trône et Idamante sera alors libre de choisir Illia comme épouse et reine. La musique suit toutes les inflexions de la voix : sur le mot « cœur » par exemple, elle se fait douce et craintive, alors que l'évocation de la princesse troyenne prenant sa place s'exprime dans des fusées ascendantes²⁹ et tremolos³⁰ aux cordes.



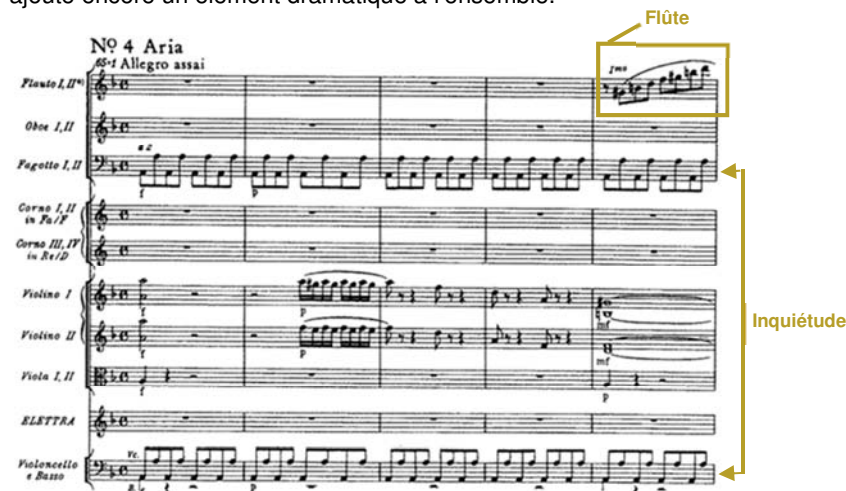
ELETTRA
Tutte nel cor vi sento
Furie del crudo averno
Lunge a sì gran tormento
Amor mercè, pietà.

ELETTRA
 Dans mon âme je vous sens toutes,
 Ô furies du cruel Hadès
 Vous êtes sourdes à mes tourments,
 À l'amour, la pitié, la grâce.

Chi mi rubò quel core
Quel che tradito ha il mio
Provin dal mio furore
Vendetta e crudeltà.

Que celle qui vola ce cœur,
 Ce cœur qui a trahi le mien,
 Éprouve enfin dans ma fureur
 La vengeance et la cruauté.

Voici un air sublime dans lequel Mozart parvient à montrer la fureur d'Elettra, mais aussi ses failles et sa sensibilité à fleur de peau, ce qui la rend vraie et humaine. Dès le début de l'air, les violoncelles, contrebasses et basson expriment l'inquiétude, les tourments d'une âme en pleine tempête. Une grande tension est présente tout au long de l'air. La flûte semble évoquer un oiseau de mauvais augure, ce qui ajoute encore un élément dramatique à l'ensemble.



²⁸ Acte II, scène 2. CD2, page 4

²⁹ Les fusées sont des suites de notes très rapides. Ascendantes, elles évoquent la furie, la précipitation des événements.

³⁰ Les tremolos sont des répétitions rapides de notes qui créent une impression de tension ou de peur.

La ligne vocale est toute en contradiction : grands intervalles projetant des notes toujours plus aigües sur « *furore* » ou « *crudelta* » (extrait 1), précipitation d'un débit haché montrant la peur et l'inquiétude cachées derrière la colère, à laquelle répondent les violons (extrait 2).

Extrait 1

Extrait 2

Extrait 3

Mozart renforce les sentiments exprimés par les notes répétées aux cors (0'48) ou les chromatismes³¹ descendants et piqués aux violons (0'56).

L'air est construit en deux parties (AA'), la seconde étant répétée et développée, toujours pour accentuer les tourments d'Elektra. La phrase de transition (1'16) est particulièrement saisissante et se termine par un point d'orgue³² sur un accord de 7^{ème} diminuée³³ joué par tout l'orchestre (extrait 3).

La furie peut alors reprendre, toujours plus forte. La fin est puissante et explosive (2'17). L'air s'achève sur le mot « *crudelta* ». Ici, le personnage d'Elektra préfigure celui de la Reine de la nuit dans *La Flûte enchantée* et ne manque pas d'évoquer son air le plus célèbre.

Avec les élèves :

- Procéder de la même manière qu'avec l'air d'Illia : en présentant le personnage et en montrant les deux parties répétées, séparées par la phrase de transition très repérable.
- Faire écouter en parallèle l'air final d'Elektra « *D'Oreste, d'Ajax* »³⁴ où elle sombre définitivement dans la folie.

³¹ Un chromatisme est une suite de notes très proches les unes des autres (de demi-ton en demi-ton), qui donne une impression de peur et de grande tension.

³² Le point d'orgue est un signe indiquant qu'il faut tenir la note aussi longtemps qu'on le souhaite, hors du tempo.

³³ L'accord de 7^{ème} diminuée est compris dans un intervalle de sept notes, la septième étant abaissée. C'est l'accord de la tension extrême, souvent le point culminant d'un air.

³⁴ Acte III, scène 10. CD3, page 11.

Dans cet air très symphonique, l'orchestre est très présent : à l'exception de la clarinette, tous les instruments sont sollicités. Dans les passages instrumentaux, l'orchestre passe au premier plan.

On entend de nombreux figuralismes³⁸ :

- Pour évoquer les flots agités : les ondulations aux cordes reprises aux bois sont très repérables.

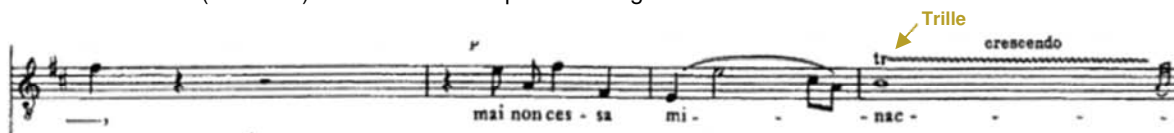


- Le dieu Neptune est représenté par un jeu d'imitation³⁹ aux cordes et bois mis en valeur par une rythmique espiègle.



- Deux longs points d'orgue marquent un temps d'arrêt de questionnement sur les mots « destin » et « naufrage ». (2'56 et 3'05).

- Le mot *minaciar* (menacer) est mis en valeur par trois longues vocalises virtuoses et un trille⁴⁰ final.



Cet air est construit en trois parties, la première étant répétée intégralement après la seconde. Mozart reprend ici la grande forme *da capo* (ABA) présente dans les opéras baroques.

Avec les élèves :

- Décrire le personnage d'Idomeneo et son caractère, ainsi que et le dilemme dans lequel il est plongé.
- Écouter l'air et leur demander de repérer les figuralismes évoquant les flots ainsi que les points d'orgue et les longues vocalises. Cet exercice de concentration et d'écoute leur permettra, lors de la représentation, d'être plus attentifs à la musique.

³⁸ C'est une façon d'imager de façon sonore un mot ou une idée. Par exemple, la musique monte pour symboliser le ciel.

³⁹ Le jeu en imitation consiste à répéter une courte phrase à différents pupitres de façon serrée.

⁴⁰ Un trille est un ornement consistant à répéter très rapidement deux notes qui se suivent.

//////// Acte III, scène 2 - « S'io non moro a questi accenti »
 (Idamante, Ilia) CD2 - page 21 //////////////////////////////////////

IDAMANTE

*S'io non moro a questi accenti
 Non è ver, che amor uccida
 Che la gioia opprime un cor*

IDAMANTE

Si à ces accents je ne meurs,
 Il n'est pas vrai que l'amour tue,
 Que la joie oppresse le cœur.

ILIA

*Non più duol, non più lamenti ;
 Il ti son costante a fida
 Tu sei il solo mio tesor*

ILIA

Ne souffre plus, ne te plains plus ;
 Je te serai toujours fidèle ;
 Tu es mon unique trésor.

IDAMANTE

Tu sarai...

IDAMANTE

Tu seras...

ILIA

Qual tu mi vuoi

ILIA

Celle que tu voudras.

IDAMANTE

La mia sposa...

IDAMANTE

Mon épouse...

ILIA

Lo sposo mio sarai tu

ILIA

Et toi, tu seras mon époux.

IDAMANTE, ILIA

*Lo dica amor.
 Ah il gioir sorpassa in noi
 Il sofferto affano rio ;
 Tutto vince il nostro ardor.*

IDAMANTE ET ILIA

Que l'amour partout triomphe.
 La joie dépasse dans nos cœurs
 Les tourments soufferts par nos âmes,
 Tout est vaincu par notre ardeur.

C'est la deuxième fois que les futurs époux se rencontrent. Dans la scène 2 de l'acte I, Mozart les réunit dans deux récitatifs encadrant l'air d'Idamante : « *Non ho colpa, e mi condanni* ». Ils chantaient alors leur amour, seuls, sans oser déclarer leurs sentiments respectifs ; ici leurs voix s'unissent dans une demande en mariage mutuelle.

Le long récitatif⁴¹ *secco* puis *accompagnato* qui précède est un dialogue entre les deux amoureux qui se révèlent l'un à l'autre. Idamante doit affronter le monstre et sait que sa vie est en péril. Il fait donc ses adieux à la princesse. Ilia, quant à elle, affirme son amour pour Idamante, plus fort que les liens du sang.

Le *duetto* qui suit est en deux parties distinctes. Dans la première, Idamante semble serein alors qu'Ilia montre sa crainte et ses doutes. Cette opposition est mise en valeur par les changements rapides de modes majeurs et mineurs⁴².

Dans la seconde partie, le couple se réunit et chante leur amour à la tierce⁴³ et à l'unisson.

Intervalle
de tierces

Avec les élèves :

- Expliquer que le rôle d'Idamante est tenu par une femme travestie. Les deux voix de soprano sont surprenantes pour un duo d'amour, la majorité étant composée pour soprano et ténor.
- Mozart n'était sans doute pas entièrement convaincu par l'écriture de cet air. On sait qu'il l'a réécrit à Vienne en 1786. Écouter les grands duos entre Pamina et Tamino dans *La Flûte enchantée* et en saisir la maturité de la composition.

⁴¹ CD2, page 20.

⁴² Le mode majeur donne une impression de clarté, de joie, alors que le mode mineur est plus sombre et triste.

⁴³ La tierce est un intervalle de trois notes.

///// Acte III, scène 3 - « Andrò ramingo e solo »
 (Idamante, Ilia, Idomeneo, Elettra) CD2 - page 23 //////////////

IDAMANTE

Andrò ramingo e solo,
 Morte cercando altrove
 Fin che la incontrer.

IDAMANTE

J'irai seul et errant,
 Cherchant la mort ailleurs,
 Et je la trouverai.

ILIA

M'avrai compagna al duolo,
 Dove sarai, e dove
 Tu moia, io morirò.

ILIA

Je t'accompagnerai,
 Où tu seras et où
 Tu mourras, je mourrais.

IDAMANTE

Ah, no...

IDAMANTE

Ah, non...

IDOMENEO

Nettun spietato !
 Chi per pietà m'uccide ?

IDOMENEE

Neptune impitoyable !
 Qui par pitié me tuera ?

ELETTRA (da sé)

(Quando vendetta avrò ?)

ELETTRA (à part)

(Quand pourrai-je assouvir ma vengeance ?)

IDAMANTE, ILIA (ad Idomeneo)

Serena il ciglio irato.

IDAMANTE, ILIA (à Idomeneo)

Apaïse ton front courroucé.

ILIA, IDAMANTE, IDOMENEO

Ah, il cor mi si divide !

ILIA, IDAMANTE, IDOMENEE

Ah ! mon cœur est partagé !

ILIA, ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Soffrir più non si può
 Peggio è di morte
 Sì gran dolore
 Più fiera sorte,
 Pena maggiore
 Nissum provò !

ILIA, ELETTRA, IDAMANTE, IDOMENEO

Ah ! peut-on souffrir plus ?
 Bien pires que la mort
 Sont ces tourments cruels
 Jamais sort plus farouche,
 Jamais chagrin plus fort
 Ne furent éprouvés !

Le départ d'Idamante est proche. Il est décidé à combattre le monstre et à mourir, s'il le faut, pour sauver son peuple. Dans ce quatuor, Ilia le rejoint dans cette épreuve, Idomeneo implore Neptune et Elettra pense à se venger.

Ce quatuor est construit en deux parties (AA'), mais A' a subi tant de modifications qu'il est difficile de reconnaître à l'oreille qu'il s'agit d'une variation de A.

Le début solennel annonce un prince (Idamante), mais contrairement au « *Fuor del mar* » du père, la nuance est *piano*. Il est le plus déterminé des quatre. Ilia qui répond dans un nouveau duo d'amour est plus craintive ; toutes ses interventions sont en mineur.

Les nombreux points d'orgue, les changements de tempo ainsi que les croches répétées aux cordes (0'45) contribuent au caractère dramatique de la scène.

Mozart alterne également les passages *piano* et *forte* et use du *crescendo* à de nombreuses reprises. Il alterne également l'écriture des quatre voix en homophonie⁴⁴ (ex.1 : *soffrir* dans la première partie à 1'17) ou en imitation (ex.2 : *soffrir* dans la deuxième partie à 3'10).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Italian and French. The score is marked with 'fp' (fortissimo piano). A yellow vertical bar highlights a section of the score labeled 'Homophonie'.

⁴⁴ L'homophonie consiste à faire chanter les voix en même temps contrairement à l'écriture en imitation qui consiste à faire entrer les voix successivement.

Ce chœur est construit en trois parties : A (le chœur), B (le grand prêtre 1'18) et A' (reprise avec quelques modifications de A, 2'00). Mozart alterne une fois de plus les nuances ainsi que les passages tout en puissance et ceux plus tendres (B). L'écriture du chœur est en grande majorité homophonique, sauf un court passage traité en imitations (2,42) lorsque l'abîme est évoqué.

La coda⁴⁷ (3'14) en majeur est remarquable. Elle annonce l'espoir d'une fin heureuse grâce au changement de mode et à la courte mélodie de flûte. Le dernier accord sur point d'orgue reste en suspens jusqu'à la résolution dans la scène suivante.

Avec les élèves :

- Demander aux élèves de repérer les trois parties.
- Repérer le caractère sombre et la descendante chromatique qui évoque la mort.

**///// Acte III, scène 10 - « Ha vinto amore » (La voce)
Version James Levine CD3 - plage 12 //////////////////////////////////////**

Il existe quatre versions de ce *Deus ex machina*⁴⁸. Nous avons choisi comme référence celle de James Levine plus proche de la version choisie par Emmanuelle Haïm que celle de René Jacobs.

LA VOCE

*Ha vinto Amore... Idomeneo cessi esser re...
lo sia Idamante... ed Ilia a lui sia sposa,
e fia pago Nettuno,
contento il ciel, premiata l'innocenza.*

LA VOIX

L'Amour a vaincu. Qu'Idomeneo cesse d'être roi.
Idamante règnera... Ilia sera son épouse.
Que Neptune soit apaisé, content le ciel,
l'innocence récompensée.

Ce qui frappe avant tout, ce sont les accords lugubres et solennels aux trois trombones et cors (là encore, cette orchestration aura toute son importance dans *La Flûte enchantée*). L'effet produit est renforcé par l'utilisation de la tonalité d'ut mineur et le tempo lent.

La voix apparaît alors et déclame la décision divine. Notons qu'il s'agit de la seule voix grave soliste de tout l'opéra.

N° 28d^o
Adagio

Trombone alto
Trombone tenore
Trombone basso
Corno I, II in D/C
LA VOCE

Ha vinto A - mo - re... I - do - me - ne - o ces - si es - ser

Avec les élèves :

- Expliquer ce qu'est un *Deus ex machina*.
- Faire écouter le timbre des trombones.
- Montrer un autre exemple d'intervention divine, comme l'Amour (ici interprété par Patricia Petibon) dans l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck (www.youtube.com/watch?v=F-W1rpaQ5m8).

⁴⁷ La coda est une fin, ici en 8 mesures.

⁴⁸ Le *Deus ex machina* est un procédé très utilisé dans l'opéra baroque. Il consiste à faire intervenir un Dieu (descendu des cintres ou voix en coulisse) pour dénouer les situations désespérées de façon heureuse et rapide.

• • • Bibliographie

Livres

L'Avant-scène Opéra, Idomeneo, n°89.

Commentaire littéraire et musical, et livret.

Marc Honegger, Paul Prévost : *Dictionnaire des œuvres de l'Art vocal*, Paris, Bordas, 1991.

Ouvrage de référence en 3 volumes. Contient des articles sur les compositeurs, les œuvres vocales et les airs. Nombreuses sources bibliographiques.

Gustave Kobbé : *Tout l'opéra, réimpression et traduction française*, Robert Laffont, Bouquins.

Ouvrage de référence sur les opéras (synopsis, analyse des opéras).

Brigitte Massin, *Guide des opéras de Mozart*, Paris, Fayard, 1991.

Guide de référence sur les opéras de Mozart.

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

Ouvrage de référence sur Mozart, éléments biographiques et études musicologiques.

Anne Paradis, *Mozart, l'opéra réenchanté*, Paris, Fayard, 1999.

Ouvrage plus récent, lecture plus personnelle de l'œuvre opératique du compositeur.

CD

***Idomeneo*, dirigé par René Jacobs, avec le Freiburger Barockorchester, Harmonia Mundi, 2009.**

***Idomeneo*, dirigé par James Levine, avec le Metropolitan Opera orchestra, Deutsche Grammophon, 1996.**

> Pour le *Deus ex machina*, notamment (voir guide d'écoute).

• • • Histoire des arts

Arts du visuel

Thématique : Arts, espace, temps

Analyser *Le retour d'Idoménée* de J. Gamelin (1738-1803) et travailler :

- le système de symboles,
- les couleurs,
- la construction et le cadrage.



Jacques Gamelin, *Le retour d'Idoménée*, Musée des Augustins, Palais Niel à Toulouse.

Thématique : Arts, ruptures et continuité

Travailler sur le thème de la tempête en art. Dans *Idomeneo* la musique figure aussi une tempête intérieure : les éléments naturels font écho aux mouvements de l'âme des personnages.

Comparer différentes œuvres picturales à travers la thématique « Rupture et continuité » :

- le tableau de Claude Joseph Vernet *Tempête et naufrage d'un vaisseau*, 1770. Munich, Alte Pinakothek, peinture sur toile, 140 X 163 cm
- une estampe japonaise : *La grande vague de Kanagawa* d'Hokusai, 1830 ou 1831. New-York, Metropolitan Museum of Art, estampe, 25,7 X 37,9 cm
- une toile impressionniste : *Tempête, côtes de Belle-Ile* de Claude Monet, 1886. Paris, Musée d'Orsay, huile sur toile, 65,4 X 81,5 cm



Arts de l'espace

Thématique : Arts, mythes et religions

Comparer différentes représentations de Neptune dans l'histoire de l'art :

Représentations picturales de Poséidon / Neptune mais aussi sculptures, vases, fresques...

• • • *Idomeneo* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **Jean-Yves Ruf**
Décors **Laure Pichat**
Costumes **Claudia Jenatsch**
Lumières **Christian Dubet**
Maquillages **Cécile Kretschmar**
Vidéo **Gaëtan Besnard**
Assistante à la mise en scène **Anaïs de Courson**

Avec



Kresimir Spicer
Idomeneo



Rosa Feola
Iliia



Patrizia Ciofi
Elettra



Rachel Frenkel
Idamante



Edgaras Montvidas
Arbace



Emiliano Gonzales Toro
Gran Sacerdote



Bodgan Talos
La voce

—
Le Concert d'Astrée (chœur et orchestre)

• • • Note d'intention du metteur en scène

Idomeneo fait partie des opéras qui réjouissent l'oreille des mélomanes mais font peur aux metteurs en scène. Mozart n'a pas encore rencontré Da Ponte, il tente de tuer le père (Haëndel) en poussant la forme de l'*opera seria* jusqu'à son point de rupture. C'est un opéra extraordinaire, presque expérimental, avec des audaces, des inventions musicales sans précédent, mais son livret, sa structure narrative impose au metteur en scène un certain nombre de gageures. Comment traiter la figure de Neptune, comment représenter (ou non) le monstre qui ravage le peuple ? L'œuvre est jonchée de pièges, de questions ouvertes, et c'est aussi ce qui fait sa particularité et son charme. Le titre est *Idomeneo*, mais l'on aurait pu tout aussi bien l'appeler *Idamante*, tant l'on suit tout au long de l'œuvre le parcours initiatique du fils, qui vainc le monstre, et accède au pouvoir à la place du père. C'est un opéra à tiroirs, où se tissent plusieurs voies, celle du merveilleux, du conte, de la parabole, et celle d'une réflexion profonde, mystique, sur notre rapport au pouvoir, au père, à la mort, sur la force profonde et intérieure qui permet de surpasser notre peur, c'est-à-dire l'amour. On pense évidemment à un autre opéra, son dernier, qu'il composera dix ans plus tard, et l'on peut voir dans *Idomeneo* une sorte de préfiguration de *La Flûte enchantée*. Mais si dans *La Flûte enchantée*, Mozart, plus âgé, trouve une sorte de ligne de crête et d'équilibre entre l'expression merveilleuse et la réflexion philosophique, ici, à vingt-cinq ans, il « rue dans les brancards », va loin dans la violence, la noirceur, l'expression des forces mortifères. C'est aussi ce qui fait la force de cette œuvre, la forme semble se chercher tout le temps, comme si Mozart cherchait la limite, comme s'il voulait par-là accéder à son propre territoire, qu'il cherche encore.

Il y a la lecture de textes critiques sur l'œuvre, le visionnage des mises en scène existantes, c'est une voie d'investigation qui aide à préciser sa propre intuition. Mais justement, pour faire naître cette intuition, il y a surtout l'écoute de l'œuvre, sans *a priori*, écoute la plus ouverte et sensible possible. La première chose qui m'est apparue est que si nous voulions, l'équipe de création et moi-même, rendre le parcours initiatique d'*Idamante* le plus clair possible, il fallait d'abord préciser la figure de Neptune. De là découlerait l'orientation de la mise en scène. Dans certaines mises en scène, Neptune est incarné, joué par un figurant ou un danseur, et c'est plutôt une force maléfique, liée au mal. J'ai assez vite perçu que dans notre version, cette option réduirait trop l'imaginaire, et la capacité d'ubiquité de Neptune. D'ailleurs, dans le livret, rien n'indique qu'il faut le représenter. Même à la fin, quand une force supérieure prend la parole pour arrêter le sacrifice, Varesco (le librettiste) ne dit pas que c'est Neptune, mais « La voix ». J'ai tenté d'écouter cette volonté de rester ouvert. Neptune est une force aussi extérieure (la tempête, le monstre, La voix) qu'intérieure. C'est une de nos voix, qui ne cesse de nous mettre à l'épreuve, nous pousser à bout, nous révéler à nous-mêmes. Neptune est un Dieu exigeant, et un Dieu expérimentateur. La faute d'*Idomeneo*, qui ouvre l'opéra, est non seulement d'avoir eu peur de mourir, mais d'accepter qu'un autre meure à sa place. Cet autre devra être son propre fils. C'est l'humour noir de Neptune, sa manière de mettre *Idomeneo* en face de ses démons, et de ses peurs. Peur de la mort, peur d'être en face de lui-même, en face des autres, en face de son fils, louvoisement avec la vérité, culture du secret. Le monstre qui ravage le peuple est généré par cette moisissure qui gagne le pouvoir. La peur ronge aussi le peuple, sans qu'il sache d'où elle vient, c'est elle qui engendre les monstres, les maladies, et la violence.

On a tenté, l'équipe et moi, de trouver à chaque fois un point d'équilibre, sans passer par la représentation, mais sans non plus se passer d'un imaginaire merveilleux. Trouver une porosité, un passage entre la représentation extérieure et intérieure. Le monstre dont parle le livret est aussi bien un dragon cruel et sans pitié, surgi de nos cauchemars, qu'un monstre plus indéfini, plus intérieur, qui se confond avec nos peurs, nos démons, nos pulsions mortifères. Le vrai sujet est notre capacité de nous délivrer de nous-mêmes. *Idomeneo* est encombré par sa peur. Jusqu'au bout, ou presque, son esprit hésite, puis son bras. Alors que le fils, peu à peu, accède à une vérité intérieure. Il découvre l'amour, non pas au sens du désir de possession, mais d'une force qui lui permet au contraire de se déposséder, de se dépasser. Il est prêt à mourir, donc il peut vaincre le monstre (c'est le *Stirb und Werde* du poème⁴⁹ de Goethe, *Meurs et deviens*, qui est aussi un précepte maçonnique). *Idamante* et *Ilia* sont prêts à mourir, alors ils sont prêts à guider le peuple, à régner. *Idomeneo*, qui a été rongé par la peur, doit laisser sa place. Mais ce n'est pas une histoire de revanche, ni une prise de pouvoir du fils contre le père, c'est un accès ensemble, père et fils, à une autre dimension, à une vérité, même pour *Idomeneo*, qui lui aussi vit un chemin initiatique. Comme souvent chez Mozart, il y a une utopie, un désir d'élévation.

Jean-Yves Ruf

⁴⁹ Titre du poème : *SELIGE SEHNSUCHT* qu'on peut traduire par « Nostalgie bienheureuse ».

••• Décors

Maquette des décors d'*Idomeneo*.



• • • Repères biographiques



Emmanuelle Haïm

Après des études de piano et de clavecin et un début de carrière riche en rencontres artistiques, Emmanuelle Haïm choisit la direction d'orchestre et fonde en 2000 Le Concert d'Astrée. Simultanément, elle est demandée par les scènes internationales les plus prestigieuses. En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera avec *Rodelinda* de Händel. Ses interprétations et son énergie lui valent d'être surnommée par la presse anglaise « The Ms Dynamite of French Baroque ». Elle est ainsi la première femme à diriger au Chicago Lyric Opera (*Giulio Cesare*, 2007). Fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente de nombreux ouvrages dont *Theodora* de Händel dans une mise en scène de P. Sellars et *L'incoronazione di Poppea*, mis en scène par R. Carsen. Elle dirige régulièrement l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra et le Hessischer Rundfunk Orchestra de Francfort. Après avoir dirigé le Los Angeles Philharmonic en 2011, elle y retourne cette saison emmenant dans son sillage des solistes du Concert d'Astrée. En mars 2008, elle est invitée pour la première fois, à diriger l'Orchestre Philharmonique de Berlin, puis en juin 2011 dans un programme Händel et Rameau et lors du Zukunft@BPhil Dance Project en collaboration avec la chorégraphe Vivienne Newport. La relation est telle, que c'est tout naturellement qu'Emmanuelle Haïm et l'Orchestre Philharmonique de Berlin poursuivent leur collaboration, et qu'on l'y retrouve de nouveau à sa tête en octobre 2014. Ses enregistrements pour le label Erato / Warner Classics avec son ensemble Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés : Victoires de la Musique Classique (meilleur enregistrement en 2009 pour *Lamenti* et en 2008 pour *Carestini, The Story of a Castrato*), Echo Deutscher Musikpreis, nomination aux Grammy Awards (*Dido and Aeneas*, 2004, *Une fête baroque* 2013). Emmanuelle Haïm a aussi collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour *Caldara in Vienna*. En 2012 et 2013 sont parus l'enregistrement du concert des 10 ans du Concert d'Astrée *Une fête Baroque !* et les DVD de *Giulio Cesare* de Händel et *L'incoronazione di Poppea* de C. Monteverdi. Cet automne, à l'occasion de l'année Rameau et de la production de *Castor et Pollux* qu'elle dirige à Dijon et Lille, paraîtra le DVD d'*Hippolyte et Aricie* puis le disque du *Messie* de Händel. Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, elle est Chevalier de la Légion d'honneur, Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music. Nordiste de cœur, elle est aussi l'Ambassadrice du Nord à travers le monde.



Jean-Yves Ruf

Après une formation littéraire et musicale, Jean-Yves Ruf intègre l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, puis l'Unité nomade de formation à la mise en scène du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Ce qui lui permet notamment de collaborer avec Krystian Lupa et Claude Régy. À l'opéra, il met en scène *Così fan tutte* de Mozart avec les chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 2005 puis à la MC93 de Bobigny en 2007. *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski à l'Opéra de Lille en 2010, *Agrippina* de Haendel à l'Opéra de Dijon et à l'Opéra de Lille en 2011 avec la chef d'orchestre Emmanuelle Haïm et, cette saison, *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra de Dijon. Au théâtre, il signe les mises en scène de *Mesure pour mesure* de Shakespeare à la MC93 de Bobigny en 2009, de *La Panne* de Dürrenmatt au Théâtre Vidy-Lausanne en 2009, de *Lettre au père* de Kafka au Théâtre Vidy- Lausanne et au Théâtre des Bouffes du Nord en 2012, et de *Troilus et Cressida* de Shakespeare à la Comédie- Française en 2013. Parmi les rôles qu'il interprète au théâtre, citons Benedict (*Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare) en 2001 et Lopakhine (*La Cerisaie*, Tchekhov) en 2002 au Théâtre du Peuple de Bussang, ou encore Traps (*La Panne*, Dürrenmatt) au Théâtre de Carouge. De 2007 à 2010, il dirige la Haute École de Théâtre de Suisse Romande. En plus de ses activités de metteur en scène, il enseigne dans différentes écoles nationales, dont l'École du Théâtre national de Strasbourg.

• • • L'Opéra de Lille

Historique

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

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

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

La façade



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

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

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

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).

La Grande Salle



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

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

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

Le Grand Foyer

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

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

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

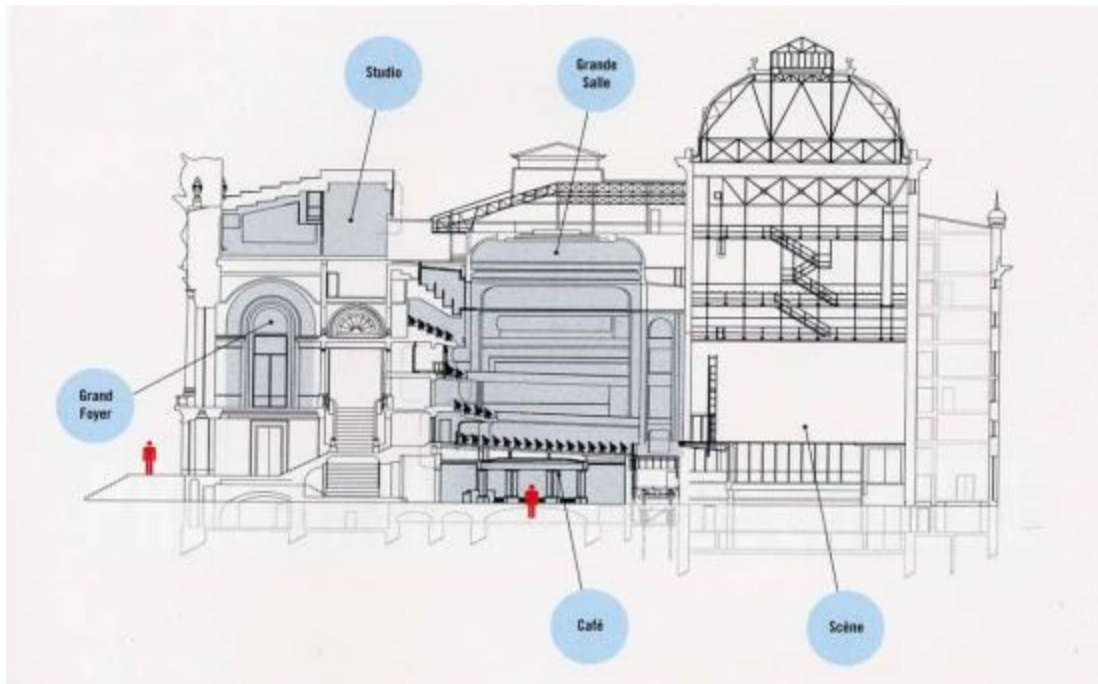
Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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