



**OPÉRA DE LILLE**

# La Flûte enchantée ou le Chant de la Mère

Opéra de **Mozart**, revisité par **Romeo Castellucci**

30 avril-18 mai 2019  
Direction musicale **Eivind Gullberg Jensen**  
Mise en scène **Romeo Castellucci**  
**Orchestre National de Lille**

ma 30 avril 20h  
je 2 mai 20h  
di 5 mai 16h  
ma 7 mai 20h  
je 9 mai 20h  
sa 11 mai 18h  
ma 14 mai 20h  
je 16 mai 20h  
sa 18 mai 18h

**18.19**  
dossier pédagogique

# OPÉRA DE LILLE

## Contact

Service des relations avec les publics

**Claire Cantuel / Marion Dugon**

**Léa Siebenbour**

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants

BP 133

59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration  
d'**Emmanuelle Lempereur**, enseignante  
missionnée à l'Opéra de Lille, et avec les  
apports de **Delphine Feillée**, stagiaire.  
Mars 2019.

**p. 3**  
Préparer votre venue

**p. 4**  
Résumé

**p. 5**  
De 1791 à 2019, une œuvre en constante évolution

**p. 7**  
Wolfgang Amadeus Mozart

**p. 8**  
Les personnages

**p. 11**  
Note d'intention du metteur en scène

**p. 12**  
Les grands partis-pris de mise en scène

**p. 17**  
Le guide d'écoute

**p. 27**  
*La Flûte enchantée ou le Chant de la Mère* à l'Opéra de Lille

**p. 28**  
Repères biographiques

**p. 29**  
En classe : pistes pédagogiques autour de l'œuvre

## ANNEXES

**p. 31**  
L'humanité de la Reine

**p. 34**  
La voix à l'Opéra

**p. 35**  
L'Opéra de Lille

**p. 38**  
L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire

# • • • Préparer votre venue

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

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

- lire les grands partis-pris de mise en scène (p. 13-16)
- présenter les personnages (p. 8)
- écouter quelques extraits de l'opéra (« Guide d'écoute » p.17)

## Aller plus loin

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.

Plusieurs supports seront mis à disposition sur la plateforme dédiée *Première Loge* :

<https://opera-lille.fr/premiere-loge/la-flute-enchantee/>

> avec des photos de la création, interviews de Romeo Castellucci, vidéos sur le projet scénographique...

Les contenus seront mis régulièrement à jour jusqu'aux représentations, n'hésitez pas à en prendre connaissance !

## 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 : 3h10 entracte compris.**

Chanté en allemand, parlé en anglais, surtitré en français.

# • • • Résumé

*La Flûte enchantée* ou *le Chant de la Mère* est un opéra en deux actes, composé par Wolfgang Amadeus Mozart en 1791, sur un livret initial d'Emanuel Schikaneder, adapté par Romeo Castellucci et Claudia Castellucci, mis en scène par Romeo Castellucci. Il s'agit d'une co-production du Théâtre de La Monnaie de Bruxelles et de l'Opéra de Lille, créée à Bruxelles le 18 septembre 2018.

## Introduction

Certes, *La Flûte enchantée* se déroulait déjà dans un pays inconnu, mais voici qu'elle s'apprête à aborder des terres plus mystérieuses encore... Car la voici livrée à l'imaginaire radical de Romeo Castellucci, formidable créateur d'images, de tableaux prodigieux, mouvementés, inoubliables. Des visions nourries à chaque fois par une réflexion profonde, par l'audace et un savant mélange d'opulence et d'artisanat.

Confronté pour la première fois à Mozart, le metteur en scène italien trouve ici le matériau d'une histoire inédite : « Il faut assumer le poids philosophique de cette pièce. Ce n'est pas seulement quelque chose de léger, d'amusant, un conte de fées. C'est un opéra très chargé au niveau idéologique, une bataille entre le

principe féminin et le patriarcat, entre la ligne horizontale et la ligne verticale. » Pour mieux « casser le jouet de la narration », Castellucci a décidé de supprimer ici les dialogues parlés, et d'épouser un parti résolument féministe : celui de la Reine de la Nuit, figure de mère éternelle et tragique, livrée aux machinations de Sarastro. Au service de cet affrontement, il a imaginé une explosion de rideaux de plumes, des tunnels, des boucliers, des palais baroques ouverts toutes entrailles dehors. Une sombre fantasmagorie qui laisse place au dépouillement d'un plateau désert, pour mieux toucher à l'essentiel : « Il y a chez Mozart un très haut degré de vie spirituelle qui lui permet d'approcher le nu de la vie ».

## Synopsis

Le héros Tamino cherche à délivrer Pamina, la fille de la Reine de la Nuit, dont il est amoureux et qui a été enlevée par Sarastro. Ce dernier régit une société dans laquelle Tamino est invité pour y traverser des épreuves, au terme desquelles la main de Pamina lui serait accordée. Tout au long de cette aventure, Tamino est accompagné par l'oiseleur Papageno, qui rencontre également sa future compagne, Papagena. Mais Sarastro, dans la promesse qu'il fait aux jeunes gens, n'est-il pas manipulateur ? Ne bénéficie-t-il pas, en outre, d'un culte et d'esclaves qui contredisent ses principes égalitaires ? Corrélativement, ne devrait-on pas croire en la sincérité de la Reine de la Nuit, dans son cri où s'exprime sa maternité meurtrie ?

## Interroger le spectateur

« Chaque mise en scène est un geste arbitraire donc il faut assumer un danger. Chaque mise en scène n'est simplement qu'une proposition qu'on peut accepter, critiquer, rejeter. Ça, c'est la beauté du théâtre. Chaque proposition est différente. L'œuvre de Mozart est tellement universelle que ce n'est pas un objet comblé. C'est à nous de donner à chaque fois un point de vue différent. C'est risqué mais l'expérience de l'art - pas seulement de l'artiste mais surtout du spectateur -, c'est d'assumer le danger de l'interprétation. Je ne veux pas donner de réponse. Ce que je veux faire, c'est poser un problème au spectateur. Je veux croire à l'intelligence, à la sensibilité, à l'imagination du spectateur. »

**Romeo Castellucci**

## Les personnages et leurs voix

**La Reine de la Nuit**  
**Sarastro, Sprecher** (narrateur)  
**Tamino**  
**Pamina**  
**Papagena**  
**Papageno**  
**Monostatos**  
**Première Dame**  
**Deuxième Dame**  
**Troisième Dame**  
**Premier prêtre, Deuxième homme d'arme**  
**Deuxième prêtre, Premier homme d'arme**  
**Trois garçons**

interprétée par  
interprétés par  
interprété par  
interprétée par  
interprétée par  
interprété par  
interprétée par  
interprétée par  
interprétés par  
interprétés par  
interprétés par

**Aleksandra Olczyk**, soprano  
**Tijl Faveyts**, basse  
**Tuomas Katajala**, ténor  
**Ilse Eerens**, soprano  
**Tatiana Probst**, soprano  
**Klemens Sander**, baryton  
**Mark Omvlee**, ténor  
**Sheva Tehoval**, soprano  
**Ambroisine Bré**, soprano  
**Caroline Meng**, soprano  
**Yoann Dubruque**, basse  
**Pierre Derhet**, ténor  
**Sofia Royo Csóka, Tobias Van Haepere**,  
**Elfie Salauddin Crémer, Axel Basyurt, Alejandro**  
**Enriquez, Aya Tanaka**, sopranos (en alternance)

## Les instruments de l'orchestre

**Orchestre National de Lille** : violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois, clarinette et cor de basset, bassons, cors, trompettes, trombones, timbales et percussion, glockenspiel.

# • • • De 1791 à 2019, une œuvre en constante évolution

Au printemps 1791, Emanuel Schikaneder - acteur reconnu, nommé deux ans plus tôt à la direction du *Theater auf der Wieden* situé dans un arrondissement populaire de Vienne - propose à son ami et « frère » franc-maçon, Wolfgang Amadeus Mozart de composer la musique d'un nouvel opéra dont il avait écrit le livret.

## Le caractère populaire de *La Flûte enchantée*

Emanuel Schikaneder souhaitait créer des spectacles populaires au *Theater auf der Wieden*, des pièces féériques donnant la possibilité de faire évoluer des « mises en scènes fastueuses, des machineries compliquées, des animaux vivants, des éclairs et du tonnerre, des péripéties extraordinaires dans l'action »<sup>1</sup>. *La Flûte enchantée* a été écrite en ce sens : composée en langue allemande, le texte était - de fait - davantage compréhensible par toutes les couches de la société que le français ou l'italien, parlés à Vienne uniquement par la Cour. « L'intelligibilité du texte était également particulièrement favorisée par la forme même du "singspiel"<sup>2</sup> qui faisait alterner les mélodies et ensembles avec de longs passages de dialogues parlés. »<sup>3</sup> Quant au caractère féérique de l'œuvre, il vient de son intrigue empruntée au conte *Lulu, ou la flûte enchantée* de Johann August Liebeskind et Christoph Martin Wieland (extrait du recueil de contes de fées *Dschinnistan* écrit entre 1786 et 1789). « Il y est question d'un jeune prince disposant d'une flûte magique, envoyé par une fée pour libérer sa fille, emprisonnée par un méchant magicien. »<sup>4</sup> La féerie de ce conte se retrouve notamment dans la présence de personnages dotés de pouvoirs magiques : la Reine de la Nuit et le prêtre de la lumière.

L'écriture de *La Flûte enchantée* a fait l'objet d'une étroite collaboration entre les membres de la troupe d'artistes du *Theater auf der Wieden* avec laquelle Mozart « entretenait des liens amicaux, familiaux ou idéologiques très forts. »<sup>5</sup> Il s'avère ainsi que l'écriture du livret aurait été réalisée en commun et que Mozart y aurait pris part, comme le reconnaît Schikaneder en 1795 quand il écrit dans la préface de *Der Spiegel von Arkadien* avoir « médité très soigneusement l'œuvre avec le divin Mozart ».

## Réception de *La Flûte enchantée* et évolution de l'œuvre

À sa création en septembre 1791, *La Flûte enchantée* a été particulièrement bien accueillie par le public : « Des comptes rendu de l'époque, il ressort que le spectacle impressionna surtout pour ses décors : "la musique et les Décorations (sic) sont jolies, le reste est une fable incroyable", confie le Comte Zinzendorf à son journal intime en novembre 1791, en français dans le texte. Un journal berlinois parle semblablement d'une "comédie pour machine", donnée "à grands frais et beaucoup de luxe dans les décorations". »<sup>6</sup>

« La création de *La Flûte enchantée* doit son succès à plusieurs facteurs : la complicité d'une troupe aux talents multiples, un dispositif scénique impressionnant, enfin et surtout les qualités intrinsèques du livret et de la partition. »

Les qualités du livret et de la partition ainsi que le goût rependu en Europe pour la féerie ont fait la popularité de cette œuvre qui a très vite été programmée dans plusieurs villes européennes. Devenu populaire dans l'inconscient collectif, cet opéra a aussi fait l'objet de parodies présentées par plusieurs auteurs dont Schikaneder qui a parodié lui-même son propre livret. Plusieurs adaptations de *La Flûte enchantée* ont aussi été créées en raison de la complexité d'un livret « mêlant féerie, exotismes et sous-textes ésotériques »<sup>7</sup>. La représentation des différentes étapes auxquelles sont confrontés les personnages et les références aux rites maçonniques ne sont effectivement pas toujours simples à mettre en scène. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les metteurs en scène ont donc préféré mettre en avant l'aspect esthétisant de l'histoire que sa féerie pour « remplacer l'irrationalité du conte avec l'onirisme d'un ailleurs fantasmé »<sup>8</sup>.

## Les différents niveaux de lecture de l'œuvre

Le conte dont le livret de *La Flûte enchantée* est issu a été l'élément de départ de l'écriture d'une intrigue au caractère mystérieux et ésotérique. Il est attribué au livret de *La Flûte enchantée* plusieurs niveaux de lectures : le conte mais aussi une dimension maçonnique de l'œuvre. Cette dernière décrirait « le parcours initiatique d'un jeune prince, victime du préjugé obscurantiste avant de découvrir la lumière de la vérité. »<sup>9</sup>

La lecture du livret communément acquise définit une répartition psychologique des rôles bien précise :

« Le changement opéré [sur le livret] aurait concerné la métamorphose de la Reine de la Nuit en un personnage maléfique et celle de Sarastro en une figure bienveillante et positive. [...] la Reine de la Nuit (que son nom à lui

<sup>1</sup> Avant-Scène Opéra n°196, Éditions Premières Loges, Paris, 2000.

<sup>2</sup> Littéralement « parlé-chanté » pour toute une tradition allemande de l'opéra.

<sup>3</sup> Avant-Scène Opéra n°196, Éditions Premières Loges, Paris, 2000.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

seul désigne déjà comme la représentante du monde des ténèbres !) agit dès le début par égoïsme pur, par orgueil et par volonté de puissance, et que la cupidité des trois Dames se disputant Tamino évanoui révèle aussi d'emblée leur vraie nature. Sarastro, au contraire, qui n'apparaît du reste que tard dans l'action, n'est qu'altruisme, générosité et noblesse d'âme, et il en est de même, dans l'esprit des auteurs, pour les trois Jeunes Garçons et pour les Prêtres. »<sup>10</sup>

Une nuance toutefois est apportée ici : « Je dis bien "dans l'esprit des auteurs" car, à deux siècles de distance, il y a lieu de nuancer sérieusement ce manichéisme... » Et en effet, le travail de Romeo Castellucci et sa propre interprétation de l'œuvre vont sérieusement mettre à mal cette lecture historiquement et collectivement acceptée comme la seule valable.

D'une manière générale, il y a tout lieu de **remettre en question** les visions, interprétations et lectures d'une œuvre, quel que soit le statut de l'œuvre en question et son caractère « sacré ». Il n'est pas iconoclaste, ni même sacrilège de considérer que les mœurs d'une société donnée ont évolué à travers les siècles et que, par extension, la réception d'une œuvre va changer au fil du temps. Il est même plutôt logique et cohérent de considérer que les spectateurs qui verront cette *Flûte* en 2019, ne sont plus du tout les mêmes personnes que les spectateurs de l'époque de la création de l'opéra.

Partant de ce constat, le metteur en scène Romeo Castellucci est reparti à la source du livret et a développé une vision différente de celui-ci. Il a apporté des coupes dans la partition (ce qu'il n'est, du reste, pas le seul à avoir fait à travers les siècles contrairement à ce que l'on pourrait croire) et supprimé tous les passages parlés du livret (*Singspiel*).

Il garde au centre du livret, la grande **question du pouvoir**. Cette problématique, présente dès l'écriture du livret (rappelons que cette œuvre est contemporaine de la Révolution française) qu'il suffit d'écouter attentivement : le mot « pouvoir » est constamment prononcé.

L'œuvre met en scène un déplacement du pouvoir depuis celui de la Reine au début de l'œuvre vers celui de Sarastro, dans un mouvement perçu généralement comme une libération : le pouvoir autoritaire et trompeur du côté de la Reine contre le pouvoir généreux, plus puissant et meilleur du côté de Sarastro, qui va l'emporter.

Or pour Castellucci de quoi parle-t-on ? Cette mère perçue au fil du premier acte comme un monstre sanguinaire et violent n'est-elle pas la Mère de toutes les mères, celle à qui un homme vient voler son enfant ? Car il faut reprendre l'histoire à la base et se rappeler que le début de *La Flûte enchantée* met en scène un rapt, le vol de Pamina (fille de la Reine de la Nuit) par Sarastro. Il est communément admis que la finalité de cet enlèvement est positif car Sarastro prétend conduire les protagonistes vers la Lumière, à travers le chemin de la connaissance. Pourtant, on assiste bien là à une violence ultime dirigée contre la Reine mais également contre sa fille. En 2019, dans la société qui est la nôtre, comment percevoir et analyser cette violence, d'un homme contre des femmes, la question du consentement et du libre-arbitre, et pour en revenir à l'œuvre, la question du pouvoir, de son exercice, de ses abus et de sa violence intrinsèque. Castellucci fait un choix : prendre le parti de la Reine, en lutte contre une autorité abusive, la puissance écrasante de Sarastro, et développer un **propos plus féministe**.

---

<sup>10</sup> Idem.

# • • • Wolfgang Amadeus Mozart



Né à Salzbourg le 27 janvier 1756, fils du compositeur et professeur de violon Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart a grandi dans un milieu musical. Enfant prodige, à l'âge de 5 ans il aurait appris sa première pièce au clavecin en une demi-heure et réalisé son premier concert public à l'université de Salzbourg en 1761.

En janvier 1762, Wolfgang et sa sœur Marianne (Nannerl) jouent devant le Prince-Électeur de Bavière à Munich et la même année, ils sont invités par l'impératrice Marie-Thérèse à Vienne.

Les Mozart, dont le talent est désormais reconnu, réalisent une tournée de concerts en Europe l'année suivante. Cette dernière leur permet d'être en lien avec des personnalités notoires comme certains philosophes des Lumières (Melchior Grimm, Diderot, d'Alembert...) ou Madame de Pompadour. Mais ces voyages donnent surtout la possibilité à Wolfgang de découvrir de nouvelles influences musicales en rencontrant des musiciens qui vont le marquer définitivement, comme Johann Christian Bach, fils cadet de Jean-Sébastien Bach, à Londres.

Wolfgang Amadeus Mozart, dont le talent ne se limite pas à ses qualités d'interprète, publie ses premières pièces pour clavecin en 1764 et sa première symphonie en 1765. À l'âge de onze ans, il compose son premier opéra *Apollo et Hyacinthus*, suivi par *Bastien et Bastienne* et *La Finta Semplice* en 1768.

Mais c'est au cours d'un voyage en Italie, qu'il fera avec son père en 1769, que Mozart étudiera l'opéra, forme musicale dans laquelle il excellera. Il créera d'ailleurs son opéra *Mitridate, re di Ponto*, au Teatro regio ducal de Milan le 26 décembre 1770.

Alors qu'il était au service du prince-archevêque Colloredo à Salzbourg, Wolfgang Amadeus Mozart garde un lien avec l'Italie en composant son opéra *Ascanio in Alba* à Milan en 1771. Le prince-archevêque Colloredo tolère moins les voyages de Mozart et le soumet à de nombreuses contraintes de composition. À dix-sept ans, il a du mal à accepter ces contraintes, et

ses relations avec le prince-archevêque se dégradent au cours des trois années qui suivent. Mozart quitte donc Salzbourg en août 1777, après avoir démissionné de sa charge de Maître de chapelle, et part accompagné de sa mère à Munich, Mannheim et Paris.

Suite à la mort de sa mère en 1778, Mozart rentre à Salzbourg où il travaille au service du prince-archevêque. Mais lorsqu'il reçoit une commande pour l'opéra de Munich, Mozart quitte de nouveau Salzbourg et commence un mois plus tard les répétitions de son opéra *Idoménée*, créé avec succès le 29 janvier 1781. Suite à cette création Mozart décide de s'installer dans la capitale autrichienne comme compositeur indépendant pour composer plus librement. En 1782, l'empereur Joseph II lui commande un opéra : *L'Enlèvement au Sérail* créé le 16 juillet 1782. Ce sera l'Opéra de Mozart le plus joué à Vienne.

Largement influencé par les idées des Lumières au cours de ces différents voyages, Mozart décide de s'engager en franc-maçonnerie en 1784 et se lie d'amitié avec Lorenzo Da Ponte et Emanuel Schikaneder.

En 1786, son opéra *Les Noces de Figaro*, dont le livret avait été écrit par Da Ponte, d'après Beaumarchais, est un triomphe. Il reçoit alors du directeur du théâtre de Prague la commande d'un opéra pour la saison suivante. Suite à la collaboration fructueuse des *Noces de Figaro*, Mozart travaille de nouveau avec Lorenzo Da Ponte qui écrira le livret de *Don Giovanni*.

Alors que sa santé se détériore, Mozart compose beaucoup et écrit des sonates, des concertos, des symphonies mais aussi des opéras (*Così fan tutte*, sur un livret de Da Ponte, en 1790 - *La Clémence de Titus*, sur un livret de Métastase 1791).

Emanuel Schikaneder, directeur du *Theater auf der Wieden* populaire dans la banlieue de Vienne, le sollicite pour écrire la musique et prendre part à la création *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*) qui a été très bien accueillie le 30 septembre 1791.

Suite à la demande d'un illustre inconnu qui devait rester anonyme, Mozart commence à écrire un *Requiem*. Il meurt le 5 décembre 1791, à l'âge de trente-cinq ans et la composition du *Requiem* sera achevée par Süssmayr, un de ses élèves.

# • • • Les personnages

*"Regardez, écoutez, c'est nouveau"* - Castellucci, in Mouvement n°89, 2017.

Les personnages de *La Flûte enchantée*, contrairement aux autres opéras de Mozart, sont appréhendés de manière symbolique et non psychologique ; ce qui en fait justement son intérêt et sa complexité. De plus, cet opéra propose plusieurs niveaux de lecture. Les enfants y verront un charmant personnage déguisé en oiseau, trois garçons qui leur ressemblent, des instruments magiques, des gentils et des méchants... Les adultes chercheront à reconnaître les allusions à la franc-maçonnerie, au siècle des lumières et à l'humanisme. C'est une proposition toute différente que fait Castellucci de la *Flûte* qu'il rebaptise *Le Chant de la Mère*. En supprimant les textes parlés, il renonce à la narration et la compréhension<sup>11</sup>, et se concentre sur les messages induits du livret original. Deux axes se dégagent de cette lecture : une réflexion sur la maternité confrontée au pouvoir patriarcal, ainsi qu'une réflexion plus philosophique sur le pouvoir des idées : peut-on imposer le bien de manière aveugle et péremptoire ? Nous verrons que les notions d'ombre et de lumière, au cœur de l'opéra de Mozart, revêtent dans cette mise en scène des propositions inattendues...

## Les personnages féminins

En relisant attentivement et avec le regard d'aujourd'hui le livret de Schikaneder, Castellucci relève l'ensemble des connotations misogynes qui semblaient dissoutes depuis plus de deux cent ans, dans une vision simpliste de la femme : « fragile et victime à sauver » pour Pamina ; « hystérique et dangereuse » pour la Reine de la Nuit. En 2018, peut-on encore lire sans être troublé :

*"Les femmes agissent peu mais parlent beaucoup ; es-tu donc dupe de leurs mensonges."*<sup>12</sup>

*"Un homme doit guider votre cœur, car sans un homme, une femme tend à outrepasser ses limites."*<sup>13</sup>

*"Gardez-vous des ruses des femmes : c'est le premier devoir de notre ordre ! Plus d'un homme avisé s'y laissa prendre, ne voyant point son erreur, et se trouva enfin abandonné, sa fidélité payée de mépris. En vain se tordit-il les mains, il n'y gagna que le désespoir et la mort".*<sup>14</sup>

*"Et maintenant plus un mot : ne te mêle pas d'affaires qui sont incompréhensibles aux esprits féminins. Ton devoir est de te laisser guider, ainsi que ta fille, par ces hommes sages."*<sup>15</sup>

Castellucci conteste la suprématie masculine, notamment son pouvoir patriarcal. L'obscurité de la nuit, liée aux femmes, devient le symbole de la vérité et du cœur, contrairement à la lumière liée aux hommes, jugée aveuglante et dangereuse car elle brûle ceux qui s'en approchent de trop près.

## La Reine de la Nuit (Soprano colorature)

C'est le personnage central de cette œuvre. Chez Mozart-Schikaneder, elle représente le pouvoir autoritaire et l'égoïsme. Les émotions qui la traversent sont toutes extrêmes : passion, colère, furie ; ce qui en fait un personnage de la nuit, de l'obscurité, des ténébres et par conséquent maléfique. En capturant Pamina, Sarastro la soustrait à sa mère folle et aveuglée par la vengeance.

Castellucci en fait une lecture tout autre. C'est avant tout la Mère des mères, meurtrie par le rapt de sa fille. La colère qui l'anime est légitime, tout autant que sa révolte contre le pouvoir patriarcal de Sarastro. L'œuvre entière lui est donc consacrée. Dans l'acte I, elle est unique alors que tous les autres personnages sont doubles et évoluent selon un axe de symétrie. Le premier air "*Du wirst sie zu befreien gehen*" semble suspendu dans une beauté diaphane. Dans l'acte II, elle ne quitte pas la scène. Tantôt actrice, tantôt spectatrice, un seul air exige pourtant sa présence (le fameux "*Der Hölle Rache kocht in meinen Herzen*"<sup>16</sup>).

Dans la mise en scène, le néon symbolisant la lumière vacillante avant l'ouverture, est remplacé au début de l'acte 2 par un tube transparent, que les femmes allaitantes remplissent de leur lait, symbole de maternité. À la fin de l'opéra, la Reine, seule sur scène et triomphante, le renverse.

## Pamina (Soprano)

Elle incarne la femme passive qui subit la fatalité de son sort : un père aimé mais défunt ; une mère aimante mais qui lui ordonne de tuer ; le rapt par Sarastro qui ne lui donne aucune explication ; un amoureux qui ne lui en donne guère plus ; et Monostatos qui lui propose l'amour ou la mort. Dans une impasse, elle sera sauvée du suicide par les garçons et accédera finalement à l'égalité, en affrontant avec Tamino les dernières épreuves.

Castellucci conçoit Pamina comme une victime, car la lumière qu'on lui promet est un mensonge : l'initiation ne la mènera pas à la joie. Elle restera dans sa condition de femme soumise à son mari.

<sup>11</sup> Par conséquent au niveau d'une lecture enfantine décrit ci-dessus.

<sup>12</sup> Orateur qui révèle à Tamino, les intentions de Sarastro. Acte 1, scène 15

<sup>13</sup> Sarastro à Pamina. Acte 1, scène 18

<sup>14</sup> Deux prêtres, acte 2, scène 3

<sup>15</sup> La Reine de la Nuit, citant son mari, le père de Pamina, acte 2, scène 8

<sup>16</sup> Voir le guide d'écoute



Comme les autres personnages (sauf sa mère : la Reine de la Nuit), elle est rendue anonyme dans le 1<sup>er</sup> acte et réduite à un aspect décoratif, ornemental. Pamina est pourtant très présente vocalement dans l'opéra, souvent en duo ou trio avec Monostatos, Papageno et Sarastro, ou avec les trois garçons. Ce n'est qu'à la fin des deux actes qu'elle rencontre Tamino, mais il n'y a pas de grand duo d'amour car le thème général développé est plutôt l'initiation. Mozart lui consacre un air magnifique et poignant dans lequel elle dit vouloir trouver le repos dans la mort : "*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden.*"<sup>17</sup>

## Papageno (Soprano)

Elle n'apparaît qu'à la toute fin de l'opéra pour un duo mémorable avec son double Papageno. C'est le rêve incarné de cet homme qui se serait contenté de n'importe quelle femme. Elle apparaît comme par magie au son des clochettes. Leur étonnement mutuel est représenté musicalement par le célèbre bégaïement.

Dans cette mise en scène, ce personnage est anecdotique et ne revêt pas de sens particulier, si ce n'est la célébration d'un bonheur simple pensé par le duo Mozart/Schikaneder.

## Les trois dames (Sopranos)

Trois femmes séductrices, fourbes et manipulatrices au service de la Reine de la Nuit dont elles sont les messagères, en opposition aux trois garçons porteurs de la sagesse de Sarastro : voici ce que le livret originel nous laisse entendre. D'ailleurs, à la fin de l'opéra de Mozart, elles disparaissent dans un trou béant avec les autres "méchants" de l'histoire : leur Reine et l'esclave noir. Avec Castellucci, elles s'effacent dans l'aspect figé et décoratif du premier acte. Dans le second, le quintette "*Wie? wie? wie? Ihr an diesem Schreckensort?*" avec Tamino et Papageno apparaît assez anecdotique, en comparaison avec la puissance émotionnelle transmise par les femmes aveugles (même si musicalement, la perfection mozartienne nous émeut toujours autant). Castellucci s'éloigne par conséquent des connotations misogynes et manichéistes du livret liées à ces trois dames, qu'il juge inadaptées à notre société actuelle.

## Les femmes aveugles

Avec l'entrée des cinq femmes aveugles dans l'acte deux, nous comprenons que nous nous éloignons singulièrement de *La Flûte enchantée* de Mozart. L'enchantement nous quitte, et nous entrons de plein fouet dans la vérité, la vraie vie, d'ailleurs accentuée par le fait que ces femmes sont vraiment aveugles et n'appartiennent pas au monde du théâtre. Castellucci souhaite nous confronter à un questionnement : "*Je ne veux pas donner de réponse. Ce que je veux faire, c'est donner un problème au spectateur. Je veux croire à l'intelligence, à la sensibilité, à l'imagination du spectateur.*"

Les passages parlés du *Singspiel* de Mozart ont été remplacés par les témoignages poignants de ces femmes. Privées de lumière, elles représentent la cour de la Reine de la Nuit et permettent ainsi de renforcer le point de vue du metteur en scène : entrer en sympathie avec cette mère en souffrance. Le monde de la nuit est celui de l'introspection, de la vérité et du cœur.

## Les personnages masculins

### Sarastro (Basse)

Grand prêtre d'Isis et Osiris, il apparaît d'abord, avec sa tessiture de basse comme un homme des ténèbres dangereux, celui qui retient Pamina prisonnière ; avant que les spectateurs comprennent qu'il est le sage qui la protège de sa mère. Mais Sarastro est plus qu'un personnage, c'est un ensemble d'allégories : celle du pouvoir, de l'autorité, du savoir et de la sagesse.

Pour Castellucci, il s'agit bien du deuxième protagoniste de son opéra avec la Reine, avant le héros Tamino. Il renverse les conventions et propose une toute autre interprétation de ce personnage, bien plus négative. En privilégiant la raison sur les passions, Sarastro impose à tous sa vision du monde et les promesses d'une âme transcendée. Mais ce n'est qu'un mensonge qui lui permet d'asseoir sa position dominante, en prônant l'égalité devant sa cour constituée d'esclaves. Il apparaît à la fin de l'acte I avec Pamina et Monostatos. Castellucci supprime ses passages parlés et explicatifs du début de l'acte II qui commence par conséquent par le fameux air "*Ô Isis und Osiris* avec chœur."<sup>18</sup> Comme la Reine de la Nuit, Mozart lui attribue un second air de toute importance : "*In diesen heiligen Hallen*"<sup>19</sup>. Enfin, il réapparaît dans un trio avec Pamina et Tamino et juste avant le chœur final, célébrant *les rayons du soleil qui chassent la nuit*.

### Tamino (Ténor)

Voici le héros de l'opéra. Chez Mozart, il est sauvé de justesse de la mort - un énorme serpent le poursuivant - par les trois dames. Elles lui montrent le portrait de Pamina dont il tombe immédiatement amoureux, et le chargent d'une mission : la ravir des mains de Sarastro et la rendre à sa mère. À l'aide d'une flûte enchantée et de son compagnon de fortune Papageno, il vaincra les épreuves et accédera à l'amour et la félicité suprême.

---

<sup>17</sup> Acte 2, scène 18

<sup>18</sup> Voir le guide d'écoute

<sup>19</sup> Acte 2, scène 12.

La lecture de Castellucci est bien entendue toute différente : point de serpent, de magie, de portrait, et les épreuves sont liées cette fois aux femmes aveugles et aux hommes brûlés, ce qui changent entièrement la signification franc-maçonnique originale et le récit initiatique.

En revanche, la symétrie - principe fondamental de l'opéra - est respectée avec les puissants : Sarastro/Reine de la Nuit ; les héros qui suivent l'initiation : Tamino/Pamina ; les messagers : 3 dames/3 garçons ; les êtres sans moralité : Papageno/Monostatos. Tamino a par conséquent la même présence que Pamina sur scène avec 3 airs, 1 quintette, 1 trio et 1 duo qui célèbre leur réussite.

## Papageno (Baryton)

Antithèse de Tamino. Il est simple, peureux, menteur et il ne cherche qu'une seule chose : trouver une femme, n'importe laquelle : "*Au fond, la sagesse, ça ne m'intéresse pas du tout. Moi, je suis un fils de la nature qui se contente de dormir, manger et boire : et si seulement j'arrivais à me trouver une jolie petite femme...*"<sup>20</sup>

Malgré tous ses défauts, Mozart en fait un personnage sympathique car il aime les bonheurs simples de la vie. Il plaît aux enfants grâce à son costume d'homme-oiseau. Castellucci efface ces attributs et le rend encore plus humain. Les plumes, essence même du costume, apparaissent furtivement dans son air célèbre *Papagena ! Papagena ! Papagena !* mais sous le personnage de théâtre, c'est l'homme qui est révélé dans sa quête de sens et de vérité, grâce au monologue émouvant écrit par Claudia Castellucci.<sup>21</sup> En cela le metteur en scène, contrairement au librettiste, place Papageno au même niveau que Tamino.

## Monostatos (Ténor)

"Celui qui se tient seul". Cet esclave noir, incapable de contrôler ses pulsions, est au service de Sarastro. Il s'entiche de Pamina et lui impose ses désirs jusqu'à la violence. Mais face à son refus, il est prêt à la tuer. Son maître intervient *in extremis* et le chasse. Il trouve refuge auprès de la Reine de la Nuit qui lui promet sa fille en mariage. L'ensemble des personnages maléfiques disparaissent alors sous terre.

Ce personnage intervient dans l'opéra avec Pamina, Papageno, Sarastro et la Reine de la Nuit. Mozart lui confie un air dans la scène 7 de l'acte II. Castellucci lui met un bas sur la tête. Lui aussi est-il aveuglé ? Ce sont les hommes brûlés qui mènent son initiation.

## Les trois garçons (Sopranos)

Messagers de Sarastro, ils incarnent la voix de la raison et de la sagesse, contrairement aux trois dames de la Reine. Ils conseillent et guident Tamino dans son parcours initiatique, et sauvent Pamina et Papageno du suicide. Chaque apparition de ces trois petits génies est un enchantement musical : une fois à la fin de l'acte I et trois fois dans l'acte II. Avec Castellucci, la notion de bien et de mal devient plus complexe et engage la réflexion. Sont-ils vraiment de bons guides ou nous aveuglent-ils avec leurs belles paroles ? À nous spectateurs de nous faire notre propre opinion.

## Les grands brûlés

Ils apparaissent dans l'acte II avec les prêtres et représentent la cour de Sarastro. Comme Monostatos, ils ont un bas sur la tête et se découvrent un par un pour témoigner de leur histoire. Ce discours remplace avec force le récitatif initial. Pour Castellucci, "*là où il y a de la lumière, il y a un incendie. La lumière de Sarastro est dangereuse, comme radioactive*". Comme les femmes aveugles, ils n'appartiennent pas au monde du théâtre, et ce sont eux finalement qui guident vraiment Tamino et Pamina (et non les enfants) vers une lumière vraie et non artificielle.

L'un des moments forts de cette mise en scène est la rencontre des femmes aveugles et des hommes brûlés, sur la marche sombre et solennelle qui mènent aux grottes du feu et de l'eau.

### Avec les élèves

- Cet opéra ne convient pas aux enfants trop jeunes qui ne retrouveront pas les personnages, ni les thèmes de la magie et de l'oiseleur inscrits dans l'imagier commun de *La Flûte enchantée* de Mozart.

- Il est important de leur donner les bases de la compréhension de cette mise en scène : un premier acte d'une beauté époustouflante, d'un blanc immaculé dans lequel évoluent de façon symétrique des personnages anonymes et doubles, mais vide de sens et purement décoratifs ; un deuxième acte aux lumières criardes qui semblent se dérouler dans une prison ; des femmes tirant leur lait, des femmes aveugles, des grands brûlés racontant leurs accidents de parcours, des perruques blondes pour tous les personnages. Nous entrons dans le questionnement. À nous de trouver nos propres explications qui engendrent le débat.

- Ne pas oublier la musique de Mozart, les performances vocales et l'émotion !

- Raconter l'histoire d'un opéra par l'étude des personnages fonctionne bien auprès des élèves. Il sera intéressant de commencer par la proposition de Mozart/Schikaneder en insistant bien sur l'aspect allégorique davantage que psychologique ou narratif, puis d'entamer une réflexion sur les choix du metteur en scène. Peut-on faire des analogies avec notre société contemporaine ? Le mouvement *Me too* ? Les *fake news* ?

<sup>20</sup> Papageno à Tamino : acte 2, scène 3

<sup>21</sup> Voir guide d'écoute.

# • • • Note d'intention du metteur en scène

Voici comment je m'y prends : je me perds dans la forêt, j'écoute les enregistrements de *La Flûte enchantée* un nombre incalculable de fois. L'objectif est de me déboussoler, de me désorienter, de remettre en question – radicalement – ce que je connais, ce que j'ai lu et appris de mes lectures, la symbolique égyptienne et les lieux communs, ce que j'ai vu de cet opéra au cinéma, sur scène. Je me dépouille de tout le verbiage familier.

J'ai besoin de questionner cette *Flûte*, de la voir et de l'entendre comme pour la première fois et, *en définitive*, d'y croire. Face à une œuvre comme celle-là, je dois rendre les armes, m'y livrer totalement. Oublier, m'abandonner, m'exposer à l'aiguillon que Mozart dissimule dans le parfum de ses fleurs, *me confesser* à l'œuvre.

Voilà, je me suis égaré, et une première révélation m'apparaît : je crois en elle, en la Mère.

C'est elle que je veux écouter : la Reine de la Nuit.

Je crois à la révolte de Clytemnestre<sup>22</sup>, dont l'écho se prolonge à travers sa voix. La créature bafouée.

Je veux assumer la potion mozartienne et la porter à son effet maximum. Voici, dans les jardins, la grotte artificielle, les plumes de l'oiseleur, le blanc de céruse avec la mouche artificielle, la symétrie. L'agitation d'un palais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voici la fête du peuple. L'ornement, le divertissement populaire. Ici vit ce grand kitsch de Sarastro qui nie la mort et la défécation, inventant des mondes de lumières si invraisemblables qu'ils en sont radioactifs. L'épreuve du feu consume l'expérience alors que l'épreuve de l'eau en lave le seuil en le débarrassant de la cendre. Cette pureté est *terreur*. Écoutez attentivement les paroles de Sarastro : ses discours sirupeux engourdissant l'esprit.

Le premier acte s'ouvre sur un geste de contestation de la lumière. Tout apparaît divisé par un miroir virtuel qui s'étend sur les objets et les personnages. Déjà redoublés et mimétiques dans le livret, ceux-ci semblent se dissoudre en « types », réduits à leur fonction culturelle. Le double dévore l'identité. Une structure morphogénétique semble émerger, se développant selon la symétrie absolue de la microbiologie. Il y a là un minimalisme qui déconstruit le récit en faveur de la grande « tapisserie » de la nature, de l'ornement. J'ai donc demandé à Michael Hansmeyer de pouvoir utiliser ses formes architecturales générées par des algorithmes.

Au deuxième acte, j'ai demandé la participation de dix personnages de courage, dont les biographies désavouent la trame idéologique de *La Flûte* là où le prosélytisme de Sarastro annonce l'Homme Nouveau. Des vies réelles dont l'irruption dans son palais moral et suspendent son pouvoir : l'épine dorsale du récit subit une palingénèse.

Cinq femmes aveugles [...] représentent la cour de la Reine de la Nuit et proclament le principe des Ténèbres. Cinq grands brûlés [...] représentent la cour de Sarastro. Ils ont tous éprouvés sur leur peau l'action dévastatrice de la lumière du feu.

L'intervention parlée de ces dix témoins – rehaussée par l'inspiration poétique de Claudia Castellucci, qui a retranscrit fidèlement leurs témoignages de vie – prend la place, comme le creux d'un moule, du récitatif de Schikaneder. Leurs récits de vie semblent parler de nous, aujourd'hui.

C'est à moi à présent, un visage dans la foule, qui interroge Mozart sur le sens de ma personne – moi, spectateur – dans sa démesure. Qu'est-ce que je signifie, moi, dans *La Flûte enchantée* ? Que signifie la présence d'une femme née aveugle face à la voix de la Reine de la Nuit ?

Et que signifie, pour un grand brûlé, de se trouver en présence de Sarastro dont le principe de Lumière lui a arraché la peau, tout en étant enveloppé dans la sphère du feu qui a incendié sa maison ? Quelle valeur a la promesse d'un monde nouveau faite par Sarastro – monde nouveau que nous attendons toujours ?

Et que signifie de voir ces jeunes mères pressant le lait de leur sein pour en emplir un tube de verre suspendu au milieu de l'espace ? Peut-être préparent-elles une ligne infranchissable ? Verser de la nourriture du vivant, peut-être est-ce une scène de libation accomplie pour affirmer le primat de la mère ? Le fragile petit tube de verre rempli de lait maternel est une barrière qui, simultanément, affirme et nie. *Il n'est pas permis de franchir cette limite, c'est ici le territoire des mères.*

Sarastro renie l'Image au profit de la Loi pour se protéger de l'adoration de la Mère. La Loi doit s'arrêter là. Il n'y a d'imagination qu'en la Mère. Le féminin maternel ouvre les portes à l'imagination. Nous, nous imaginons.

**Romeo Castellucci**

Extrait du programme de La Monnaie - Bruxelles - Traduction Tarquin Billiet

<sup>22</sup> Clytemnestre est représentée à travers les différentes versions de la mythologie comme la femme meurtrière par excellence, celle qui tue son époux et qui se trouve assassinée ensuite par ses enfants. Il s'agit du crime ultime et impardonnable, celui d'une femme sur un homme, et cette figure féminine se voit lourdement condamnée (et on oublie que son mari, le Roi Agamemnon, a d'abord tué son premier époux et son enfant, puis sacrifié leur fille Iphigénie aux Dieux pour pouvoir partir en guerre) – NDLR.

# • • • Les grands partis-pris de mise en scène

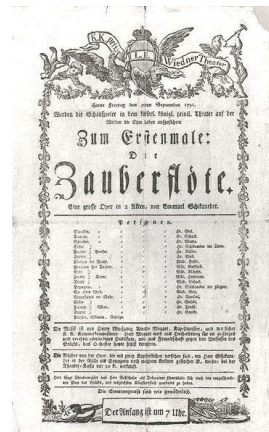
Romeo Castellucci nous propose une nouvelle vision de cette œuvre historique, une vision engagée avec plusieurs partis-pris forts de sens.

## Se libérer de la narration, naissance d'un nouveau propos

La Flûte enchantée est un titre pilier, un des pivots fondamentaux de la culture humaine. Il s'agissait d'un défi, d'un pari. Mais le fait que La Flûte enchantée soit universellement connue permet, paradoxalement, une certaine liberté. Évidemment, il faut rester attaché aux thèmes fondamentaux. Dans ma mise en scène, qui est coupée en deux, on aura deux actes totalement différents mais qui sont reliés de manière souterraine au thème fondamental de la division de l'individu, le besoin de devenir une personne à part entière. J'ai essayé d'effacer la narration, d'une certaine manière, car elle est connue de tous. J'ai cherché comment, en transparence, faire apparaître une des structures plus profondes. Ce qui est sûr, c'est que ce n'est pas une Flûte enchantée orthodoxe, le propos n'est pas illustratif.

Romeo Castellucci

Romeo Castellucci pose en premier postulat le **plaisir sonore**, essence de l'œuvre. Il la simplifie, la purifie de toutes ses interprétations habituelles, et déconstruit le jouet de la narration. Cet **effacement de la narration**, de cette histoire connue de tous de *La Flûte enchantée*, s'effectue par plusieurs procédés : suppression des textes parlés, dédoublement de tous les personnages durant le premier acte, ajout de nouveaux textes, de témoignages qui dans cette déconstruction de la narration, en apporte une nouvelle approche et une **nouvelle lecture**. Castellucci nous propose une remise au goût du jour de l'œuvre, avec un propos actuel, une nouvelle vision : sa propre interprétation des deux univers (lumière/nuit) et un renversement des plans, des notions de bien et de mal, de la lumière de la raison à la destruction par la lumière. Il amène une nouvelle lecture des textes, en nous invitant à nous questionner sur la notion d'épreuves, celles initiatiques de l'histoire, et celles de la vie.



« Il ne s'agit pas à proprement parler d'une rupture, ni d'une incitation puérile à la subversion. Ce que Romeo Castellucci fait de *La Flûte enchantée* exclut toute modération de la pensée ; il se confronte à l'œuvre avec une conscience aiguë de sa complexité. Il se libère en tout premier lieu du poids de la fable initiatique pour atteindre, dans un exercice conscient de réduction radicale, aux structures fondamentales de l'œuvre. Castellucci pose en priorité absolue le plaisir sonore. La musique de Mozart devient la matrice d'une gamme d'images qui ne sont ni adoucies par le fil narratif du populaire et du merveilleux, ni parcourues d'éclairs d'édification laïque, et encore moins saturées des idéaux de la sagesse maçonnique et d'utopie rosicrucienne.

Castellucci invite à une sorte d'oubli à propos de cet opéra. L'immerge partiellement dans les eaux de Léthé, le dépouille de sa gangue d'innombrables interprétations (parfois contradictoires) ouvre la possibilité de l'aborder d'un regard neuf et actuel. C'est là la voie qui permet de proposer au spectateur un problème neuf à partir d'une œuvre ancienne, un problème conçu expressément à son intention.

Pour y parvenir, il exerce sur l'œuvre une pression critique, qui agit volontairement sur sa dimension idéologique, en se servant de l'affrontement apocalyptique originel entre les deux principes qui la fondent : il célèbre le primat du principe de l'ombre, et revendique le droit d'en finir avec la lumière de la Raison. Interroger et bouleverser le schéma manichéen ombre/lumière, voilà ce que pose d'emblée le geste de l'ouverture : un coup de bâton brise la lumière qui divise l'espace nu, à la manière d'une ligne d'horizon. L'irruption instantanée de l'obscurité constitue un acte immédiat éloquent, une déclaration d'intention qui sape d'un coup d'un seul la promesse de Sarastro. Qu'en est-il du rêve de fraternité, de l'avènement d'une règle terrestre de félicité et de justice dans notre époque où la vérité a été exilée ? Il faut lire *La Flûte enchantée* au prisme de la désillusion engendrée par ses promesses, nier la victoire solaire, dévoiler la tromperie du Grand Prêtre de la théocratie de la Raison, qui mêle mythe et rationalité en puisant aux sources de la dialectique des Lumières. »

Piersandra Di Matteo

Extrait du programme de La Monnaie – Bruxelles - Traduction Tarquin Billiet

## Le premier acte, « acte blanc » : le principe de symétrie et d'ornement

*Le premier acte est plutôt ce que l'on imagine de la musique de Mozart, c'est une fête. Il y a un principe fondamental, celui de la symétrie qui est inspiré par la nature. C'est comme une pomme, coupée en deux ; un organisme coupé en son centre. Tout est divisé. Le principe de la symétrie - qui est aussi un principe de l'ornement -, qui naît dans cette période, appartient absolument à la structure de La Flûte. Tout est divisé. Le premier acte est basé sur la mécanique de Mozart : c'est comme un grand jouet, un carrousel, une machine ; il y a des références à la mode de l'époque, la danse, les grottes artificielles, les costumes, le blanc, les plumes.*

Romeo Castellucci



Dans ce premier acte, « c'est un XVIIIème siècle cérémoniel et vide qu'il nous est donné de voir sur scène [...] qui s'anime selon un protocole rigoureusement **symétrique** de schémas gestuels ». Castellucci reprend ici la structure de l'opéra, « élaboré sur l'horizon polarité/réflexion<sup>23</sup>, sur le "couple" / "opposé" comme mythe central. »<sup>24</sup>

Les costumes reprennent cette idée de cérémonie, et en écho aux décors, ils se réfèrent à un passé qui évoque l'époque de Mozart lui-même : des corsets, des plumes et des coiffes qui voient les personnages "disparaître" en écho à la narration qui elle-même s'efface. Cet effet est renforcé par le **dédoublément** des chanteurs/danseurs de sorte que l'on ne sait plus qui chante, ni qui est qui. « Dans ce tableau symétrique, les personnages se dépouillent de leur apparence familière. Ils sombrent dans une forme d'anonymat, ils se reflètent de part et d'autre d'un axe central, s'annulant dans le redoublement. Comme deux moitiés exactes d'une pomme coupée par le milieu. Le sujet qui habite cette scène est "contesté" par la présence d'un autre, qui est son semblable. La duplication épuise toute tentative narrative résiduelle. »<sup>25</sup>

Tout est très figé, avec la présence de tournettes qui viennent donner cette idée de **carrousel**, de machinerie. La **danse** est très présente dans ce premier acte, de manière très codée et vient renforcer cette impression de mécanisme.

À ce propos, le metteur en scène nous explique :

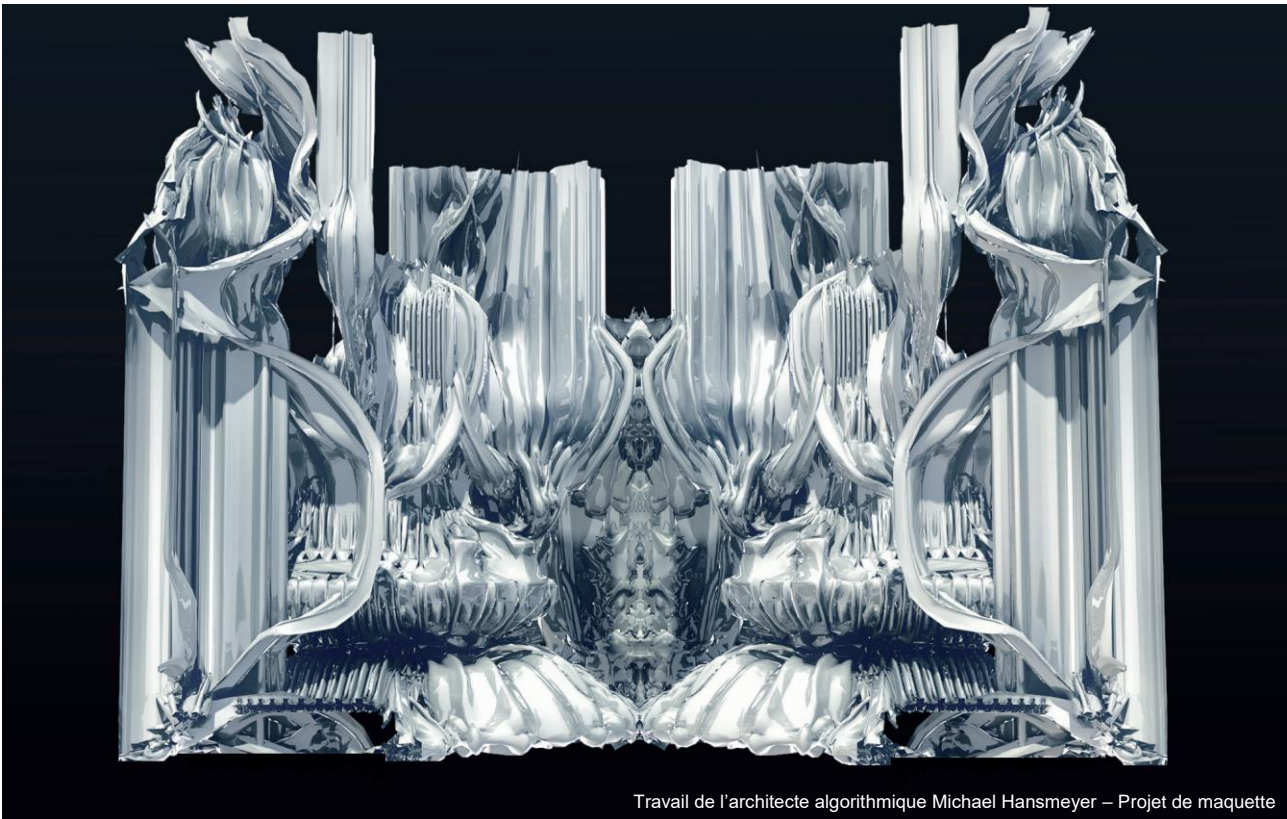
« Je collabore depuis longtemps avec la chorégraphe Cindy van Acker. Je la considère comme l'une des plus grandes chorégraphe de notre époque. Pour *La Flûte*, elle a fait un grand travail sur le premier acte. Tout est chorégraphié, tout est en miroir. C'est presque un cauchemar pour les danseurs et la chorégraphe. Tout est coupé en deux, comme reflété, les gestes sont inversés. Ce n'est possible que quand on a tous un langage commun, un ressenti commun sur l'art. »

<sup>23</sup> Ceci fait référence aux couples : Lumière/Ténèbres, règne masculin de la lumière de Sarastro/règne féminin de l'obscurité de la Reine de la nuit, Tamino/Pamina, Papageno/Papagena, les Trois Dames/Les Trois garçons, etc.

<sup>24</sup> Piersandra Di Matteo

<sup>25</sup> Idem





Travail de l'architecte algorithmique Michael Hansmeyer – Projet de maquette

Dans ce tableau symétrique, la notion d'**ornement** est au centre, et s'illustre par les incroyables **décors** de l'architecte Michael Hansmeyer, sculptures blanches démesurées créées grâce à des algorithmes.

Dans tout cet acte, « l'**uniformité** est déclinée, [...] ton sur ton, **blanc** sur blanc, [...] un albinisme monochromatique [qui] sature l'image dans l'éblouissement ». « Le décor dévore le contenu. Le fond avance et devient la chose elle-même. [...] La forme dépasse la forme. [...] Elle n'est rien d'autre qu'**ornement**, un ornement qui n'orne plus rien », tellement les éléments sont nombreux et de taille imposante, comme une « névrose d'**accumulation** ».

« Le blanc occupe un rôle central. Comme s'il s'agissait de rompre le cycle circadien en installant le cauchemar d'un jour sans fin » par ce blanc, cette **lumière** éblouissante et omniprésente. « On affirme, en l'épuisant, la dimension despotique de la lumière. »<sup>26</sup>

## Le deuxième acte, « acte beige » : ramener la vie au cœur de l'œuvre

*Le deuxième acte par contre, c'est vraiment la partie plus cachée de La Flûte : la vie, la faim de vie, la nécessité de devenir une personne, qui est l'essence même de l'initiation de Tamino et Pamina. J'ai donc demandé à des femmes aveugles qui représentent la Cour de la Reine de la Nuit, d'être sur la scène et de parler de la vie, de l'expérience qu'elles ont tous les jours de la nuit. De l'autre côté, j'ai demandé à cinq hommes grands brûlés de se raconter. D'une certaine façon, ils sont la Cour de Sarastro, qui a pour symbole la lumière ; et là où il y a une lumière, il peut y avoir un incendie. On voit que la lumière de Sarastro est dangereuse comme radioactive. Ce n'est pas une lumière qui ramène la joie, la raison. La joie est une promesse mais elle n'arrive jamais. C'est plutôt une critique du côté lumineux de Sarastro. C'est pourquoi j'ai fait appel à des hommes et des femmes qui ont vécu ou qui vivent, sur leur peau, une cicatrice de la vie : ce sont eux les guides dans la transformation de Pamina et Tamino. Mais aussi, ce ne sont pas des hommes et des femmes qui appartiennent au monde du théâtre. On a été touché par l'histoire qu'ils ont à raconter et on a ressenti La Flûte dans une autre lumière, beaucoup plus touchante et plus profonde.*

**Romeo Castellucci**



© B. Uhlig\_De Munt La Monnaie

Ce deuxième acte abandonne la célébration de la symétrie, et un effet d'uniformité chromatique se dégage également, avec une dominante **beige**, couleur qui va peu à peu devenir obsédante.

Castellucci introduit dans ce tableau un groupe humain, dont les personnages n'existent pas dans le livret original : « **cinq femmes aveugles** font face à **cinq hommes grands brûlés**, [qui entrent sur scène], emmenant à leur suite le trône de la **réalité**. »<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Piersandra Di Matteo

<sup>27</sup> Idem



« Le principe nocturne est célébré par les femmes aveugles, “passées du côté de la nuit” (Claudia Castellucci, *Dialogo 2*). [...] Elles incarnent la **puissance de l'ombre** qui l'emporte sur la science des contours et embrasse les intensités du sensoriel. Pour elles, tout tient en quelques domaines précis, sans superflu.

Les grands brûlés sont les **élus de la lumière**, comme feu qui décompose les corps et blesse. Traversés par les flammes, nés à nouveau par l'effet de cette épreuve, ils sont les témoins de leur hégémonie qui produit les croyances et secrète le ressentiment. »<sup>28</sup>

Une parole nouvelle, inattendue, émerge de ce groupe humain, dont chaque individu porte, à travers les textes de Claudia Castellucci, son **témoignage biographique**, dit en propre, et chacun porteur d'un **message idéologique**.

Ce deuxième acte rompt complètement avec le premier, avec cette idée de ramener la vie, la réalité, au cœur de l'œuvre. Les décors et les costumes très contemporains, presque neutres, laissent toute la place aux personnages ainsi qu'aux interprètes de faire passer leur message, à qui voudra l'entendre.

## Le parti féminin de *La Flûte*

*C'est prévisible mais l'air de la Reine de la Nuit, évidemment, est comme un cri de douleur. Il y a un regard privilégié sur le cri de douleur de la mère. Je veux croire à la douleur de la mère. Ce n'est pas un cri hystérique, je pense qu'il y a une douleur véritable. À ce moment, on peut ressentir le cri de Clytemnestre. C'est un moment de tragédie grecque sublime.*

Romeo Castellucci



Le personnage de la Reine de la Nuit est un personnage complexe, que Romeo Castellucci envisage en contradiction totale avec les approches habituelles, en prenant son parti à la fois en tant que mère et en tant que femme.

<sup>28</sup> Piersandra Di Matteo

## Le Chant de la Mère

« [De manière traditionnelle], Sarastro et ses confrères Initiés [représentent] le **Bien** avec un grand B. [Pourtant, et] à bien y regarder, les préjugés et coups de force de Sarastro sont tout aussi implacables que ceux de la Reine de la Nuit, [qu'on considère en opposition au Bien.] [...] En effet, les divergences de sensibilité entre ses deux arias [la font souvent paraître comme une mystificatrice, rusée et maléfique.] Au premier acte, la Reine se ronge les sangs à propos de sa fille Pamina qui a été kidnappée ; au deuxième acte, elle menace de renier cette même fille à jamais. Selon une théorie répandue, la première aria de la Reine est une supercherie de sa part, mais pour adhérer à cette hypothèse, il faut ignorer ou résoudre de multiples contradictions présentes à la fois dans le livret et la musique. L'explication la plus cohérente [pour Romeo Castellucci] ? Les deux arias présentent une **Reine-Mère passionnée** dans **deux scénarios très différents** : l'un, porté par l'espoir ; l'autre, désespéré. »<sup>29</sup>

Kristi Brown-Montesano nous propose une analyse de cette vision de Romeo Castellucci, à travers l'œuvre et en regard du contexte d'écriture. Vous retrouverez son texte « L'humanité de la Reine » dans son entièreté en annexe page 31.

## Le parti révolutionnaire des minorités

« [La Reine de la Nuit] refuse de se soumettre, de supplier, d'accepter la domination de Sarastro, même si elle doit en perdre son enfant à jamais. *La Flûte enchantée* exploite l'hypothèse acceptée de longue date selon laquelle seule une mauvaise femme est capable d'outrepasser la force immuable quasi instinctive de l' "amour maternel". [...] [Pour Romeo Castellucci,] le fait que la Reine renonce à sa fille signale quelque chose de bien plus intéressant qu'un jeu de pouvoir : elle lutte autant pour l'**autonomie de la femme** que pour le pouvoir personnel. D'un point de vue musical et dramatique, elle **transgresse les principes féminins établis** de son temps. »

« [Pour Romeo Castellucci,] il s'agit justement de démasquer le pouvoir patriarcal, arbitraire et impersonnel de Sarastro qui assoit l'autorité des décisions résultant de sa volonté. Cela pour faire place à un savoir issu du ventre de l'ombre, d'un ventre féminin, du cri maternel. Il s'agit de reconnaître dans l'opposition **lumière/ténèbres** l'antique affrontement entre le **principe patriarcal** et le **principe matriarcal**, pour **inverser la vision**. L'on peut à présent comprendre clairement la douleur de la Mère. »<sup>30</sup>

Ce personnage de **Reine-Mère-Femme-Rebelle** questionne sur la vision de l'oppression, par sa présence et ses actes, et en tant que guide du « petit peuple » (femmes, esclave noir), plus généralement sur la considération des minorités. Voir l'analyse de Kristi Brown-Montesano en annexe page 31.

## Dans la mise en scène

Pour illustrer son propos et ce "chant de la mère", Castellucci met en scène « le véritable **lait de la femme**, aliment naturel, premier, **symbole** de la fécondité. »

« L'axe central du carrousel symétrique du premier tableau est la figure féminine qui donne voix à la Reine de la Nuit. Il est le pivot vertical qui traverse comme une épine dorsale *La Flûte enchantée*. Cette mise en scène met au centre la nuit féconde, générative, inclusive, prolifique. C'est l'affirmation du savoir corporel de la mère.

Le premier tableau du deuxième acte est un hommage total à la corporalité, il est le rite objectif par lequel les nouvelles mères, à peine parturientes, extraient au tire-lait électrique leur lait pour le recueillir dans un tube de verre disposé horizontalement à mi-hauteur de la scène. Il est *memento* (de signe inverse) du néon brisé du début. Il est là pour nier, contester : un « moins » qui barre tout, signe de triomphe de Sarastro. C'est une **ligne blanche qui « affirme » le principe maternel**, pour toute la durée à venir. »

« Le triomphe coïncide alors avec une douce gémissement à la nuit, à la maternité, qui ramène tout à l'*ici*. L'action finale, comme celle du début, est encore une rupture : nouvelle Déméter, la mère brise le tube de lait et le répand au sol comme élément affirmatif, libation, sacrifice pour féconder la vie. »<sup>31</sup>



<sup>29</sup> Kristi Brown-Montesano

<sup>30</sup> Piersandra Di Matteo

<sup>31</sup> Idem



# • • • Le guide d'écoute

## **Étudier la musique dans un opéra... pourquoi ?**

Il nous semble intéressant – important – que vos élèves aient déjà entendu quelques extraits de *La Flûte enchantée* avant de venir assister à une représentation.

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

Ce guide d'écoute est donc là pour vous accompagner, vous donner des pistes d'écoutes et de commentaires pour étudier certains passages de cet opéra avec vos élèves. Il est d'autant plus important que le metteur en scène enlève les dialogues explicatifs et considère que c'est un opéra maintes fois entendu et connu par cœur.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits de *La Flûte enchantée*, détaillés dans la suite de ce document, sélection qui vous permettra de se recentrer sur la musique. Car si l'on trouve dans cette mise en scène une vraie critique du livret, la musique de Mozart est, elle, bien mise en valeur et respectée.

### **1- Ouverture CD1 n°2**

p. 18

C'est l'introduction orchestrale de l'opéra qui nous plonge dans l'histoire.

Rideau ouvert ou rideau fermé ? Telle est la question...

### **2- Les deux airs de la Reine de la Nuit - Soprano colorature :**

*O zittre nicht, (Ne tremble pas)* acte I, scène 6, CD1 n°8 ;

*Der Hölle Rache, (Une colère terrible)* acte II, scène 8, CD2 n°8.

p. 19

La Reine de la nuit prend dans cette version un rôle primordial d'où le titre ajouté : *Le Chant de la Mère*. Nous verrons que Castellucci fait une toute autre lecture du livret que Mozart.

### **3- Les 2 airs de Sarastro - Basse :**

*O Isis und Osiris*, acte II, scène 1, CD2 n°21 ;

*In diesen heil'gen Hallen (Dans ces salles sacrées)*, acte II, scène 12, CD3 n°10.

p. 20

Il semblait unanimement acquis que Sarastro représentait les Lumières. Castellucci réussit à nuancer cette idée.

### **4- Air de Pamina - Soprano :**

*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, (Ah, je le sens, il s'est enfui)*, acte II, scène 18, CD3 n°14.

p. 22

Cet air tragique et poignant est l'un des sommets de cet opéra.

### **5- Air de Tamino - Ténor :**

*Dies Bildnis, (Ce portrait)*, acte I, scène 4, CD1 n°6.

p. 24

Un seul air soliste pour le héros. Important pour comprendre la première partie de l'opéra.

### **6- Air de Papageno - Baryton :**

*Ein Mädchen oder Weibchen, (Une femme, une petite femme)*, acte II, scène 23, CD3 n°20.

p. 25

Le personnage comique chez Mozart prend aussi une autre dimension dans cette mise en scène.

Version de référence : Mozart - Die Zauberflöte / Oelze, Schade, Sieden, Finley, Peeters, English Baroque Soloists, Gardiner, Archiv, 1995.

# 1/ Ouverture

L'ouverture est toujours un moment important dans un opéra. Comme son nom l'indique, elle présente orchestralement l'histoire qui va nous être racontée, et nous plonge dans son atmosphère. Elle peut être jouée rideau fermé ou ouvert selon la volonté du metteur en scène. Castellucci choisit d'entrer en résonance avec la musique solennelle et mystérieuse, et nous offre à voir et déchiffrer une cérémonie autour d'un pliage d'une sorte de drapeau aux couleurs bleu, rouge et noir que l'on ne reverra plus dans la suite de l'opéra. Les quatre personnages de noir vêtus et aux masques étranges adoptent des poses mystiques qui évoquent peut-être les liens qu'entretenait Mozart et Schikaneder avec la franc-maçonnerie, ou nous invitent à nous questionner. Cet opéra est bien *La Flûte enchantée* mais attendons-nous aussi à une lecture personnelle intitulée *Le Chant de la Mère*.

Cette ouverture est organisée en deux parties commençant chacune par trois accords en mi bémol majeur, énoncés de façon solennelle sur un tempo lent et *fortissimo*. L'ambiance est sombre et inquiétante.

## Ouverture

Adagio

ff Tutti

Flauto I, II  
Oboe I, II  
Clarinetto I, II  
Fagotto I, II  
Corno I, II  
Clarino I, II  
Trombone I-III  
Timpani  
Archi

Sans transition et dans un *tempo allegro*, un premier thème plus léger et sautillant apparaît aux violons puis voyage aux différents pupitres en *fugato*.

16 Allegro

Viol. II

Il est ensuite rejoint par un second, en jeu de questions-réponses. La simplicité apparente de ces thèmes, révèle en fait une écriture savante en contrepoint qui s'exprime encore davantage dans le développement de la deuxième partie cette fois en mode mineur.

64

Ob. I

Fl. I

+Vc. e B.

Clar.

Fag.

Mozart oppose l'ombre et la lumière, le savant et le populaire, le bien et le mal, l'homme et la femme. Avec cette ouverture, nous entrons dans le monde des symboles. Derrière chaque évidence se cachent des significations plus profondes, et différents niveaux de lectures. À nous de savoir les percevoir.

### Avec les élèves

- Expliquer la fonction de l'ouverture. Nous entrons dans le spectacle vivant où tous les sens sont en éveil.
- Chercher les oppositions de couleurs, de timbres, de nuances, de tempo et de caractères. Elles sont très reconnaissables à l'écoute.
- Dès l'ouverture, le spectateur sait qu'il n'assistera pas à une mise en scène traditionnelle et historique. L'opéra est un genre contemporain qui s'inscrit dans le XXIème siècle, quelle que soit l'époque à laquelle il a été composé.

## 2/ Les deux airs de la Reine de la Nuit - Soprano colorature :

*O zittre nicht, (Ne tremble pas) acte I, scène 6, CD1 n°8 ;  
Der Hölle Rache, (Une colère terrible) acte II, scène 8, CD2 n°8.*

Comparée aux personnages de Tamino, Pamina et Papageno, la Reine ne possède "que" deux airs, mais ils ont fait la célébrité de *La Flûte enchantée*. Castellucci a souhaité les magnifier, car tout son propos tourne autour de cette Mère avec un grand M.<sup>32</sup>

Dans l'acte I, chez Mozart, sa première apparition tient du divin : *Les montagnes s'ouvrent et la scène se transforme en une superbe salle. La Reine est assise sur un trône orné d'étoiles transparentes*. Dans le récitatif, elle confie à Tamino toute sa détresse et sa douleur. Cette Reine soit disant toute puissante, avoue sa faiblesse, et se révèle être simplement une mère meurtrie par le rapt de sa fille.

Dans cette mise en scène, le personnage apparaît seul - alors que tous les autres sont doubles - un collier d'œufs autour du cou, avec à ses côtés deux jeunes femmes sortant de leur chrysalide. C'est à nous spectateurs, et donc témoins, qu'elle s'adresse et non à Tamino qui est absent de la scène.

*O zitt're nicht, mein lieber Sohn !  
du bist unschuldig, weise, fromm.  
Ein Jüngling, so wie du, vermag am besten,  
dies tiefbetäubte Mutterherz zu tröster.  
Zum Leiden bin ich auserkoren ;  
denn meine Tochter fehlet mir.  
Durch sie ging all mein Glück verloren,  
Ein Bösewicht entfloh mir ihr.  
Noch seh ich ihr Zittern  
mit bangem Erschüttern,  
ihr ängstliches Beben,  
ihr schüchternes Streben !  
Ich mußte sie mir rauben sehen.  
"Ach helft !" war alles, was sie sprach ;  
allein vergebens war ihr Flehen,  
denn meine Hilfe war zu schwach.*

Ne tremble pas, mon fils chéri !  
Tu es pur, sage et bon.  
Un jeune homme tel que toi  
Saura consoler ce douloureux cœur de mère.  
J'ai été condamnée à souffrir  
Quand ma fille me fut ravie.  
Avec elle tout mon bonheur est perdu.  
Un scélérat l'a enlevé.  
Je l'a vois encore trembler,  
Je vois son agitation apeurée  
Son anxiété, son effroi  
Et ses timides efforts !  
Il a fallu que je la voie dérober.  
"Ah ! aidez-moi !" fut tout ce qu'elle dit,  
Mais ses plaintes étaient vaines,  
Car j'étais impuissante à l'aider.

*Du wirst sie zu befreien gehen,  
Du wirst der Tochter Retter sein !  
Und werd ich dich als Sieger sehen,  
So sei sie dann auf ewig dein !*

Tu iras la délivrer,  
Tu sauveras ma fille,  
Et si je te vois vainqueur,  
Alors, elle sera tienne pour toujours !

Comment ne pas croire à la souffrance de cette mère ? D'y voir uniquement une manipulatrice ? La musique est sincère et très émouvante.

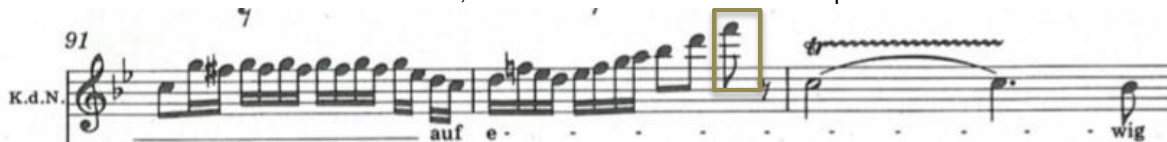
Cet air classique par sa structure se découpe en 4 parties : une introduction sombre et dramatique, qui comporte des syncopes et un crescendo nous menant au récitatif, lui aussi en sol mineur et mettant en valeur les silences pesants. Puis deux airs s'enchaînent : le premier sur un tempo lent, tel une longue plainte. La souffrance y est palpable, et encore accentuée par la doublure aux hautbois et basson.

Ligne descendante qui exprime la plainte.

Doublure aux hautbois et bassons.

<sup>32</sup> Voir en annexe l'analyse de Krisit Brown-Montesano "L'humanité de la Reine".

Le mot "scélérat" est annoncé par les rythmes pointés, les fusées de triples croches et la nuance *forte*. Le "À l'aide" est encore plus poignant. Le second air sur un tempo plus rapide et en si bémol majeur, apporte espoir et résolution. Les longues vocalises virtuoses nous mènent au contre-fa, note extrême de la tessiture de soprano colorature.



Le deuxième grand air de la Reine de la Nuit, le plus célèbre (peut-être même de tous les opéras de Mozart) se trouve dans l'acte II. Elle ordonne à sa fille de s'emparer du poignard qu'elle lui tend, et de tuer son ennemi Sarastro. C'est un air de furie et d'hystérie. Les notes les plus aiguës de la voix humaine, répétées ainsi dans des vocalises qui semblent infinies et sans respiration, ajoutent un caractère maléfique et surnaturel. Dans le livret de l'œuvre et dans la perception que l'on a traditionnellement de celui-ci, la Reine apparaît alors dans cet air sous son vrai jour et Sarastro, en enlevant Pamina, la sauve donc d'une mère devenue folle de vengeance.

*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen ;  
 Tod und Verzweiflung flammet um mich her !  
 Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,  
 So bist du meine Tochter nimmermehr !  
 Verstossen sei'n auf ewig alle Bande der Natur -  
 Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen !  
 Hört ! Rachegötter ! Hört der Mutter Schwur !*

Une colère terrible consume mon cœur ;  
 Le désespoir et la mort m'enflamment !  
 Si Sarastro ne meurt pas de ta main,  
 Tu n'es plus ma fille, non plus jamais !  
 A jamais détruits tous les liens de la nature,  
 Si Sarastro n'expire pas par ton bras !  
 Entendez, dieux de vengeance, le serment d'une mère !

Castellucci ne dénature pas cet air, mais montre la légitimité de cette violence. Sarastro met en danger la fille, et la mère entre en guerre contre ce pouvoir plus fort que le sien. Il propose une image bien différente que celle que l'on a l'habitude de voir à l'Opéra : une Reine avec une couronne, une robe imposante et les symboles de la lune et des étoiles qui resplendissent dans la nuit. Ici, elle s'adresse à l'une des femmes aveugles qui s'asperge de sang, puis avec le fameux couteau, elle s'acharne sur une brique de lait qui se déverse sur le corps implorant. Pamina peut apparaître alors et venir à son secours.

#### Avec les élèves

- Écouter les deux airs et montrer l'évolution du personnage : une mère en souffrance, consciente de sa faiblesse, qui retrouve ensuite une once d'espoir, avant d'afficher révolte et furie.
- Imaginer une mise en scène contemporaine pouvant exprimer ces sentiments très forts.
- On peut aussi montrer des mises en scène plus classiques comme la magnifique interprétation de Nathalie Dessay.

>> **Découvrir l'extrait** (ctrl+clic)

### 3/ Les deux airs de Sarastro - Basse :

*O Isis und Osiris*, acte II, scène 1, CD2 n°21 ;

*In diesen heil'gen Hallen (Dans ces salles sacrées)*, acte II, scène 12. CD3 n°10.

Deux grands airs pour Sarastro, comme c'est le cas pour la Reine de la Nuit.

Dans l'air d'*Isis et Osiris*, Castellucci modifie le sens profond du livret. Sarastro n'apparaît pas comme un grand prêtre ; il semble être un prisonnier ou un membre de secte parmi d'autres, avec son uniforme et sa perruque blonde ; seules les lettres « SA » dans le dos indiquent qu'il s'agit de Sarastro. Par conséquent, le message religieux ou franc-maçoniste disparaît et prend un sens plus universel et humaniste, à moins que, comme Castellucci le sous-entend, ce soit un mensonge, déclamé pour endormir les foules.

*O Isis und Osiris, schenket  
 der Weisheit Geist dem neuen Paar !  
 Die ihr der Wandrer Schritte lenket,  
 Stärkt mit Geduld sie in Gefahr !*

Ô Isis et Osiris  
 Accordez la sagesse au nouveau couple !  
 Dirigez vers eux les pas du Voyageur  
 Et accordez-leur la fermeté dans le danger !

CHOR  
 Stärkt mit Geduld sie in Gefahr !

CHŒUR  
 Et accordez-leur la fermeté dans le danger !

SARASTRO  
 Laßt sie der Prüfung Früchte sehen ;  
 Doch sollten sie zu Grabe gehen  
 So lohnt der Tugend kühnen Lauf,  
 Nehmt sie un euren Wohnsitz auf.

SARASTRO  
 Montrez-leur les fruits de leurs épreuves,  
 Mais s'ils devaient y succomber,  
 Récompensez encore l'audace de leur vertu  
 Et accueillez-les dans votre demeure.

CHOR  
 Nehmt sie un euren Wohnsitz auf.

CHŒUR  
 Et accueillez-les dans votre demeure.

Ce premier air se situe au début de l'acte II. Le chœur d'hommes chante des coulisses, et c'est plutôt une impression de grande solitude qui règne sur scène. La partition en fa majeur est solennelle et s'inspire des chorals de Bach. Le tempo lent, l'écriture verticale, la mesure à trois temps (longue-brève), et surtout les timbres graves saisissants et inhabituels - cor de basset, bassons, trombones alto et ténor, violoncelles et altos : la volonté est de produire un effet très puissant auprès des spectateurs.

N° 10 Aria con coro

Adagio

SARASTRO

O I - sis und O - si - ris,

Corno di Bassetto I, II  
Fagotto I, II  
Trombone I-III  
Viola I, II  
Violoncello

Tutti *p*

Après une modulation plus sombre et inquiétante (sur *s'ils devaient y succomber*), c'est l'espoir qui renaît avec les phrases ascendantes et lyriques.

Dans la mise en scène proposée, Sarastro est ensuite rejoint par les femmes aveugles. Elles sont séparées des hommes par un mur et affirment que ce n'est pas la lumière qui est source de vérité, mais bien la nuit. En cela, elles viennent contredire les propos de Sarastro.

*Nous sommes passées du côté de la nuit / Qui ne laisse aucune place à la lumière / Son absence nous laisse de grands avantages / Nous sommes passées du côté de la nuit / Et l'alternance ne signifie rien pour nous / Ô Nuit, plus claire que le jour / Ta clarté n'est pas due à l'apparition de la lumière / Mais à la forme sphérique de l'œil / Qui ne regarde pas seulement devant lui. / Mais observe aussi le temps intérieur / Nous sommes passées du côté de la nuit / La lumière ne nous manque pas / Nous sommes très proches de l'origine du monde / Nous / sommes très proches de l'origine marine / Nous sommes très proches de la liberté.*

Le deuxième grand air de Sarastro adopte le même style solennel et religieux que le premier. Sarastro vient d'empêcher Monostatos de nuire à Pamina. Il évoque le pardon et l'amour du prochain.

SARASTRO

*In diesen heil'gen Hallen  
Kennt man die Rache nicht,  
Und ist ein Mensch gefallen,  
Führt Liebe ihn zur Pflicht.  
Dann wandelt er an Freundes Hand,  
Vergnügt und froh ins bessere Land.  
In diesen heil'gen Mauern,  
Wo Menschen den Menschen liebt,  
Kann kein Verräter lauern,  
Weil man dem Feind vergibt.  
Wen solche Lehren nicht erfreun,  
Verdient nicht ein Mensch zu sein.*

SARASTRO

Dans ces salles sacrées  
La colère est inconnue  
Et l'Amour ramènera vers le devoir  
L'homme qui était tombé.  
Alors, la main dans celle d'un ami,  
Il ira joyeux, vers un monde meilleur.  
Dans ces murs sacrés,  
Où l'homme aime son prochain,  
Nul traître ne se cache,  
Car nous pardonnons à nos ennemis.  
Celui qui n'entend pas cet enseignement,  
Ne mérite pas d'être un homme.

En revanche, l'accompagnement est bien plus léger. Mozart propose une palette variée de timbres dans un style galant et orné plus proche de la musique de chambre que de la musique religieuse. La flûte traversière double la voix ou lui répond. Le violon, en mouvement contraire crée aussi la surprise.

Quant à la forme, nous sommes là encore dans la simplicité de moyen : deux strophes aux paroles différentes mais à la musique identique. Le ton péremptoire de Sarastro a laissé place à la douceur et la compréhension.

La mise en scène de Castellucci est elle aussi toute en subtilité. La beauté de la musique est accompagnée de scènes qui se dessinent lentement sous nos yeux. Quatre tableaux se mettent en place : *Le radeau de la méduse* de Géricault (1819), *Le serment des Horace* de David (1785), *La déposition de croix* de Giotto (1305), et *Tres de mayo* de Goya (1814).

Même si les gestes s'effectuent eux aussi dans la douceur, il n'en reste pas moins un thème commun aux quatre tableaux : la mort.





### Avec les élèves

- Présenter le personnage de Sarastro et montrer la différence de perception entre Mozart et Castellucci.
- Comparer les deux airs, leurs points communs et leurs différences. Insister sur l'écoute des instruments et ce que cela apporte au texte.
- Étudier les quatre tableaux mis en scène et essayer d'en reproduire un.

### 3/ Air de Pamina - soprano :

*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*, Acte II, scène 18, CD3 n°14.

La mise en scène proposée supprime l'ensemble des dialogues parlés et les remplace par les nouveaux textes de Claudia Castellucci, mais modifie également l'ordre des airs dans l'acte II. Ainsi, après le deuxième air de Sarastro, on entend directement le chœur *O Isis und Osiris* (scène 20), puis le trio de Pamina, Sarastro et Tamino (scène 20) avant d'effectuer un retour sur la scène 16 avec le trio des garçons et ce magnifique air de Pamina. Elle rencontre enfin Tamino, mais il n'a pas le droit de lui parler. Elle refuse de croire au bonheur, voit son amour incompris et préfère trouver le repos dans la mort. Les femmes aveugles - qui sont les véritables guides dans cette proposition - entrent avec une pancarte indiquant une couleur (Hi red, blue, yellow, pink, green). Ce sont elles qui peuvent aider Pamina.

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden,  
Ewig hin der Liebe Glück !  
Nimmer kommt ihr, Wonnestrunden,  
Meinem Herzen mehr zurück !  
Sieh, Tamino, diese Tränen  
Fließen, Trauter, dir allein ;  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
So wird Ruhe im Tode sein.

Ah, je le sens, elle est évanouie,  
A jamais évanouie, la joie de l'amour !  
Jamais plus, instants de bonheur,  
Vous ne reviendrez en mon cœur !  
Vois, Tamino, ces larmes  
Coulent pour toi seul, mon bien-aimé ;  
Si tu ne ressens pas la peine d'amour  
Alors je trouverai le repos dans la mort.

L'air en sol mineur, tonalité de l'expression de la douleur débute dans un tempo *andante*, en 6/8 sur une marche traînante des cordes<sup>33</sup>.

Les silences qui entrecourent les croches produisent l'effet de plainte et de sanglots.

Les modulations suivent le texte, mais même lorsqu'elles s'aventurent en majeur, la couleur générale reste sombre. Sur *Meinem Herzen* (mon cœur), les paroles sont mises en valeur par une belle mélodie et des vocalises qui abandonnent le registre de la virtuosité pour laisser s'exprimer encore plus sincèrement le désespoir de Pamina.

Flûtes et hautbois lui répondent et semblent apaiser sa douleur, mais le saut d'octave sur *Ruhe* (repos) et surtout la note tenue en suspension sur *Tode* (mort), montrent que l'espoir est vain.

La fin orchestrale, magnifique et poignante n'est qu'une longue phrase descendante exprimant la mort, à la manière des chœurs qui ponctuent le célèbre air de *Didon* de Purcell.

#### Avec les élèves

- Comprendre que Pamina est avant tout souffrante. Tout le reste de sa psychologie est affaire d'interprétation. Est-elle victime de sa mère ? De Sarastro ? Est-elle vraiment aimée pour ce qu'elle est par Tamino ? Subit-elle le harcèlement (on utilise ce mot aujourd'hui) de la part de Monostatos ? Est-elle l'égale des hommes ou y a-t-il discrimination (Encore un mot qui n'était pas utilisé par Mozart à l'époque) ? Est-ce l'héroïne d'un conte initiatique ou plus que cela ?
- Ces questionnements peuvent conduire les élèves à réfléchir sur l'évolution de la place accordée aux femmes depuis le XVIIIème siècle.

<sup>33</sup> Surprenant en effet avec une mesure en ternaire.

## 4/ Air de Tamino - Ténor :

*Dies Bildnis*, (ce portrait) Acte I, scène 4, CD1 n°6.

Pour un héros, Mozart ne lui confie qu'un seul air (ce qui est rare) qui se situe au début de l'opéra, puis il intervient plusieurs fois en duo, trio et quintette. N'oublions pas que dans cette mise en scène, la première partie anonymise les personnages en les rendant doubles et non reconnaissables. Aucun objet ne peut non plus donner d'information. Tamino ne regarde pas amoureuxment le portrait de Pamina comme c'est indiqué dans le livret de Schikaneder, il danse gracieusement dans un décor blanc avec plumes et perruque.

*Dies Bildnis ist bezaubernd schön,  
Wie noch kein Auge je gesehn !  
Ich fühl' es, wie dies Götterbild  
Mein Herz mit neuer Regung füllt.  
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,  
Doch fühl ich's hier wie Feuer brennen.  
Soll die Empfindung Liebe sein?  
Ja Ja ! Die Liebe ist's allein.  
O wenn ich sie nur finden könnte !  
O wenn si doch schon vor mir stände !  
Ich würde... würde... warm und rein...  
Was würde ich?  
Ich würde sie voll Entzücken  
An diesen heissen Busen drücken,  
Und ewig wäre sie dann mein !*

Ce portrait est un ravissement  
Comme nul n'en vit jamais de pareil !  
Je le sens, devant cette image divine,  
Mon cœur connaît une émotion nouvelle.  
Quelle est-elle? En vérité, je ne sais,  
Mais je la sens ici comme un feu me dévorer.  
Serait-ce l'Amour ?  
Oui, oui, ce ne peut être que lui.  
Ah ! Si je pouvais trouver l'objet de ce portrait !  
Si elle se tenait là soudain devant mes yeux,  
Je ferais... je ferais...tendrement, chastement,  
Oui, que ferais-je ?  
Et bien ! Je la ravirais,  
Je l'éteindrais contre mon cœur brûlant  
Et elle serait mienne alors pour toujours.

Cependant la musique et la voix de ténor sont bien présentes. Cette aria semble a priori des plus classiques, mais Mozart nous offre ici une des belles pages qui préfigure le Romantisme naissant. Point de virtuosité, mais un lyrisme tout en retenue, que l'on retrouvera dans les Lieder de Schubert.

La tonalité de mi bémol majeur apporte une lumière tamisée, souvent bousculée par les tensions des 7<sup>ème</sup> de dominante. La couleur orchestrale est aussi bien différente de celle de Pamina. À la place des flûtes et hautbois, nous trouvons des clarinettes mises en valeur, bassons et cors ; timbres sans doute plus masculins auprès de Mozart.



Enfin un tempo *largetto* permet la mise en valeur d'émotions toutes en subtilité. Chaque phrase possède sa mélodie et les figures rythmiques d'accompagnement nous apportent des informations quant au ressenti du personnage. Sur *O, wenn ich sie nur finden*, par exemple, écoutons les violons qui évoquent les émois d'un amour naissant.

2 triples croches + quart de soupir qui animent les propos de Tamino.

### Avec les élèves

- Avoir quelques repères musicaux dans l'acte I est souhaitable. Castellucci considère que tout le monde connaît ces airs de *La Flûte enchantée* de Mozart par cœur.
- Une mise au point sur la clarinette, instrument qui apparaît pour la première fois dans la musique de Mozart peut être aussi un aparté intéressant, ainsi que la découverte du cor de basset (sorte de clarinette alto).
- En profiter pour aborder les partis pris de cette mise en scène. Qu'apporte-t-elle et qu'enlève-t-elle ? Pourquoi de tels choix ?





## 6/ Air de Papageno – Baryton :

*Ein Mädchen oder Weibchen, (Une femme, une petite femme), acte II, scène 23, CD3 n°20.*

Le personnage de Papageno, le plus sympathique aux yeux de Mozart, ne possède pas moins d'un grand air dans chacun des actes et un long récitatif à la fin de l'opéra. On le retrouve également de nombreuses fois avec chacun des personnages jusqu'à son célèbre duo final avec Papagena qui ravit la vedette au couple Tamino/Pamina.

Papageno apparaît juste après l'air de détresse de Pamina. Nous changeons donc radicalement d'ambiance, même si le personnage n'est pas dans un registre aussi comique qu'on pourrait l'attendre.

*Ein Mädchen oder Weibchen  
Wünscht Papageno sich !  
O, so ein sanftes Täubchen  
Wär Seligkeit für mich !  
Dann schmeckte mir Trinken und Essen,  
Dann könnt ich mit Fürsten mich messen.  
Des Lebens als Weiser mich freun,  
Und wie im Elysium sein !*

Une femme, une petite femme  
Voilà le vœu de Papageno ;  
Une douce petite colombe  
Serait pour moi la félicité !  
Alors boire et manger seraient un plaisir,  
Alors, je pourrais me mesurer aux princes.  
Et jouir de la vie comme un sage.  
Alors je serais au paradis !

*Ein Mädchen...*

Une femme...

*Ach, kann ich denn keiner von allen  
Den reizenden Mädchen gefallen?  
Helf eine mir nur aus der Not,  
Sonst gräm ich mich wahrlich zu Tod !*

Ah, ne puis-je donc plaire à aucune  
De toutes les belles filles ?  
Dans ce besoin, si personne ne m'aide  
Je mourrai de chagrin sûrement !

*Ein Mädchen...*

Une femme...

*Wird keine mir Liebe gewähren,  
So muss mich die Flamme verzehren,  
Doch küsst mich ein weiblicher Mund,  
So bin ich schon wieder gesund.*

Si nulle femme ne m'accorde l'amour,  
Alors que les flammes me consomment,  
Mais qu'une femme me donne un baiser  
Et je serai tout de suite guéri.



Autant Tamino est le héros traité musicalement de manière *seria*, autant Papageno est le seul personnage *buffa* de l'histoire. Il cumule tous les défauts, mais ses airs sont devenus tellement célèbres qu'ils laissent penser (à tort) que Mozart se serait inspiré de chansons populaires.

Voici donc un air d'une grande simplicité de forme rondo. L'air commence par une introduction au Glockenspiel avec orchestre, dans un tempo *Andante* et une mesure à 2/4 en fa majeur. Elle annonce le refrain qui sera répété trois fois.



Les trois couplets commencent aussi chacun par une introduction avec le même effectif orchestral, mais cette fois, le tempo est *Allegro* sur une mesure à 6/8. Après une modulation en do majeur (la dominante de fa), le retour à fa majeur se fait tout naturellement. À noter que tout au long de cette chanson, les premiers violons doublent la voix de Papageno, ce qui renforce encore le côté populaire.

On ressent aussi une grande sympathie de Castellucci envers ce personnage. Il conserve sa simplicité d'esprit, respectant ainsi le livret original. Mais juste avant qu'il rencontre sa Papagena, le metteur en scène arrête la musique, et Papageno, s'adresse aux spectateurs puis aux femmes aveugles à sa droite et hommes grands brûlés à sa gauche, avec une sincérité très émouvante. La vérité éclate dans un aparté dont voici le texte de Claudia Castellucci traduit en français. Les personnages si célèbres et tant aimés de la *Flûte enchantée* de Mozart ont été remplacés par de nouveaux, tout autant dignes de compassion et d'amour.

Qu'est-ce que je veux ? Qu'est-ce que je ressens ? Merci à tous, je... je ne pensais pas. Où sont passés mes amis ? Papagena, Tamino, Pamina ? Ils se sont évanouis. Je ne les vois pas mais... C'est bizarre, je n'ai pas l'impression qu'ils me manquent.

C'est étrange. Toute mon affection pour eux a disparu. Pourquoi je n'éprouve aucune nostalgie ? C'est clair, je suis toujours moi-même. Mais je vis dans un autre moi-même.

À présent, c'est envers vous que j'éprouve l'affection que j'avais pour mes amis passés. Passés ? Mais rien n'est passé.


Il y a de la légèreté dans les choses les plus fondamentales. L'amour a changé tous les visages avec tant de légèreté.

J'ai traversé le deuxième horizon (il enlève sa perruque) et à présent je vous ai près de moi. Je vous ai, vous qui avez vaincu la lumière. (il cite un par un les prénoms des femmes aveugles) Je vous ai, vous qui avez vaincu le feu (il cite un par un les prénoms des hommes brûlés). Vous êtes mes nouveaux compagnons de voyage, vraiment.

Pour moi, c'est comme s'il n'y avait jamais eu d'autre scène. C'est cette scène qui compte désormais. Maintenant, c'est vous qui êtes ma vérité, mon histoire. Je vous regarde un par un. L'amour a toujours eu un corps palpable. C'est vous, c'est vraiment vous. Ce sera toujours vous. Rien que vous... Vous me rassurez.

### Avec les élèves

- Voici une autre version "plus traditionnelle" de cet air

 >> **Découvrir une autre version** (ctrl+clic)

- Cet air est tout à fait chantable avec les élèves. Vous trouverez la partition ci-dessous.

- Si vous souhaitez approfondir ce personnage, voici la liste de ses apparitions. Elles permettront aux élèves d'aller à la rencontre des autres personnages également :

- *Der Vogelfänger bin ich ja*, acte 1, scène 2. C'est le fameux air de présentation de l'oiseleur. CD1 n°4

- *Hm ! hm ! hm !*, acte 1, scène 7. Quintette avec Tamino et les trois dames. CD1 n°10

- *Wo bin ich wohl ?*, acte 1, scène 12. Rencontre avec Monostatos. CD1 n°11

- *Bei Männern, welche Liebe fühlen*, acte 1, scène 14. 1er duo avec Pamina CD1 n°13

- *Schnelle Füße*, acte 1, scène 16. 2ème duo avec Pamina. CD1 n°15

- *Nur geschwinde*, acte 1, scène 17. Trio avec Pamina et Monostatos. C'est le passage célèbre du carillon magique provoquant la danse des esclaves. CD1 n°16

- *Heil dir, Jüngling !* acte 2, scène 6. Avec l'orateur et les prêtres. CD3 n°19

- *Papagena !* acte 2, scène 29. Long monologue. Papagena veut mettre fin à ses jours. Il est sauvé par les trois garçons. Suivi du fameux duo avec Papagena. CD3 n°27

- Dans le final, c'est lui qui a le dernier mot de l'opéra : *und Papagena !* CD3 n°30



*Seune fille* ou fem - me sa - ge, Ce - la m'i - rait vrai - ment Mon  
 5  
 coeur se - rait ta cage Bel - le co lombe oi - seau char - mant co -  
 9  
 lombe, oi-seau char - mant bel - le co-lombe oi-seau char - mant  
 13  
 J'au - rais l'al - lé - gres - se dans l'â - me, i - ma - ge di - vi - ne de fem - me Qu'au  
 Car vi - vre tout seul sur la ter - re, la tris - te la tris - te mi - sè - re A -  
 18  
 moins u - ne seule ô mon coeur vien - ne m'ap - por - ter le bon - heur I -  
 lors que les flammes me con - sument un bai - ser sau - rait m'a - pai - ser La  
 22  
 ma - ge di - vi - ne de fem - me Qu'au moins u - ne seule ô mon coeur vien -  
 tris - te la tris - te mi - sè - re a - lors que les flammes me con - su - ment un  
 27  
 ne m'ap - por - ter le bon - heur m'ap - por - ter le bon - heur m'ap - por - ter le bon - heur.  
 bai - ser sau - rait m'a - pai - ser il sau - rait m'a - pai - ser il sau - rait m'a - pai - ser.

# • • • *La Flûte enchantée ou le Chant de la Mère* à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Eivind Gullberg Jensen**

Mise en scène, décors, costumes, lumières **Romeo Castellucci**

Chorégraphie **Cindy van Acker**

Collaboratrice artistique **Silvia Costa**

Collaboration à la scénographie, dessin algorithmique **Michael Hansmeyer**

Dramaturgie **Piersandra Di Matteo** et **Antonio Cuenca Ruiz**

Assistante à la mise en scène **Sandra Pocceschi**

Chef de chant **Benjamin Laurent**

Chef de chœur **Yves Parmentier**

Avec :



**Aleksandra Olczyk**  
La Reine de la Nuit



**Tijl Faveyts**  
Sarastro, Sprecher



**Tuomas Katajala**  
Tamino



**Ilse Eerens**  
Pamina



**Tatiana Probst**  
Papagena



**Klemens Sander**  
Papageno



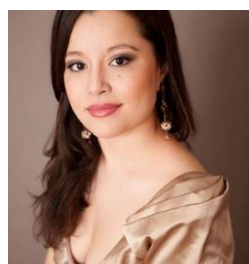
**Mark Omvlee**  
Monostatos



**Sheva Tehoval**  
Première Dame



**Ambroisine Bré**  
Deuxième Dame



**Caroline Meng**  
Troisième Dame



**Yoann Dubruque**  
Premier prêtre et  
Deuxième homme d'arme



**Pierre Derhet**  
Deuxième prêtre et  
Premier homme d'arme

Trois garçons **Sofia Royo Csocka**, **Tobias Van Haeperen**, **Elfie Salauddin Crémer**, **Axel Basyurt**, **Alejandro Enriquez**, **Aya Tanaka** (en alternance)

Femmes aveugles, **Pauline Arnould**, **Dorien Cornelis**, **Lorena Dürnholz**, **Katty Kloeck**, **Monique Van den Abbeel**  
Grands brûlés, **Jan Van Bastelaere**, **Michiel Buseyne**, **Johnny Imbrechts**, **Yann Nuyts**, **Brecht Staut**

—  
**Orchestre National de Lille**

**Chœur de l'Opéra de Lille**



## • • • Repères biographiques



### Eivind Gullberg Jensen

Eivind Gullberg Jensen a étudié la direction d'orchestre à Stockholm avec Jorma Panula et à Vienne avec Leopold Hager. Il est aussi à l'aise en concert qu'à l'opéra et commence la saison 2018/19 avec le Hamburger Symphoniker où il se produit toute l'année, avec notamment la *Neuvième symphonie* de Beethoven pour leur concert du Nouvel An. Eivind Gullberg Jensen dirigera par la suite le Norwegian Arctic Philharmonic Orchestra et l'Ulster Orchestra pour *This Midnight Hour* d'Anna Clyne. Le chef d'orchestre norvégien fait aussi ses débuts avec les orchestres symphoniques de Vancouver et de l'Oregon ainsi qu'avec le North Carolina Symphony.

Eivind Gullberg Jensen a déjà dirigé des orchestres tels que le Berliner Philharmoniker, le Münchner Philharmoniker, les orchestres philharmoniques d'Oslo et de Stockholm, l'Orchestre de Paris, ou encore le Tonhalle-Orchester de Zürich. Ces dernières saisons, il a travaillé avec des solistes tels que Leif Ove Andsnes, Truls Mørk, Alice Sara Ott, Helene Grimaud, Gautier Capuçon, Sol Gabetta, Alban Gerhardt, Hilary Hahn, Gabriela Montero, Emmanuel Pahud, Renaud Capuçon, Frank Peter Zimmermann, Mari Eriksmoen, Albert Dohmen.

Il revient cette saison au Wiener Staatsoper pour leur production de la *Rusalka* de Dvořák et à l'Opéra de Lille pour *La Flûte enchantée* de Mozart. Avec le Bergen Philharmonic, Jensen dirigera l'ouverture de leur tournée en Norvège au Bergen International Festival en mai 2019. Il dirigera aussi la première mondiale de *The Waiting of Solveig*, qui combine la musique de la *Peer Gynt* de Grieg et le texte de l'auteur norvégien Karl Ove Knausgård.



### Romeo Castellucci

Romeo Castellucci est né à Cesena (Italie) en 1960. Il a étudié la peinture et la scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. En 1981, il fonde avec sa sœur, Claudia Castellucci et Chiara Guidi, la Societas Raffaello Sanzio. Les spectacles qu'il a créés pour cette compagnie en tant qu'auteur, metteur en scène, créateur de costumes, de décors et de lumières, ont été à l'affiche des plus prestigieux festivals et des théâtres du monde entier. Son œuvre se caractérise par des lignes dramaturgiques qui, se distanciant de la primauté du texte littéraire, privilégient des univers complexes et riches en images. Depuis 2011, Romeo Castellucci crée indépendamment de la Societas Raffaello Sanzio. Ont ainsi vu le jour *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2011), *Parsifal* de Richard Wagner (2011), *The Four Seasons Restaurant* (2012), *Hyperion* d'après Friedrich Hölderlin (2013), *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (2014), *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg (2014) à l'Opéra Bastille et repris au Teatro Real de Madrid ou encore *Tannhäuser* (2017) pour le Bayerische Staatsoper pour ne mentionner que quelques-unes de ses créations les plus récentes.

En 2005, Romeo Castellucci a été désigné directeur de la section théâtrale de la Biennale de Venise et a été artiste associé de la 62<sup>ème</sup> édition du Festival d'Avignon en 2008.

Le metteur en scène italien a reçu le Prix Europa for Nuova Realta Teatrale en 1996, est nommé en 2002 chevalier des Arts et des Lettres. Il reçoit, en 2013, un Lion d'Or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de sa carrière et est nommé Doctor Honoris Causa en musique et théâtre par l'Université de Bologne.

Sa saison 2018-2019 l'a conduit au Salzburger Festspiele où il a mis en scène *Salome* de Strauss. Il a aussi créé, au Palais Garnier *Il Primo Omicidio* de Scarlatti ainsi que *La Flûte enchantée* au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.



### Cindy Van Acker

De formation classique, Cindy Van Acker a dansé au Ballet Royal de Flandres et au Grand Théâtre de Genève avant de s'inscrire dans la scène de la danse contemporaine à Genève. Elle crée ses propres pièces depuis 1994 et fonde la Cie Greffe en 2002 à l'occasion de la création de *Corps 00:00*, avec laquelle elle obtient une reconnaissance internationale.

Avec *Pneuma*, elle signe en 2005 sa première pièce de groupe, conçue pour huit danseurs. La même année, elle est invitée par le metteur en scène italien Romeo Castellucci à la Biennale de Venise où elle présente *Corps 00:00*. Cette première rencontre l'amène à une collaboration artistique avec ce dernier qui l'invite à créer la partie chorégraphique de sa création *l'Inferno* de Dante pour l'édition 2008 du Festival d'Avignon. Elle signe ensuite à ses côtés la partie chorégraphique des opéras *Parsifal* (qu'il monte à la Monnaie en janvier 2011), et *Moïse und Aron* (qu'il met en scène à l'Opéra Bastille en octobre 2015).

La chorégraphe présente quatre de ses soli : *Lanx*, *Obvie*, *Nixe* et *Obtus* au Festival d'Avignon en 2010. En juillet 2014, Cindy Van Acker crée *Anechoic* pour 53 danseurs de l'école P.A.R.T.S à l'occasion de Expeditie Dansand sur la magnifique plage d'Ostende et au De Schorre.

Par ailleurs, Cindy Van Acker a été responsable de la formation corporelle des futurs comédiens à la Haute Ecole de Théâtre, la Manufacture, à Lausanne de 2006 à 2010. Son parcours est marqué par ses collaborations avec Myriam Gourfink, Romeo Castellucci, Victor Roy et par ses collaborateurs au sein de la Cie Greffe.

# • • • En classe : autour du spectacle

Voici quelques pistes pédagogiques que vous pouvez aborder avec vos élèves, en fonction de votre discipline et de vos objectifs, pour poursuivre le travail autour de *La Flûte enchantée* ou *le Chant de la Mère*.

## Les thèmes présents dans le livret

De nombreux thèmes irriguent ce livret d'opéra :

Le conte symbolique, le voyage initiatique, les symboles liés à la Franc-maçonnerie, l'opposition à l'harmonie, le pouvoir, le rapport femme/homme.

D'autres thèmes apparaissent au regard de cette mise en scène :

La place de la Mère, l'amour maternel, la violence du pouvoir, l'engagement politique, le sacrifice, l'asservissement.

## Témoignages et écriture

Cette mise en scène de Romeo Castellucci fait la part belle à la notion d'écriture et de réécriture. Le metteur en scène a en effet commandé des textes à Claudia Castellucci, qui complètent le livret lui-même expurgé des *Singpiel*. Les textes dits par les femmes aveugles et les grands brûlés ont également fait l'objet d'un travail de réécriture par Claudia Castellucci.

### 1- Notion de réécriture :

Sur le modèle de Raymond Queneau dans *Exercices de style* (1947), il est possible de proposer aux élèves de réécrire un texte par le biais de plusieurs contraintes littéraires : métaphoriquement, hésitations, négativités, anagrammes, onomatopées, alexandrins, exclamations, interrogatoire, philosophique, désinvolte etc.

### 2- Notion de témoignage :

En écho aux textes dits par les femmes aveugles et les grands brûlés au début de l'acte II, il peut être intéressant de travailler en classe autour de récits d'une expérience marquante.

- Faire un inventaire brut de ses souvenirs d'enfant tels qu'ils reviennent en mémoire, à la manière de Georges Perec (*Je me souviens*, 1978) : notion de fragments et de compilation de souvenirs.
- Faire raconter par un élève puis rédiger par un autre un souvenir marquant : récit, transmission et réécriture.
- Raconter une scène dont on a été témoin.
- Sélectionner un souvenir dans sa mémoire et le décliner en plusieurs variations : d'un point de vue extérieur, faire varier le style d'écriture, changer l'époque du souvenir, imaginer ce qu'il se serait passé si...

### 3- Autour des textes originaux :

« Le deuxième acte par contre, c'est vraiment la partie plus cachée de *La Flûte* : la vie, la faim de vie, la nécessité de devenir une personne, qui est l'essence même de l'initiation de Tamino et Pamina. » Romeo Castellucci.

— Lorena Dürnholz

« J'ai vingt-deux ans et je suis aveugle depuis ma naissance. Je n'ai jamais vu les couleurs mais j'ai une idée de ce qu'elles peuvent être.

Lorsque je pense aux mots, je les vois dans ma tête  
Mais je les pense comme des points, comme dans l'alphabet  
braille.

Si je pense à une pomme, j'imagine quelque chose de rond  
Mais en même temps j'éprouve la sensation tactile qu'on a  
lorsqu'on tient une pomme.

Voir et toucher, c'est la même chose pour moi.

La cécité est une part de ce que je suis.

Longtemps j'ai cherché à dissimuler cette condition,  
Mais à présent j'ai compris que c'est une part importante de  
moi

Une part qui ne peut et ne doit pas être niée. »

— Lorena Dürnholz

« Seule la nuit est maternelle

Sans avoir besoin d'être mère.

Seule la nuit fait le nécessaire

Sans que nous le reconnaissions.

La nuit est un fait,

Non une cause qui prétend produire un effet. »

— Jan Van Bastelaere

« Je rentrais chez moi de mon travail en voiture et j'ai été  
percuté par un camion.

J'avais les bras et les jambes cassés et je suis resté bloqué  
dans la voiture.

Puis le feu a pris.

Mes mains, mes bras, mon dos et mon cuir chevelu ont été

brûlés. Je suis resté à l'hôpital pendant deux cents jours et  
c'est là qu'a commencé ce que j'appelle « ma seconde vie ».

Les deux premières années ont été difficiles.

À cause des réactions des gens lorsqu'ils me voyaient.

Et puis il faut prendre une décision :

Ou vous restez enfermé chez vous, ou vous acceptez votre  
aspect physique et vous entrez en relation avec le monde.

Mes cicatrices sont une partie de moi-même et je les accepte  
pour ce qu'elles sont. »

— Jan Van Bastelaere

« Moi aussi, j'ai compris la lumière

J'ai connu sa mesure dans une rue déserte

Et je n'ai pas eu besoin de rester seul

Pour comprendre la haine de celle qui fait naître et abandonne.

Je suis resté bloqué

Puis est arrivé le feu.

Tout est clair : j'étais né pour mourir.

Je n'avais été engendré

Que pour être abandonné. »



# Annexes

# • • • L'humanité de la Reine

Honnie en tant que personnage, mais vénérée pour ses arias vertigineuses, la Reine de la Nuit est l'un des rôles féminins les plus complexes des opéras de Mozart. Au premier abord, elle semble être tout ce que sa fille, la douce Pamina, n'est pas : rancunière, rusée, rebelle envers l'autorité masculine, orgueilleuse, têtue et même violente. Aucun autre personnage féminin mozartien n'affiche si résolument de telles qualités « non féminines » - et nul autre n'est aussi sévèrement puni. D'un point de vue musical, la Reine de la Nuit tient également une place à part et elle ne cesse de nous stupéfier avec ses feux d'artifice vocaux. Metteurs en scène et critiques y ont vu une figure symbolique, mythique, allégorique et surnaturelle, mais ces abstractions, quoique pertinentes jusqu'à un certain point, s'avèrent simplistes tant elles négligent le drame humain très complexe que vit la Reine de la Nuit.

Pour avoir accès à cette Reine humaine, il faut se départir de tout préjugé. Même si Mozart et son librettiste Emanuel Schikaneder avaient l'intention de faire de Sarastro et de ses confrères Initiés des représentations du Bien avec un grand B (et il n'est pas certain que ce soit le cas), nous devons nous faire notre propre opinion. Concernant la caractérisation des personnages et l'intrigue, le livret de Schikaneder est un enchevêtrement d'incohérences. Les inconséquences sont à ce point malheureuses qu'une théorie, à présent discréditée, a même soutenu que le poète avait changé l'histoire en plein milieu du livret. Quelles qu'aient pu être les intentions des créateurs – et malgré les qualités extraordinaires de la musique et des principes moraux de l'opéra -, *La Flûte enchantée* échoue, en fin de compte, à corroborer son propre message de fraternité tolérante et équitable. À bien y regarder, les préjugés et coups de force de Sarastro sont tout aussi implacables que ceux de la Reine de la Nuit. Pour comprendre celle-ci, il faut donc reconnaître les ambiguïtés de ce drame musical, trop souvent catalogué d'histoire simpliste opposant le bien et le mal. Dans la veine des contes de fées et autres récits d'apprentissage, *La Flûte enchantée* est une œuvre fondamentalement idéologique. Intégrant des préceptes issus des Lumières et de la pratique maçonnique (Mozart et Schikaneder étaient tous deux francs-maçons), l'opéra se positionne fermement sur des questions de genre et de pouvoir. Les loges maçonniques du temps de Mozart ritualisaient et justifiaient l'autorité masculine comme étant naturelle et méritée, tout en professant simultanément l'amour fraternel et l'égalité théorique. Les femmes étaient censées servir d'épouses et participer aux structures de pouvoir en soutenant l'ascension de leurs maris. À partir de ce point de vue masculinocentré – une vision également très présente dans la philosophie des Lumières –, les femmes libres telles que la Reine de la Nuit (et les Trois Dames) ou encore d'autres minorités contestant l'hégémonie masculine prescrite, se retrouvent dans une catégorie marginalisée et obscures, celle du *Unmensch* (non-humaine, monstre).

## VOIR LA REINE-MÈRE

« As-tu déjà eu le bonheur de voir cette déesse de la nuit ? » Lorsque le Prince Tamino pose cette question à Papageno peu après le début de l'opéra, l'oiseleur lui répond avec étonnement : « La voir ? Voir la reine flamboyante ? Quel mortel peut se vanter de l'avoir jamais vue ? Quel regard humain saurait percer son voile tissé de noir ? » Il réprimande le prince d'avoir osé lui poser cette question, tout en présentant la Reine comme un mystère nimbé d'obscurité et situé au-delà du champ de la perception et du questionnement humains.

La réaction de Papageno sert en partie à caractériser son propre personnage ; soumis et superstitieux, l'oiseleur ne peut même pas *imaginer* regarder la Reine. Mais à un niveau plus général, le livret de Schikaneder renforce l'idée d'une Reine mystérieuse. Pour commencer, nous n'apprenons jamais son nom. Les autres personnages de haut rang – la princesse Pamina, le prince Tamino et le souverain « éclairé » Sarastro – sont presque toujours appelés par leur seul prénom, un choix artistique qui les rend plus accessibles. En revanche, la Reine est principalement identifiée par des termes faisant référence à son haut rang ? Elle est « déesse » (*Göttin*), « princesse » (*Fürstin*), « souveraine » (*Herrscherin*) et « reine » (*Königin*).

Mais la Reine est aussi une mère, combinaison rare dans le répertoire canonique de l'opéra. Son identité binaire offre une clé pour comprendre ses motivations, en particulier les divergences de sensibilité entre ses deux arias. Au premier acte, la Reine se ronge les sangs à propos de sa fille Pamina qui a été kidnappée ; au deuxième acte, elle menace de renier cette même fille à jamais. Selon une théorie répandue, la première aria de la Reine est une supercherie de sa part, mais pour adhérer à cette hypothèse, il faut ignorer ou résoudre de multiples contradictions présentes à la fois dans le livret et la musique. L'explication la plus cohérente ? Les deux arias présentent une Reine-Mère passionnée dans deux scénarios très différents : l'un, porté par l'espoir ; l'autre, désespéré.

## Acte I : « Je suis vouée à la souffrance car ma fille me manque »

Avant de véritablement voir ou entendre la Reine de la Nuit, nous sommes préparés à l'apparition d'une figure fascinante, magique. Son entrée au premier acte est pour le moins terrifiante : le tonnerre gronde, les montagnes bougent, et soudain elle nous regarde du haut d'un trône orné d'étoiles. Consciente de l'effet écrasant qu'elle produit sur les autres, la Reine s'adresse d'emblée à Tamino sur un ton intime et réconfortant : « Oh, ne tremble pas mon cher fils ! Tu es innocent, sage, pieux ; c'est un jeune homme comme toi qui peut le mieux consoler le cœur affligé d'une mère. » Bien que la mélodie vocale reste dans le registre moyen modéré, avec des silences entre les phrases, les soupirs dissonants et les syncopes nerveuses de l'accompagnement orchestral signalent un trouble inexprimé. À la fin du récitatif, la Reine se tourne explicitement vers Tamino en quête de consolation, l'harmonie évoluant vers un sol mineur la tonalité préférée de Mozart pour dépeindre le chagrin et la tristesse. L'accord tenu de sixte napolitaine juste avant la fin du récitatif marque un moment d'authentique vulnérabilité émotionnelle pour la Reine, dont le cœur de mère (*Mutterherz*) est dévasté.

L'aria *largo* qui suit (« Zum Leiden bin ich auserkoren ») présente la structure compacte des autres arias de *La Flûte enchantée*. En l'espace de quarante mesures, l'accompagnement change huit fois, suivant pas à pas le récit empreint d'émotions que la Reine fait de l'enlèvement de sa fille. Au début, le climat est presque apathique et mélancolique, la ligne vocale est simplement soutenue par un maigre accompagnement de cordes. Chaque phrase se termine par un soupir sous la forme d'une appoggiature. L'indignation royale augmente lorsque la Reine évoque le ravisseur de Pamina ; hautbois et bassons doublent la mélodie vocale, tout en l'enlaçant de trilles sardoniques. Sur le mot *Bösewicht* [scélérat], la voix de la Reine monte dans l'aigu, une fioriture orchestrale signalant son royal ressentiment. Mais l'ambiance musicale dépressive du début réapparaît lorsqu'elle se souvient des appels à l'aide de sa fille : « Sous mes yeux, elle me fut ravie ». La Reine-Mère confesse ensuite un secret humiliant sur un la bémol aigu angoissé, en grande tension par rapport au sol des violons et violoncelles : « Mais ses supplications furent vaines, car mon secours était trop faible. »

C'est là une révélation particulièrement sincère pour quelqu'un que Sarastro discrédite par la suite comme étant une « femme orgueilleuse ». Quelques scènes plus tard, le souverain confirme lui-même la relative impuissance de la Reine, déclarant à Pamina que sa mère « reste en mon pouvoir ». Dans le monde de *La Flûte enchantée*, une femme – fût-elle reine – est exclue de l'espace masculin consacré des temples de Sarastro à moins de se soumettre entièrement à l'autorité de son Ordre. La Reine est donc contrainte de s'en remettre à un homme, un étranger, et d'espérer que l'amour et l'honneur qu'elle voit en lui seront payants. Elle réquisitionne Tamino pour en faire son champion au moyen d'un éblouissant allegro de bravoure : « Toi, tu iras la délivrer, tu seras son sauveur, si je te vois victorieux, elle sera tienne pour toujours. » Long d'à peine quarante-trois mesures, cet allegro est consacré pour un tiers à un brillant passage de coloratura qui se termine sur un fa stratosphérique suivi d'un do aigu sur le mot *Ewig* [pour toujours]. Libérée des hésitations émotionnelles du *largo*, la Reine révèle sa pleine majesté vocale à travers un appel au combat jubilatoire, tandis que de terribles vocalises jaillissent de ses lèvres à présent souriantes.

## Acte II : « Je te renierai à jamais ! »

Après avoir appris par ses Trois Dames la défection manifeste de Tamino, la Reine prend le risque de s'introduire elle-même dans le royaume de Sarastro afin de retrouver Pamina. Elle remarque à présent le conflit de loyauté auquel est confrontée sa fille. L'orchestre bouillonne pendant une mesure avant d'exploser sur un *sforzando* en ré mineur (une tonalité souvent associée, à l'époque de Mozart, à la vengeance, au jugement et à la mort). La Reine donne alors libre cours à son indignation : « Mon cœur aspire à la vengeance infernale, mort et désespoir m'encerclent de leurs flammes. » Dans un duo antérieur, deux prêtres du temple avaient associé à la Reine les termes « mort et désespoir » : le prix à payer par tout homme qui se fie à la « ruse des femmes ». Les circonstances de « Der Hölle Rache » [La vengeance infernale] suggèrent une tout autre lecture : « mort et désespoir » ne sont pas legs de la Reine, mais son *destin*.

Acculée, la Reine en vient à se tourner vers une arme efficace mais imprévisible de la guerre politique : l'assassinat. Cependant, les passages de coloratura particulièrement éprouvants – d'emphatiques notes aiguës staccato et des arpèges de précision – amplifient son message de rejet : « Je te renierai à jamais ! » Étonnamment, la section suivante, « Sois proscrite, abandonnée pour toujours, que tous les liens du sang soient brisées », est dépourvue d'ornementation vocale. Au lieu de cela, la Reine exprime son point de vue à travers la répétition rigide : trois retentissantes phrases déclamatoires chantées sur une même note, chaque « *ewig* » étant ponctué par un saut d'octave vers le bas. La mise en musique de la phrase « tous les liens du sang » est également troublante ; les brusques dynamiques *piano*, le redoublement de la mélodie par les bois (à trois octaves différentes) et les doux trémolos suggèrent une fureur exprimée la mâchoire serrée.

Bien consciente qu'elle dépend de l'accès à Sarastro dont bénéficie Pamina, la mère continue d'intimider sa fille, élevant progressivement la voix dans l'aigu. L'aria se termine pour ainsi dire par un bref récitatif accompagné. La Reine invoque les dieux de la vengeance pour qu'ils « [entendent] le serment d'une mère ». Pamina ne comprend évidemment pas que le ton impérieux de la Reine cache sa relative impuissance. Tel est le paradoxe de « Der Hölle Rache » et de la Reine, car son exclamation la plus terrible est aussi celle qui témoigne le plus de sa vulnérabilité.

## L'OMBRE DES LUMIÈRES

D'après Sarastro, la séparation de la mère et de la fille – et le fait que la fille se place sous le joug d'une autorité masculine a déjà été « prédite ». Selon cette perspective, l'aria « Der Hölle Rache » ne traite pas tant du choix auquel est confrontée Pamina que de celui de la Reine. Celle-ci refuse de se soumettre, de supplier, d'accepter la domination de Sarastro, même si elle doit en perdre son enfant à jamais. *La Flûte enchantée* exploite l'hypothèse acceptée de longue date selon laquelle seule une mauvaise femme est capable d'outrepasser la force immuable quasi instinctive de l'« amour maternel ». Pareille femme doit avoir quelque chose de « masculin » - et donc d'anormal. L'histoire et la littérature foisonnent de potentats qui ont placé les exigences du pouvoir et du royaume au-dessus de leur progéniture adorée. Mais les termes « mère » et « monarque » s'opposent depuis des siècles dans la mentalité culturelle de la civilisation occidentale.

Cependant, le fait que la Reine renonce à sa fille signale quelque chose de bien plus intéressant qu'un jeu de pouvoir : elle lutte autant pour l'autonomie de la femme que pour le pouvoir personnel. D'un point de vue musicale et dramatique, elle transgresse les principes féminins établis de son temps, manifestant ce que Paul Mattick Jr. qualifie de « Sublime féminin ou – selon le point de vue dominant – Mauvais sublime » (*Art in Its Time: Theory and Practices of Modern Aesthetics*).

Les concepts du beau et du sublime intéressaient beaucoup les philosophes des Lumières, notamment Edmund Burke, auteur de *The Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas on the Sublime and the Beautiful* [Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau]. Dans cet ouvrage écrit en 1757, quelques



décennies avant la première de *La Flûte enchantée*, Burke concluait que la beauté se situe dans de petites choses lisses, variant graduellement, arrondies ou légèrement inclinées, délicates et aux couleurs claires, tandis que le sublime apparaît dans ce qui est vaste, robuste, fortement déviant, résolument solide, de couleur foncée et sombre. La beauté est aimable et docile, mais le sublime est admirable et impérieux : « Nous nous soumettons à ce que nous admirons, mais nous aimons ce qui se soumet à nous. » Quelques années plus tard, Emmanuel Kant y ajouta une explication clairement basée sur le genre dans les *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [Observations sur le sentiment du beau et du sublime] : il prétendait que les femmes sont principalement identifiées par le beau tandis que le sublime est le critère prédominant des hommes.

Dans sa discussion sur le « sublime féminin », Mattick note que Burke méprisait tout particulièrement les femmes du peuple révolutionnaire – par exemple celles qui ont aidé à renverser la monarchie française – parce que « leur action signifie [selon Burke] l'abolition de la différenciation sociale à la fois illustrée et symbolisée par le privilège masculin qu'implique le système de catégories du sublime et du beau. » En réalité, depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle au moins, les femmes ont largement été associées à une menace réelle de révolte sociale. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, ajoute Mattick, « les femmes mariées avaient perdu la plupart de leurs droits juridiques, économiques et politiques antérieurs », et la figure de l'épouse – une « femme potentiellement rebelle » - pouvait donc être utilisée « pour représenter à la fois l'ordre hiérarchique que requiert la bonne santé sociale, et la menace qui pèse sur cet ordre ou son véritable bouleversement ». Il est bien connu que l'assaut de la Bastille eut lieu seulement deux ans avant la première de *La Flûte enchantée*. Dans ce contexte, la dernière bataille de la Reine de la Nuit – une impétueuse incursion dans le domaine de Sarastro en compagnie d'un petit « peuple » insurgé constitué de trois femmes et d'un esclave noir – frappe par son caractère révolutionnaire suspect.

Ainsi, la Reine-Mère-Femme-Rebelle nous confronte à une question : qui oppresse qui ? Les contradictions entre les déclarations de Sarastro et ses actes devraient nous inciter à réfléchir. En théorie, les auteurs de l'opéra envisageaient l'aria de Sarastro « In diesen heil'gen Hallen » comme un antidote empreint de bienveillance aux sentiments de vengeance exprimés dans « Der Hölle Rache ». Le souverain du cercle solaire explique à une Pamina en larmes que la vengeance n'a pas cours dans l'enceinte sacrée des Initiés, où les êtres humains (*Menschen*) s'aiment les uns les autres, et où même le traître devient un ami grâce à l'amour. Tout cela sonne bien, mais l'aria se termine par un avertissement qui ne présage rien de bon : « Celui qui n'aime pas ces leçons ne mérite pas d'être un homme. »

Les lectures conventionnelles de *La Flûte enchantée* ont longtemps fait entrer de force la Reine, les Trois Dames ainsi que Monostatos dans la catégorie des indignes, des sous-hommes. Dans une ultime tentative infructueuse de prendre d'assaut les temples, les cinq malheureux sont aisément chassés par le soleil levant, symbolisé par l'élévation de Tamino et Pamina en tant que couple légitimé, « Sagesse et Beauté ». Quatre femmes et un esclave noir sont jetés dans la « nuit éternelle », culbutant sur une succession de tierces jusqu'à un caverneux si grave à peine audible – le son le plus éloigné de la tonalité de l'opéra, le mi bémol majeur. Cependant, au cours des décennies post-modernes du XX<sup>ème</sup> siècle, alors que le soleil des Lumières commençait à décliner, la présence étoilée de la Reine a gagné en intensité. Elle n'est pas toujours affable ni douce, mais elle est inoubliable et a heureusement survécu jusqu'à une époque où l'on parvient à mieux comprendre voire à éprouver de la sympathie pour le défi qu'elle lance à l'autorité. Papageno avait tort : il n'est pas difficile de voir la Reine de la Nuit, il suffit d'ôter le voile des idées préconçues.

**Kristi Brown-Montesano**

Extrait du programme de La Monnaie – Bruxelles - Traduction Brigitte Brisbois

*Kristi Brown-Montesano est titulaire d'un doctorat en musicologie de la UC Berkeley. Son livre The Women of Mozart's Operas (Universitu of California Press 2007) propose une étude approfondie des personnages féminins dans les opéras de Mozart et plus exactement dans La Flûte enchantée.*

# • • • La voix à l'Opéra

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

La classification des voix :

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

+ grave

+ aigu

[femme]

Contralto

Mezzo-Soprano

Soprano

[homme]

Basse

Baryton

Ténor

Contre-ténor

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 liées à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

## Le chœur

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

## La puissance de la voix

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

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

# • • • L'Opéra de Lille

## Historique

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

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les

sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

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

## La façade

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

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

fronton, illustrant la Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise : Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neuf 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

## Les Grands Escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XXe siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques

## 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.

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

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).

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



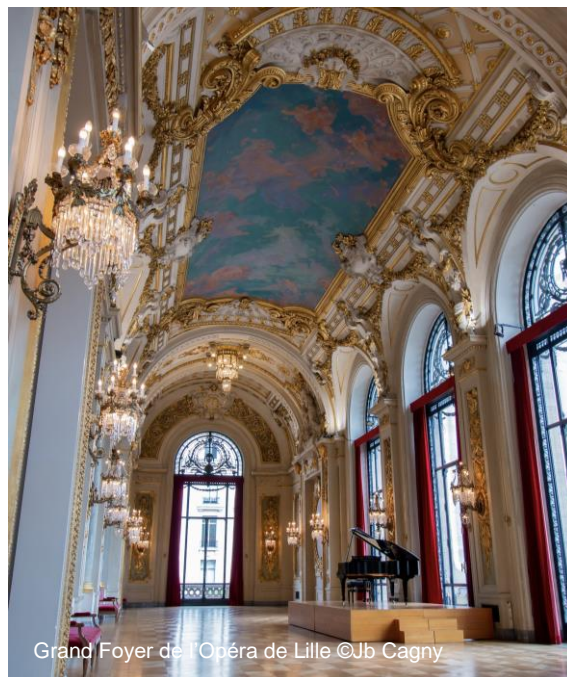
Grande Salle de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

## Le Grand Foyer

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

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

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



Grand Foyer de l'Opéra de Lille ©Jb Cagny

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

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

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

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

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



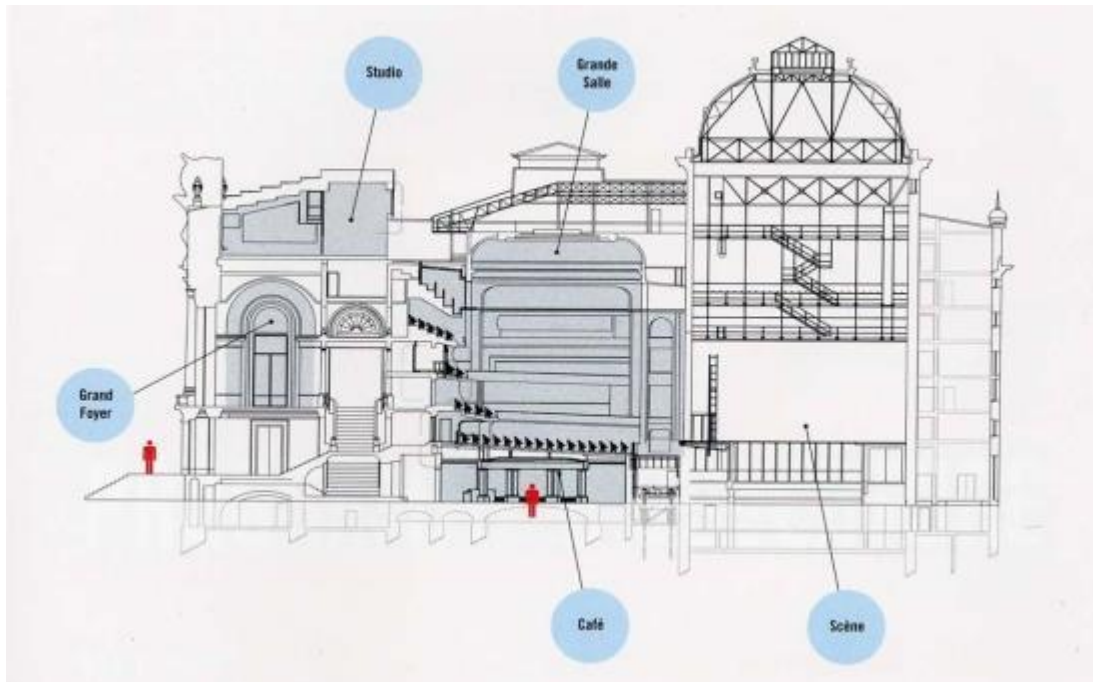
Rénovations du Grand Foyer de l'Opéra de Lille



Rénovations du lustre de la Grande Salle



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



**Le hall d'honneur** = l'entrée principale

**Les grands escaliers** mènent les spectateurs à la salle

**La grande salle** = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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