

# OPERA DE LILLE SAISON 2011–2012

Dossier pédagogique

Opéra / Nouvelle production

## THE RAKE'S PROGRESS

DE IGOR STRAVINSKI

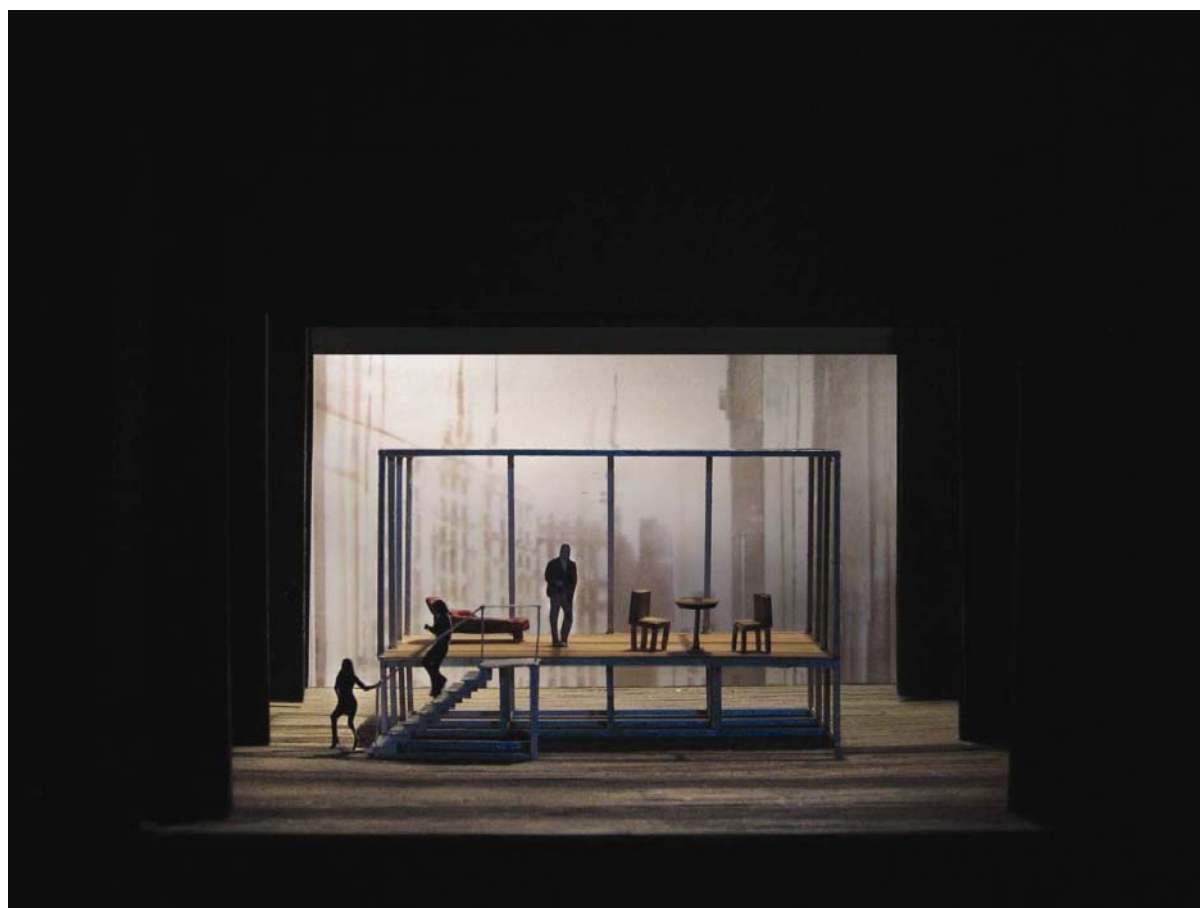
DIRECTION MUSICALE ARIE VAN BEEK

MISE EN SCÈNE DAVID LESCOT

AVEC L'ORCHESTRE DE PICARDIE

ET LE CHŒUR DE L'OPÉRA DE LILLE

Sa 8, Ma 11, Je 13, Di 16 (16h), Me 19 OCTOBRE 2011 à 20h



### Contacts

Service des relations avec les publics [groupe@opera-lille.fr](mailto:groupe@opera-lille.fr)

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille  
Septembre 2011

## Sommaire

---

|   |    |
|---|----|
| Préparer votre venue à l'Opéra                    | 3  |
| <i>THE RAKE'S PROGRESS</i>                        |    |
| Résumé  | 4  |
| Synopsis  | 5  |
| Igor Stravinski                                   | 6  |
| La genèse de l'œuvre                              | 7  |
| Guide d'écoute                                    | 11 |
| Vocabulaire                                       | 31 |
| Pistes pédagogiques                               | 33 |
| Références  | 34 |
| <br><i>THE RAKE'S PROGRESS À L'OPÉRA DE LILLE</i> |    |
| Distribution                                      | 35 |
| Mise en scène, note d'intention                   | 36 |
| Entretien avec Arie van Beek, directeur musical   | 38 |
| Repères biographiques                             | 40 |
| <br>POUR ALLER PLUS LOIN                          |    |
| La voix à l'opéra                                 | 41 |
| Qui fait quoi à l'opéra ?                         | 42 |
| L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire           | 43 |
| <br>ANNEXE  |    |
| Fiche instruments                                 | 47 |

## Préparer votre venue

---

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

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

- lire la fiche résumé et le synopsis détaillé
- faire une écoute des extraits représentatifs de l'opéra (guide d'écoute)

### Recommandations

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

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

Première venue à l'Opéra ? Un petit guide a été rédigé à votre attention, téléchargeable sur le site de l'Opéra > <http://www.opera-lille.fr/fr/venir-a-l-opera/1ere-fois-a-l-opera/>

Durée totale du spectacle : 2h40 avec entracte.

Opéra chanté en anglais, surtitré en français.

### Témoignages

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

## Rendez-vous

---

### **. Conférence pédagogique « Les artistes russes à Paris dans l'entre-deux-guerres »**

Organisée en partenariat avec le LaM autour de l'exposition « Lansky, un peintre russe à Paris », cette conférence sera l'occasion de découvrir l'émulation artistique parisienne de cette époque sous l'angle de la diaspora russe. Conférence animée par Jean-Claude Marcadé, Directeur de recherche émérite à l'Institut d'Esthétique des Arts et Technologies de la Sorbonne, et les équipes pédagogiques de l'Opéra de Lille et du LaM.

**Mercredi 12 octobre, de 14h à 17h au CRDP de Lille**

dans le cadre des Mercredis du CRDP, 31 rue Pierre Legrand.

(Entrée libre, sur inscription auprès du CRDP, tél. : 03 59 03 12 00, mail : [lille.crdp@ac-lille.fr](mailto:lille.crdp@ac-lille.fr))

(Conférence donnée également le mardi 11 octobre à 18h à l'Opéra.)

### **. Rencontre au Furet du Nord avec le metteur en scène David Lescot**

Judi 13 octobre à 17h

Rencontre animée par Françoise Objois, journaliste

## Résumé

---

*The Rake's Progress* (trad. : *La Carrière d'un libertin*) est un opéra en trois actes et un épilogue d'**Igor Stravinski** (1882-1971), compositeur russe naturalisé français puis américain.

Inspiré de gravures satiriques du peintre anglais William Hogarth, il a composé cet opéra entre 1948 et 1951, sur un livret de **Wystan Hugh Auden** et **Chester Simon Kallman**. La première a eu lieu à Venise en 1951.

### L'histoire :

Tom Rakewell, jeune homme amoureux d'Anne Trulove qu'il s'apprête à épouser, apprend qu'il vient d'hériter d'un oncle d'Amérique et qu'il doit pour cela quitter la campagne pour Londres. Poussé par le diabolique Nick Shadow, Tom va dilapider sa fortune aux jeux et avec les filles...

### Les personnages et leur voix :

|  |               |
|--|---------------|
| <b>Trulove</b>                                       | basse         |
| <b>Anne Trulove</b> , sa fille                       | soprano       |
| <b>Tom Rakewell</b>                                  | ténor         |
| <b>Nick Shadow</b>                                   | baryton       |
| <b>Mother Goose</b> , tenancière de maison close     | mezzo-soprano |
| <b>Baba la Turque</b> , femme à barbe dans un cirque | mezzo-soprano |
| <b>Sellem</b> , commissaire-priseur                  | ténor         |
| <b>Le gardien de l'hospice d'aliénés</b>             | basse         |

Chœur de prostituées et de mauvais garçons, domestiques, citadins, aliénés.

Les noms des personnages ont une signification en anglais qui renvoient à leur personnalité (Trulove = True love = Amour vrai / Shadow = Ombre / Mother Goose = Mère l'oie / Rakewell = rake well = ratissez bien)

### L'orchestre :

2 flûtes traversières (dont 1 piccolo), 2 hautbois (dont 1 cor anglais), 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes,  
14 violons (dont 1 super solo et 1 solo), 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses,  
1 clavecin,  
les timbales.

# Synopsis

---

## Acte I

Deux tourtereaux de la campagne, Tom Rakewell et Anne Trulove (les noms sont bien allégoriques) se jurent fidélité éternelle, sous un soleil de printemps, et sous l'œil d'un père puritain et déjà un peu inquiet de l'avenir de sa fille et de la légèreté de son futur gendre. Lequel lui refuse un emploi de gratte-papier à la City.

Survient un avoué, sorte de clerc de notaire, Nick Shadow, qui informe le jeune Tom qu'il vient d'hériter d'un oncle d'Amérique et qu'il doit, pour tout mettre en ordre juridiquement, le suivre à Londres. Adieux déchirants et départ précipité.

S'ensuit une spirale de débauche et de dépravation en tous genres : le bordel de Mother Goose, où a lieu une initiation à la fois sexuelle et spirituelle à la loi du désir naturel.

De son côté, Anne, inquiète, oscille entre sa loyauté envers son père malade, et sa fidélité à Tom, dont elle est sans nouvelle (c'est déjà l'automne). Elle décide de partir vers la grande ville à sa recherche.

## Acte II

Installé dans un luxueux appartement, Tom s'ennuie de sa nouvelle dolce vita. La frivolité et les embarras urbains le ramènent sans cesse à la simplicité de son existence rurale antérieure, et à son amour pur. Nick lui suggère d'épouser une artiste fameuse et monstrueuse, Baba la Turque, la femme à barbe, afin d'accomplir un acte porté par aucune signification ni désir, et donc parfaitement libre. Anne parvient à Londres, où elle retrouve Tom fraîchement marié. Après une scène d'aveux, elle s'enfuit, tandis que Baba se dévoile à son public, accouru de toutes parts à la rumeur de sa présence. Sa nouvelle vie conjugale lasse déjà profondément Tom. Scène de ménage, où Baba, qui a pris possession des lieux, laisse éclater sa fureur d'être délaissée. Tom s'endort, et croit rêver à une machine qui transformerait les pierres en pain. C'est en réalité un stratagème de Nick Shadow, qui s'est insinué dans l'esprit du dormeur, et qui à son réveil lui présente cette machine qui résoudra les problèmes de l'humanité et vaudra à son inventeur gloire et fortune.

## Acte III

Tout cela étant une monumentale escroquerie, Tom fait faillite et s'enfuit avec son âme damnée. Ses biens sont mis aux enchères. Baba fait d'ailleurs toujours partie des meubles, elle est restée endormie depuis la scène précédente. Elle se réveille au cours de cette séance d'enchères extraordinaires et conseille à Anne, qui est présente, de conserver à Tom son amour, car le mal qui est en lui n'est pas de son fait mais de celui d'une influence néfaste.

Tom et Nick sont à présent dans un lieu désert, la nuit, en réalité un cimetière. Un an a passé depuis leur rencontre, Nick réclame son dû. Tom n'a plus rien. Nick révèle sa véritable identité diabolique, et propose à Tom de jouer son âme aux cartes. Malgré ses tricheries, il est battu par Tom, miraculeusement inspiré pour deviner par la pensée les cartes de sa bien-aimée Anne. Fou de colère, Nick Shadow disparaît dans la terre. S'il ne peut posséder l'âme de Tom, il peut la corrompre, et le rendre fou.

Le printemps est revenu. Tom se trouve maintenant dans le parc d'une clinique pour aliénés, entouré d'une cohorte de fous. Il croit être Adonis et attendre sa Vénus. Celle-ci lui rend visite sous les traits d'Anne. Il lui demande pardon, elle fait mine d'être pour quelques instants sa déesse, puis prend congé de lui, qui s'éteint tel un dieu de l'amour vaincu par la vie.

## Épilogue

Les personnages reviennent pour délivrer une morale bien obscure au public. Quelque chose comme "Ne restez pas oisifs autrement le diable prendra la place" ... D'une ironie certaine. Mais sur quoi ouvre cette ironie ?

## Igor Stravinski (1882-1971)

---

Compositeur russe naturalisé français, puis américain, Igor Stravinski, est né le 17 juin 1882 à Orianenbaum, près de Saint-Pétersbourg. Dès l'âge de neuf ans, Stravinski, dont le père est chanteur au théâtre Marinski, débute le piano. Il découvre le répertoire classique et romantique mais ne montre pas de dispositions particulières pour la musique et préfère l'improvisation. À partir de 1901, bien qu'inscrit à la faculté de droit, Stravinski prend des leçons d'harmonie et de contrepoint, passe ses soirées au théâtre Marinski et fait ses premiers essais de composition.

Disciple de Rimski-Korsakov qu'il rencontre en 1902, les premières œuvres de Stravinski portent l'empreinte de la tradition russe (*Symphonie en mi-bémol* (1907), *Sonate pour piano et violon en fa dièse* qui évoque Rachmaninov) mais rapidement il s'émancipe.

La création du *Feu d'artifice* en 1909 est décisive car Serge de Diaghilev est présent. Impressionné par l'œuvre qu'il vient d'entendre, Diaghilev, alors à la tête de la troupe des ballets russes installés à Paris, demande à Stravinski d'orchestrer le *Nocturne en la bémol*. Il lui commande ensuite un premier ballet, *L'Oiseau de feu*, qui est créé le 25 juin 1910 et connaît un immense succès. Les deux prochains ballets que Stravinski composera marqueront un changement de direction dans son approche musicale. Dans *Petrouchka* (1911), le compositeur abandonne l'harmonie chaleureuse et magique de *L'Oiseau de feu*. Dans *Le Sacre du printemps*, créé le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, Stravinski approfondit ses recherches sur le rythme et l'harmonie. Il présente alors avec le chorégraphe Vaslav Nijinski ce qui va devenir une des plus scandaleuses créations de l'histoire de la musique et de la danse. Le compositeur décrit ainsi la représentation dans *Chroniques de ma vie* : « J'ai quitté la salle dès les premières mesures du prélude, qui tout de suite soulevèrent des rires et des moqueries. J'en fus révolté. Ces manifestations, d'abord isolées, devinrent bientôt générales et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable ». Quelques jours après la première représentation du *Sacre*, Stravinski attrape une forte fièvre qui l'oblige à passer six semaines dans une maison de santé à Neuilly. À sa sortie, il décide de se remettre à son opéra *Le Rossignol*, dont la composition avait été interrompue en 1909.

En 1914, Stravinski quitte définitivement la Russie qu'il ne reverra plus avant 1962. Entre 1914 et 1918, il compose *Les Noces*, qui relate un mariage paysan russe et surtout *L'Histoire du soldat*, spectacle pour trois récitants et sept musiciens. Il traverse alors une période de précarité matérielle et vient de perdre son frère.

Avec *Pulcinella* (1920), d'après Pergolèse, débute la période dite « néoclassique » de Stravinski. Cette période voit naître de nouvelles grandes œuvres comme *Symphonie d'instruments à vent à la mémoire de Debussy* (1920), *L'Octuor* (1922-1923), *La Symphonie de psaumes* (1929-1930), *La Symphonie en trois mouvements* (1945), *Orphée* (1947) ou *La Messe* (1948), mais aussi l'opéra bouffe *Mavra* (1922). Stravinski voyage alors beaucoup pour présenter ses compositions et obtient la nationalité américaine durant la seconde guerre mondiale.

En 1951, l'opéra *The Rake's Progress* marque la fin de cette période néoclassique. Au début des années cinquante, face à l'impact grandissant des trois Viennois (Schönberg, Berg et Webern), Stravinski peut apparaître comme le porte-parole de la « réaction » musicale. Il effectue alors sa volte-face et adopte un **sérialisme** très personnel. En témoignent le *Septuor* (1953), *Les Trois chants de Shakespeare* (1953), et surtout le *Canticum sacrum* (1956) et le ballet *Agon* (1957). Son style se fait dépouillé, d'une grande austérité et l'inspiration religieuse occupe une place importante, avec *Threni* (1958), œuvre maîtresse, ou encore les ultimes *Requiem canticles* (1966) qui semblent un résumé de toute son œuvre.

Stravinski meurt le 6 avril 1971 à New-York après avoir présenté *The Rake's Progress*.



## La genèse de l'œuvre

En se promenant dans le *Art Institute* de Chicago le 2 mai 1947, Igor Stravinski remarque une série de huit gravures de William Hogarth, *A Rake's Progress* (1732-33), illustrant « l'ascension » du libertin Tom Rakewell. Ces huit gravures serviront d'argument à son opéra.



Dans la première gravure (« L'héritage »), Tom Rakewell apparaît comme un jeune homme superficiel qui, venant de recevoir de l'argent, délaisse sa fiancée.



La deuxième gravure (« Le lever du roué ») montre « Monsieur » Tom Rakewell à Londres, entouré des luxueuses parures de la vie urbaine.



Dans la troisième gravure, dont le titre « L'orgie » est très évocateur, Tom figure en compagnie d'une bande tapageuse aux activités moralement douteuses. On le voit vautre, dépenaillé, un verre à la main au milieu des filles de joie.



La quatrième gravure intitulée « L'arrêt » montre Tom dans une chaise à porteurs faisant la rencontre inattendue de son ancienne fiancée.



Cette dernière apparaît également dans la cinquième gravure « Le mariage », dans laquelle elle assiste à l'union du Libertin et d'une épouse extravagante.



Dans la sixième gravure (« La maison de jeu »), Tom participe à un jeu de hasard, mais la chance ne semble pas lui sourire.



Dans la septième gravure « La prison », il se retrouve criblé de dettes.



Le huitième et dernier tableau de la série montre Tom dans « La maison de fous » expirant sous le regard de sa fidèle fiancée.

Stravinski voit dans ces gravures une série de scènes d'opéra et décide de s'en inspirer pour créer l'opéra anglais qu'il projette depuis longtemps de composer.

À son retour en Californie, Stravinski fait part de son idée à son voisin Aldous Huxley. Ce dernier lui recommande de confier l'écriture du livret à W. H. Auden, donnant ainsi naissance à une collaboration extrêmement fructueuse.

En novembre 1947, à la suite d'une brève correspondance exploratoire, Auden va rejoindre Stravinski à Hollywood et passe avec lui une semaine à planifier l'opéra. L'équipe finit par s'adjoindre l'ancien partenaire d'Auden, Chester Kallman, qui vient contribuer à la rédaction du livret.

Dans le scénario élaboré par les librettistes, l'ordre des gravures de Hogarth est modifié symétriquement : 1, 3, 2, 4/5, 7, 6, 8. Auden et Kallman ajoutent à ce récit de base des éléments de



plusieurs légendes célèbres, dont celle d'Adonis (personnage dont Tom revêt l'identité lorsqu'il perd la raison).

Dans ce mythe, le héros rejette l'amour d'Aphrodite pour être libre de poursuivre d'autres amantes. Ses égarements finissent par lui coûter la vie, mais il est à demi racheté par la déesse, grâce à qui il obtient de droit de passer la moitié de l'année sur terre. Dans *The Rake's*, la rédemption partielle d'Adonis (Tom) survient trop tard : sa vie est sauvée, mais il perd la raison.

Les créateurs donnent une dimension faustienne à ce récit mythologique. Stravinski est fasciné par cette légende, qui lui a déjà inspiré *L'Histoire du soldat* (1918), ballet dans lequel un jeune soldat cède son âme (représenté par son violon) au diable. Or – le parallèle est frappant – la huitième gravure de la série de Hogarth montre Tom dans la maison de fous jouant d'un violon à une corde.

Cette fable emprunte aussi de nombreux éléments à la culture chrétienne. L'histoire débute dans un jardin idyllique semblable à l'Eden où le Mal apparaît sous les traits de Nick Shadow (le « serpent », comme l'appelle Baba la Turque dans la première scène du troisième acte). Dans la scène du bordel (acte I, scène 2), Nick joue le parrain, et Mother Goose, la femme évêque. Ensemble, ils exécutent un simulacre de rituel de catéchisme dans lequel Tom répond aux questions qui lui sont posées en parodiant le chant grégorien. La machine à transformer la pierre en pain que Nick fait apparaître dans la troisième scène du deuxième acte est une autre allusion à la mythologie chrétienne.

Selon le musicologue Roger Savage, « Tom a manifestement oublié les versets 3 et 4 du chapitre 4 de l'Évangile selon Saint-Luc, où le Christ résiste aux tentations du Diable, notamment celle de changer la pierre en pain ».

La musique de Stravinski rend tout à fait justice à la complexité de ce récit. Les œuvres musicales auxquelles *The Rake's* s'apparente le plus manifestement sont les trois opéras issus de la collaboration entre Mozart et da Ponte (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte*), dont Stravinski admet s'être inspiré non seulement pour le contenu, mais aussi pour le style. Dès le début du processus de composition, il demande à son éditeur Ralph Hawkes de lui envoyer un exemplaire de ces trois œuvres ; de plus, pendant le séjour de Auden à Hollywood, Stravinski et lui assistent ensemble à une représentation de *Così fan tutte*. L'influence de Mozart est marquée par un retour aux récitatifs, aux arias et à d'autres types de morceaux constitutifs de forme établie faisant de cette œuvre un opéra à numéros semblable à *Don Giovanni*. De plus, comme *Don Giovanni*, *The Rake's* comporte des éléments comiques et tragiques, une scène de cimetière et un ensemble moralisateur en finale.

Stravinski n'emploie cependant pas les formes de l'opéra de la même façon que Mozart. Lorsque Mozart répète un passage musical dans une aria, il répète aussi le texte correspondant. Or, Stravinski évite ordinairement les répétitions intégrales, introduisant de légères variations musicales dans les passages répétés et leur donnant un nouveau texte, comme dans l'aria *Vary the song* chanté par Tom au début de la première scène de l'acte II.

L'orchestration de Stravinski (cordes, bois doubles, cors, trompettes et timbales) s'apparente également à celle de Mozart. Stravinski renforce ce lien en utilisant le clavecin, instrument qui n'avait pas été entendu à l'opéra depuis de nombreuses années, même en récitatif *secco*. Outre cet emploi relativement classique de l'instrument, Stravinski lui donne de nouvelles fonctions. Après chacun des vœux de Tom, une figuration au clavecin annonce l'arrivée de Nick Shadow. Stravinski fait en outre un usage abondant du clavecin dans la scène du cimetière, établissant ainsi un lien entre cet instrument et la mort. Or, ce lien n'est pas nouveau, car on a déjà comparé le son du clavecin à celui de squelettes dansant sur un toit en fer-blanc ! Stravinski dit également s'être inspiré de l'opéra pré-gluckien : « Les premières scènes de *The Rake's* sont dans une certaine mesure conformes au moule pré-gluckien, l'exposition de l'intrigue étant concentrée dans les récitatifs *seccos*, et les arias étant réservées aux

réflexions poétiques, mais une fois l'œuvre bien entamée, l'intrigue est entièrement racontée, jouée et encadrée par le chant.» D'autres commentateurs ont décelé dans cet opéra des éléments de Gluck, de Beethoven, de Schubert, de Weber, de Rossini, de Donizetti et de Verdi.

Compte tenu de ces nombreuses influences, on pourrait se demander en quoi la facture de *The Rake's* est propre à Stravinski. La signature du compositeur réside dans le langage harmonique, le traitement du rythme et la mise en musique du texte. *The Rake's* est un opéra relativement tonal, mais il présente ce qu'on appelle communément une « tonalité de fausses notes », comportant plusieurs notes qui ne cadrent pas avec l'ensemble. Stravinski explore parfois la polytonalité, par exemple dans le duo de la scène du cimetière, où la main droite du clavecin est en fa dièse mineur et la main gauche, en fa mineur. Stravinski se rebelle fréquemment contre la tyrannie de la barre de mesure, accentuant des temps de la mesure ordinairement faibles. La particularité de cette accentuation tient en grande partie à la conception unique de la mise en musique de Stravinski.

Dans *The Rake's*, la prosodie musicale semble parfois maladroite, certaines marques tombant sur des mots étranges et certains accents, sur les mauvaises syllabes. Or, ces singularités n'ont rien à voir avec le niveau de connaissance de l'anglais de Stravinski. Conscient de la difficulté que pouvait présenter la mise en musique d'un livret écrit dans une langue autre que sa langue maternelle, le compositeur a chargé Robert Craft de lui lire le texte afin de se familiariser avec ses intonations et ses accents naturels.

Étant donné la pléthore de références musicales et littéraires évidentes que renferme *The Rake's*, l'interprétation de cette œuvre peut présenter un défi colossal tant pour le metteur en scène que pour le spectateur. La seule analyse des personnages constitue une tâche complexe. On peut en effet se poser toutes sortes de questions : Tom Rakewell aurait-il grimpé les échelons du libertinage aussi rapidement sans l'influence de Nick Shadow (dont le nom indique qu'il est à la fois le diable et un reflet du caractère de Tom) ? Baba la Turque demeure-t-elle un simple phénomène de foire, ou est-elle en fait le personnage le plus admirable de la pièce ? Le spectateur pourrait être tenté de se laisser divertir sans pousser sa réflexion plus loin, mais il ne doit pas oublier la morale de l'opéra : « Pour les bras paresseux / Et les cœurs et les esprits / Le diable sait trouver / De l'ouvrage / De l'ouvrage, cher Monsieur, jolie Dame / Tant pour vous que pour vous ».

Notes de Liz Blackwood,  
in programme du *Rake's Progress*, édité par Opera McGill University, Montréal, 2010.

# Guide d'écoute

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est :

*The Rake's Progress* dirigé par Ricardo Chailly, avec le London Sinfonietta, et Cathryn Pope, Philip Langridge, Samuel Ramey, Decca, 1983.

L'action se déroule dans l'Angleterre du XVIIIe siècle.

## © Prélude

CD 1 – piste 1

Ce prélude de quelques mesures est une fanfare éclatante qui met en avant les instruments de la famille des cuivres et des percussions (trompettes, cors, timbales). La mélodie est assez répétitive et l'écriture homorythmique. Son écriture contraste avec le duo qui lui succède et aucun rôle thématique particulier ne lui semble attribué.

### Avec les élèves :

- Décrivez le caractère de ce prélude.
- En comparaison de ce prélude, il est possible d'écouter d'autres fanfares : *La Péri* (1912) de Paul Dukas, la *Tocatta* de *L'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi.
- Étudiez la fiche de l'orchestre de cet opéra et nommez les différents instruments.

## © Acte I – Scène 1 : Duo et trio

CD 1 – piste 2

Dans la maison de campagne de Trulove, Anne, sa fille, et Tom Rackwell chantent l'amour. L'écriture musicale privilégie dès l'introduction les instruments de la famille des bois (cor anglais, hautbois, basson, clarinette) participant à l'évocation d'une nature printanière. Le duo entre Anne et Tom superpose peu à peu leurs mélodies pour aboutir aux paroles « How sweet » chantées de manière simultanée. L'intervention de Trulove, qui observe la scène, témoigne de son inquiétude : « O may a father's prudent fears unfolded prove, and ready vows and loving looks ». Anne et Tom, poursuivent leur duo sans prêter attention à la remarque de Trulove.

Anne

Tom

| Anne, Tom, Trulove  | Anne, Tom, Trulove   |
|---|--|
| <p><b>Anne</b><br/>The woods are green, and bird and beast at play,<br/>For all things keep this festival of May ;<br/>With fragrant odours and with notes of cheer<br/>The pious earth observes the solemn year.</p> | <p><b>Anne</b><br/>Les arbres verdoient, oiseaux et bêtes s'ébattent,<br/>Car la nature tout entière fête le mois de mai ;<br/>Par ses parfums et sa gaieté<br/>La terre pieusement suit le rythme auguste de<br/>l'année.</p> |
| <p><b>Tom</b><br/>Now is the season when the Cyprian Queen<br/>With genial charm translates our mortal scene,<br/>When swains their nymphs in fervent arms<br/>enfold</p>   | <p><b>Tom</b><br/>C'est l'époque où Aphrodite<br/>Par un doux sortilège ravit les humains,<br/>Où avec ardeur l'amant étreint la nymphe</p>  |

|  |  |
|--|--|
| <p>And with a kiss restore the Age of Gold<br/> <b>Anne</b><br/> <u>How sweet within the budding grove</u><br/> <u>To walk, to love.</u><br/> <u>How sweet beside the pliant stream</u><br/> <u>To lie, to dream. How sweet.</u><br/> <b>Tom</b><br/> <u>How sweet beside the pliant stream</u><br/> <u>To lie, to dream.</u><br/> <u>How sweet within the budding grove</u><br/> <u>To walk, to love. How sweet.</u><br/> <i>(Trulove enters from the house and stands aside).</i><br/> <b>Trulove</b><br/> O may a father's prudent fears<br/> Unfounded prove,<br/> And ready vows and loving looks<br/> Be all they seem.</p> <p><b>Anne, Tom</b><br/> How sweet!<br/> <b>Trulove</b><br/> In youth we fancy we are wise,<br/> But time hath shown,<br/> Alas, too often and too late,<br/> We have not known<br/> The hearts of others or our own.</p> <p><b>Anne</b><br/> Love tells no lies...<br/> <b>Anne, Tom</b><br/> ...and in love's eyes<br/> We see our future state,<br/> Ever happy, ever fair ;<br/> Sorrow, hate,<br/> Disdain, despair,<br/> Rule not there,<br/> But love alone<br/> Reigns o'er his own.</p> | <p>Et d'un baiser recrée l'âge d'or.<br/> <b>Anne</b><br/> Qu'il est doux dans le bosquet en fleur<br/> De se promener, d'aimer.<br/> Qu'il est doux près du ruisseau sinueux<br/> De s'allonger, de rêver. Qu'il est doux.<br/> <b>Tom</b><br/> Qu'il est doux près du ruisseau sinueux<br/> De s'allonger, de rêver.<br/> Qu'il est doux dans le bosquet en fleur<br/> De se promener, d'aimer. Qu'il est doux.<br/> <i>(Trulove sort de la maison et reste à l'écart).</i><br/> <b>Trulove</b><br/> Puissent les craintes d'un père attentif<br/> Se révéler sans fondement,<br/> Puissent ces serments si prompts, ces regards si<br/> tendres<br/> Ne pas être démentis.<br/> <b>Anne, Tom</b><br/> Qu'il est doux !<br/> <b>Trulove</b><br/> La jeunesse se croit sage,<br/> Mais le temps, hélas, nous apprend,<br/> Trop souvent, et trop tard,<br/> Que nous ne connaissons pas<br/> Le cœur d'autrui, ni le nôtre.<br/> <b>Anne</b><br/> L'amour ne ment pas...<br/> <b>Anne, Tom</b><br/> ...et dans le yeux de l'amour<br/> Nous voyons notre avenir,<br/> À jamais heureux et souriant ;<br/> Le chagrin, la haine,<br/> Le dédain, le désespoir<br/> En sont absents,<br/> Et l'amour seul<br/> Règne sur ses disciples.</p> |
|--|--|

### Avec les élèves :

- Quelles sont les caractéristiques musicales de ce duo ?
- Effectuez une recherche autour du thème de la nature et du printemps dans les œuvres musicales.

### © Acte I – Scène 1 : Récitatif et quatuor

CD 1 – piste 4

Nick Shadow apparaît et interpelle Tom Rakewell : il a une grande nouvelle à lui annoncer. Du point de vue musical, l'écriture de ce dialogue est un récitatif accompagné : le clavecin, le basson, les cordes soulignent les paroles des deux personnages et s'intercalent le plus souvent entre les phrases du discours.

À 1'24", dans une deuxième partie, Nick Shadow décrit l'oncle Rakewell et son souhait de transmettre sa fortune à un jeune héritier. Initialement, la musique s'organise sur deux plans : les vents jouent une mélodie accentuée tandis que les cordes réalisent un accompagnement par leur ponctuation en arpèges brisés. L'écriture orchestrale varie souvent confiant le thème mélodique aux cordes sous les paroles « But all his brilliant progeny of gold, could not caress him when he lay dying ».

| <b>Nick</b> ( <i>bowing</i> )   | <b>Nick</b> ( <i>s'inclinant</i> )  |
|---|---|
| <p>Fair lady, gracious gentlemen,<br/>A servant begs your pardon for your time,<br/>But there is much to tell.<br/>Tom Rakewell had an uncle,<br/>One long parted from his native land.<br/>Him I served many years.<br/>Served him in the many trades he served in turn ;<br/>And all to his profit.</p> | <p>Belle dame, aimables gentilshommes,<br/>Souffrez qu'un valet vous retienne un moment,<br/>Car il a beaucoup à dire.<br/>Tom Rakewell avait un oncle<br/>Depuis longtemps déjà loin de sa terre natale.<br/>Je l'ai servi de longues années,<br/>Dans tous les métiers qu'il exerça,<br/>Toujours à son profit,</p> |
| <p>Yes, profit was perpetually his.<br/>It was indeed, his family, his friend,<br/>His hour of amusement, his life.<br/>But all his brilliant progeny of gold<br/>Could not caress him when he lay dying.<br/>Sick for his home, sick for a memory of pleasure</p>  | <p>Car tout lui souriait.<br/>L'argent, en vérité, était sa famille, son ami, sa distraction, sa vie.<br/>Mais toute sa brillante progéniture dorée<br/>Ne put le reconforter à son heure dernière.<br/>Languissant après son pays, après le souvenir même du plaisir</p>   |
| <p>Or of love, his thoughts were but of England<br/>There, at least, he felt, his profit could be<br/>Pleasure to an eager youth ; for such,<br/>By counting years upon his fumbling fingers,<br/><br/>He knew that you must be, good sir.</p>  | <p>Et de l'amour, il ne songeait qu'à l'Angleterre<br/>Là, au moins, se disait-il sa fortune pourrait<br/>donner du plaisir à un fougueux jeune homme ;<br/>en effet, il put, en comptant sur ses doigts<br/>maladroits,<br/>Trouver le nombre de vos années, mon bon<br/>Monsieur.</p>                               |
| <p>(<i>parlando</i>)<br/>Well, he is dead.<br/>And I am here with his commission :<br/>To tell Tom Rakewell that an unloved and<br/>Forgotten uncle loved and remembered.<br/>You are a rich man.</p>   | <p>(<i>parlé</i>)<br/>Il est mort, maintenant,<br/>Et me voilà, chargé de dire<br/>À Tom Rakewell qu'un oncle sans amis,<br/>oublié, était son ami et s'est souvenu de lui.<br/>Vous êtes riche.</p>  |

**Avec les élèves :**

- Expliquez les termes de récitatif et de récitatif accompagné.
- Du point de vue de la forme, de quelle manière Stravinski s'inspire-t-il de l'opéra du XVIIIème siècle ? (le compositeur alterne les récitatifs, les airs, cavatines et les ensembles, comme le faisait Mozart dans ses opéras).

**© Acte I – Scène 2 : Chœur**

**CD 1 – piste 6**

Cette scène correspond au troisième tableau de William Hogarth. C'est la première apparition du chœur dans l'œuvre. L'extrait débute par une introduction orchestrale qui succède aux paroles de Nick Shadow : « The progress of a Rake begins » et de son roulement de timbales. C'est une sorte de marche à la pulsation binaire très marquée, qui comprend des sonneries de trompettes. Les cordes et les vents contribuent à créer une atmosphère de gaieté. Les mauvais garçons et les filles de joie interviennent successivement décrivant leur mode de vie. Finalement, les deux chœurs se réunissent et portent un toast à Vénus et à Mars.

| Chorus   | Chœur  |
|--|--|
| <p><b>Roaring boys</b><br/>With air commanding and weapon handy<br/>We rove in a band through the streets at night,<br/>Our only notion to make commotion<br/>And find occasion to provoke a fight.</p> <p><b>Whores</b><br/>In triumph glorious with trophies curious<br/><br/>We return victorious from Love's campaigns ;<br/><br/>No troops more practised in Cupid's tactics<br/><br/>By feint and ambush the day to gain.</p> <p><b>Roaring boys</b><br/>For what is sweeter to human nature<br/>Than to quarrel over nothing at all,<br/>To hear the crashing of furniture smashing<br/>Or heads being bashed in a tavern brawl?</p> <p><b>Whores</b><br/>With darting glances and bold advances<br/>We open fire upon young and old ;<br/>Surprised by rapture, their hearts are captured,<br/>And into our laps they pour their gold.</p> <p><b>Whores, roaring boys</b><br/>A toast to our commanders then<br/>From their Irregulars ;<br/>A toast, ladies and gentlemen :<br/>To Venus and to Mars!</p> | <p><b>Mauvais garçons</b><br/>Fanfarons, l'épée au côté,<br/>Nous courons les rues en bande, la nuit,<br/>Ne songeant qu'à faire de l'esclandre<br/>Et à chercher la bagarre.</p> <p><b>Filles de joie</b><br/>Triomphantes, chargées de gloire et de trophées curieux<br/>Nous revenons victorieuses de campagnes de l'Amour ;<br/>Point de troupes plus rompues que nous à la tactique<br/>De Cupidon, qui donne la victoire, par la ruse ou l'embûche.</p> <p><b>Mauvais garçons</b><br/>Qu'y a-t-il de plus doux au cœur de l'homme<br/>Que de se quereller sans raison aucune,<br/>D'entendre le fracas des meubles brisés<br/>Et des têtes cassées dans une rixe de cabaret ?</p> <p><b>Filles de joie</b><br/>Prodiguant œillades et les avances hardies<br/>Nous ouvrons le feu sur jeunes et vieux ;<br/>Surpris par l'extase leur cœur est fait prisonnier<br/>Et ils déversent leur or dans notre giron.</p> <p><b>Filles de joie, mauvais garçons</b><br/>Levons notre verre, nous les troupes irrégulières,<br/>À ceux qui nous commandent !<br/>Mesdames et Messieurs,<br/>À Vénus et à Mars !</p> |

**Avec les élèves :**

- Quelles sont les caractéristiques musicales de cette scène ?
- D'une manière générale, quel est le rôle du chœur dans un opéra ?

© Acte I – Scène 2 : Cavatine de Tom Rakewell

CD 1 – piste 8

Cette cavatine met en valeur la voix de ténor de Tom Rakewell. La tonalité mineure, le contrechant de la clarinette et la mélodie plaintive confèrent à cet air un caractère sombre et triste. Dans le détail, on remarquera la mise en musique des paroles : « weeping, weeping », dont le motif mélodique descendant renforce l'intensité expressive de ce passage.

| Tom  | Tom  |
|--|--|
| <p>Love, too frequently betrayed<br/>For some plausible desire<br/>Or the world's enchanted fire,<br/>Still thy traitor in his sleep<br/>Renews the vow he did not keep,<br/>Weeping, weeping,</p> | <p>Amour, trop souvent trahi<br/>Pour quelque plausible désir<br/>Ou pour le feu enchanté du monde,<br/>Celui qui t'a trahi en son sommeil<br/>Te renouvelle le vœu qu'il ne tint pas,<br/>En pleurs, en pleurs,</p> |

|  |  |
|--|--|
| He kneels before thy wounded shade.<br>Love, my sorrow and my shame,<br>Though thou daily be forgot,<br>Goddess, O forget me not.<br>Lest I perish,<br>O be nigh, o be nigh<br>In my darkest hour that I,<br>Dying, dying,<br>May call upon thy sacred name. | Il s'agenouille devant ton ombre blessée.<br>Amour, mon chagrin et ma honte,<br>Journallement oublié,<br>Divine tendresse, ne m'oublie pas<br>De peur que je ne dépérisses,<br>Sois toujours près, toujours près<br>À mon heure la plus noire, que je puisse,<br>Quand je meurs, je meurs<br>Invoquer ton nom sacré. |
|--|--|

**Avec les élèves :**

- Après avoir écouté cet air, caractérisez le timbre de la voix de Tom puis effectuez une recherche à propos des tessitures des voix des différents personnages.
- Écoutez plusieurs extraits de l'œuvre afin de faire reconnaître aux élèves les différentes voix des personnages.

**© Acte I – Scène 3 : Cabalette d'Anne**

**CD 1 – piste 9 à 5'31''**

La cabalette d'Anne semble faire écho à la cavatine de Tom. Anne est sans nouvelle de Tom ; entre son dévouement à son père et son envie de s'enfuir à Londres à la recherche de Tom, elle choisit de partir. Cet air possède un caractère déterminé, de par son tempo rapide, sa nuance forte, son rythme d'accompagnement souvent répétitif, et son écriture vocale syllabique. Il finit de manière brillante dans l'extrême aigu avec un contre ut de la soprano.

| Anne  | Anne  |
|---|---|
| I go, I go to him.                              | Je vais à lui.                              |
| Love cannot falter,                             | L'amour ne peut hésiter,                    |
| Cannot desert;                                  | Ne peut renoncer ;                          |
| Though it be shunned.                           | Même dédaigné.                              |
| Or be forgotten,                                | Même oublié,                                |
| Though it be hurt,                              | Tout blessé qu'il soit,                     |
| If Love be love                                 | Si l'amour est amour,                       |
| It will not alter.                              | Il ne change pas.                           |
| Though it be shunned,                           | Même dédaigné.                              |
| Or be forgotten,                                | Même oublié,                                |
| Though it be hurt,                              | Tout blessé qu'il soit,                     |
| If love be love                                 | Si l'amour est amour,                       |
| It will not alter,                              | Il ne change pas,                           |
| If love be love, if love be love,               | Si l'amour est amour, si l'amour est amour, |
| It will not alter, it will not alter.           | Il ne change pas, il ne change pas.         |
| O should I see                                  | Ô si Je devais voir                         |
| My love in need                                 | Mon amour en peine,                         |
| It shall not matter, it shall not matter        | Peu importe, peu importe                    |
| What he may be.                                 | Ce qu'il fait.                              |
| I go, I go to him                               | Je vais, je vais à lui.                     |
| Love cannot falter, cannot desert,              | L'amour ne peut hésiter, ne peut renoncer,  |
| Cannot falter, cannot desert, cannot desert     | ne peut hésiter, ne peut renoncer,          |
| Time cannot alter, cannot, cannot, cannot alter | Le temps ne peut changer, ne peut changer   |
| A loving heart, an ever loving heart.           | Un cœur aimant, un cœur à jamais aimant.    |

**Avec les élèves :**

- Qu'est-ce qu'une cabalette ? Quelles en sont les caractéristiques musicales ?
- Décrivez la voix d'Anne. Quel est son sentiment dans cette scène ?

Influencé par Nick Shadow, Tom décide d'épouser Baba la Turque afin de prouver qu'il est totalement libre car ce mariage n'est fondé ni sur l'appétit, ni sur le devoir. Entre temps Anne retrouve la trace de Tom et se présente devant son hôtel particulier à Londres. Le trio est précédé d'un récitatif accompagné, dont le caractère étrange correspond au personnage de Baba la Turque : les lignes mélodiques des deux bassons, les quelques notes des violons et du cor anglais, les ponctuations descendantes du cor sur : « I see, then, it is I who was unworthy » contribuent à renforcer le sens des paroles.

Le trio est tout à fait particulier : les voix se superposent mais au début chacun exprime ses sentiments en aparté ce qui ne semble laisser aucune place au dialogue. Anne évoque le passé et la douleur de l'amour disparu, Tom se détourne et persiste dans ses actes, tandis que Baba interpelle Tom rudement. Finalement, l'air se transforme en un duo entre Anne et Tom et s'achève sur un adieu.

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Recitative</b><br/> <b>Baba</b> (<i>interrupting with vexation</i>)<br/>           My love, am I to remain in here for ever?<br/> <br/>           You know that I am not in the habit of stepping from my sedan unaided.<br/>           Nor shall I wait, unmoved, much longer.<br/>           Finish, if you please, whatever business is detaining you with this person.<br/>           (<i>She withdraws her head.</i>)<br/> <b>Anne</b> (<i>surprised</i>)<br/>           Tom, what?<br/> <b>Tom</b><br/>           My wife, Anne.<br/> <b>Anne</b><br/>           Your wife!<br/>           (<i>With slight bitterness</i>)<br/>           I see, then, it is I who was unworthy.<br/>           (<i>She turns away. Tom again steps towards her, then checks himself.</i>)<br/> <br/> <b>Trio</b><br/> <b>Anne</b> (<i>aside</i>)<br/>           Could it then, could it then have been known...<br/> <b>Tom</b> (<i>aside</i>)<br/>           It is done, it is done.<br/> <b>Anne</b><br/>           ... When spring was love, and love took all our ken,<br/>           That I and I alone<br/>           Upon that forsworn ground,<br/>           Should see, should see, should see love Dead?<br/> <b>Tom</b><br/>           I turn away, yet should I turn again,<br/>           The arbour would be gone,<br/>           And on the frozen ground the birds lie dead.<br/> <b>Baba</b> (<i>poking her head out of the curtains for each remark</i>)<br/>           Why this delay? Away! (<i>She sees Anne</i>)...<br/>           Oh! Who is it, pray,</p> | <p><b>Récitatif</b><br/> <b>Baba</b> (<i>interrompant avec humeur</i>)<br/>           Mon chéri, combien de temps vais-je encore attendre ?<br/>           Tu sais que je n'ai pas coutume de sortir sans aide de ma chaise.<br/>           Je n'attendrai pas beaucoup plus longtemps sans bouger. Achève, je te prie, l'affaire, quelle qu'elle soit, qui te retient auprès de cette personne.<br/>           (<i>Elle disparaît derrière le rideau.</i>)<br/> <b>Anne</b> (<i>surprise</i>)<br/>           Tom, qu'est-ce ?<br/> <b>Tom</b><br/>           Ma femme, Anne.<br/> <b>Anne</b><br/>           Votre femme !<br/>           (<i>Avec une dédaigneuse amertume</i>)<br/>           Je vois donc que c'est moi qui étais indigne.<br/>           (<i>Elle se détourne. Tom s'avance de nouveau vers elle, puis se reprend.</i>)<br/> <br/> <b>Trio</b><br/> <b>Anne</b> (<i>à part</i>)<br/>           Aurait-on pu savoir ...<br/> <b>Tom</b> (<i>à part</i>)<br/>           C'est fait, c'est fait.<br/> <b>Anne</b><br/>           ... Quand le printemps était amour, et que l'amour s'emparait tout de nous,<br/>           Que moi, et moi seule,<br/>           Sur cette terre répudiée<br/>           Verrais, verrais, verrais l'amour mort ?<br/> <b>Tom</b><br/>           Je m'en détourne, mais si je retournais,<br/>           Il n'y aurait plus de charmille<br/>           Et sur le sol gelé gisent les oiseaux morts.<br/> <b>Baba</b> (<i>passant sa tête à travers les rideaux à chaque remarque</i>)<br/>           Pourquoi ce retard ? Allons !... (<i>Voyant Anne</i>)...<br/>           Oh ! Qui est-ce, s'il vous plaît,</p> |
|---|--|



|  |  |
|--|--|
| <p>He prefers to his Baba on their wedding-day?<br/> <b>Tom</b><br/> O bury, o bury the heart there<br/> Deeper than it sound,<br/> Upon its only bridal bed;<br/> <b>Anne</b><br/> O promise the heart to winter, swear it bound<br/> To nothing live, and you shall wed;<br/> <b>Baba</b><br/> A family friend? An ancient flame?<br/> <b>Tom</b><br/> And should it, dreaming, dreaming love, ask:<br/> when shall I awaken once again...<br/> <b>Anne</b><br/> But should you, should you vow to love, o<br/> then See that you shall not feel again...<br/> <b>Baba</b><br/> I'm quite perplexed... And more, I confess,<br/> than a little vexed.<br/> <b>Anne</b><br/> O never, never, never, never,<br/> <b>Tom</b><br/> Say never, never, never, never,<br/> <b>Anne and Tom</b><br/> O never, never, never, never.<br/> <b>Anne</b><br/> Lest you, you alone your promise keep,<br/> Walk the long aisle, and walking, and walking<br/> weep<br/> <b>Tom</b><br/> We shall this wint'ry promise keep,<br/> Obey thy exile, honour sleep<br/> <b>Baba</b><br/> Enough is enough! Baba is not used to be so<br/> abused; she is not amused. Come here, my<br/> love, I hate waiting. I'm suffocating. I'm<br/> suffocating. Heavens above!<br/> Will you permit me to sit in this conveyance<br/> for ever<br/> For ever and ever?<br/> <b>Anne and Tom</b><br/> For ever.<br/> <i>(Anne exits hurriedly).</i></p> | <p>Qu'il préfère à sa Baba, le jour de leurs noces ?<br/> <b>Tom</b><br/> Ah là enterre, enterre le cœur<br/> Plus bas que son battement,<br/> Sur sa seule couche nuptiale ;<br/> <b>Anne</b><br/> Ah, glace le cœur d'hiver, jure de ne l'attacher<br/> A rien de vivant, et tu convoleras ;<br/> <b>Baba</b><br/> Une amie de famille ? Une ancienne passion ?<br/> <b>Tom</b><br/> Et si rêvant encore d'amour, il devait demander<br/> quand m'éveillerai-je à nouveau...<br/> <b>Anne</b><br/> Mais si tu devais jurer d'aimer, assure-toi alors<br/> De ne plus jamais rien ressentir...<br/> <b>Baba</b><br/> Je suis toute surprise... Et plus, je le confesse,<br/> qu'un peu contrariée.<br/> <b>Anne</b><br/> Ah, jamais, jamais, jamais,<br/> <b>Tom</b><br/> Dis jamais, jamais, jamais,<br/> <b>Anne et Tom</b><br/> Oh, jamais, jamais, jamais.<br/> <b>Anne</b><br/> De peur que toi seul, gardant ta foi,<br/> Remontes la longue nef et, marchant, pleures<br/> <b>Tom</b><br/> Nous échangerons ces vœux glacés d'hiver,<br/> Obéirons à ton exil, respecterons le sommeil<br/> <b>Baba</b><br/> Assez, c'est assez ! Baba n'est pas habituée à être<br/> si mal traitée ; Tel n'est pas son plaisir. Viens ici,<br/> chéri, j'ai horreur d'attendre. J'étouffe. J'étouffe.<br/> Seigneur !<br/> Vas-tu me garder assise dans cette chaise à jamais<br/> À jamais et jamais ?<br/> <b>Anne et Tom</b><br/> À jamais.<br/> <i>(Anne sort précipitamment).</i></p> |
|--|--|

### Avec les élèves :

- Imaginez la mise en scène de ce trio. Quels pourraient être les éléments de décor, les costumes, les attitudes, déplacements des différents personnages ?

Au cours du petit déjeuner Baba la Turque s'adresse à Tom. On peut entendre un flux continu de paroles souligné par un accompagnement de l'orchestre privilégiant les intervalles de tierces et de quarts aux clarinettes et aux cordes graves, et une mélodie très volubile aux violons. Ce récit est un catalogue des objets qui encombrant la pièce et dont la provenance est décrite de manière approximative. À la fin de cette logorrhée, l'accompagnement se réduit à quelques accords du clavecin : Baba s'inquiète du silence de son mari et lui demande les raisons de son mutisme. Il la repousse violemment.

### à 2'10"

L'air suivant est une véritable crise de nerf mise en musique. L'orchestre se déchaîne dans un tempo très rapide, une nuance fortissimo et les traits mélodiques fusent : Baba la Turque arpente la pièce et lance les objets à terre. Certains mots sont accentués, mis en valeur par des vocalises furieuses : « love », « Young, demure, delightful, clever », « never », soulignant la crise de jalousie du personnage. Exaspéré, Tom coiffe sa femme de sa perruque, l'arrêtant net au milieu de sa phrase. Elle demeure immobile et silencieuse. Tom s'étend sur le canapé et s'endort.

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Air</b><br/><b>Baba</b><br/>As I was saying, both brothers wore moustaches, But Sir John was taller; they gave me the musical glasses. That was in Vienna, no, it must have been Milan. Because of the donkeys. Vienna was the Chinese fan or was it the bottle of water from the River Jordan? I'm certain at least it was Vienna and Lord Gordon. I get so confused about all my travels. The snuff boxes came from Paris, and the fulminous gravels from a cardinal who admired me vastly in Rome. You're not eating, my love. Count Moldau gave me the gnome and Prince Obolowsky the little statues of the Twelve Apostles, which I like best of all my treasures except my fossils. Which reminds me I must tell Bridget never to touch the mummies. I'll dust them myself. She can do the waxwork dummies. Of course, I like my birds, too, especially my Great Auk; But the moths will get in them. My love, what's the matter, why don't you talk? What's the matter?</p> <p><b>Tom</b><br/>Nothing.</p> <p><b>Baba</b><br/>Speak to me!</p> <p><b>Tom</b><br/>Why?<br/><i>(Baba rises and puts her arm lovingly round Tom's neck. She sings unaccompanied).</i></p> | <p><b>Air</b><br/><b>Baba</b><br/>Comme je le disais, les deux frères portaient la moustache, Mais Sir John était plus grand ; ils me donnèrent l'harmonica. C'était à Vienne, non, ce devait être à Milan. À cause des singes. Vienne, c'était l'éventail chinois ou bien la bouteille d'eau du Jourdain ? Je suis certaine au moins que c'était Vienne et Lord Gordon. Je me perds tellement dans mes voyages. Les tabatières venaient de Paris et les graviers fluviaux d'un cardinal à Rome qui m'admirait beaucoup. Vous ne mangez pas mon chéri. Le comte Moldau me donna le nain, et le prince Oblowsky les statuètes des douze apôtres, qui, à l'exception des fossiles, sont de tous mes trésors préférés. Ça me rappelle que je dois dire à Brigitte de ne pas toucher aux momies. Je les époussetterai moi-même. Elle peut faire les poupées en cire. Bien sûr, j'aime aussi mes oiseaux, surtout mon Grand Pingouin ; Mais ils ne résisteront pas aux mites. Mon chéri, qu'avez-vous ? Pourquoi ne parlez-vous pas ? Qu'est-ce qui ne va pas ?</p> <p><b>Tom</b><br/>Rien.</p> <p><b>Baba</b><br/>Parle-moi !</p> <p><b>Tom</b><br/>Pourquoi ?<br/><i>(Baba se lève et entoure tendrement du bras le cou de Tom. Elle chante a cappella).</i></p> |
|---|---|

|   |  |
|---|--|
| <p><b><u>Baba's Song</u></b><br/> <b>Baba</b><br/> Come, sweet, come. Why so glum? Smile at Baba who loving smiles at you. Do not frown, husband dear...<br/> <b>Tom</b> (<i>pushing her away violently away</i>)<br/> Sit down.<br/> <i>Baba bursts into tears and rage.</i><br/> <b><u>Aria</u></b><br/> <b>Baba</b><br/> Scorned! Abused! Neglected! Baited!<br/> Wretched me! Why is this? Why is this? I can see. I know, I know, I know who is your bliss, your bliss, your love, your love, your love, your life, while I, your loving wife...Lie not ! Am hated, am hated.<br/> <i>(At each of the following four words Baba picks up some object and smashes it as before.)</i><br/> Young, demure, delightful, clever, is she not?<br/> <br/> <i>(Showing her face into Tom's)</i><br/> Not as I. That is what I know you sigh. Then sigh! Then cry!<br/> For she your wife shall never, shall never, never be. Oh no! no, never, ne...</p> | <p><b><u>Chanson de Baba</u></b><br/> <b>Baba</b><br/> Allons, chéri, allons. Pourquoi cette mine ? Souris à ta Baba qui tendrement te sourit. Ne fronce pas le sourcil, cher mari...<br/> <b>Tom</b> (<i>la repoussant violemment</i>)<br/> Assieds-toi.<br/> <i>Baba se met à pleurer de rage.</i><br/> <b><u>Air</u></b><br/> <b>Baba</b><br/> Méprisée ! Insultée ! Délaissée ! Trompée !<br/> Pauvre de moi ! Et pourquoi ? Pourquoi ? Je comprends. Je sais, je sais, je sais qui est votre bonheur, votre amour, votre vie, Alors que moi, votre épouse aimante... Ne mentez pas ! Vous me détestez.<br/> <i>(Sur les quatre mots qui suivent, Baba saisit des objets et les brise comme précédemment.)</i><br/> Jeune, modeste, charmante, intelligente, n'est-ce pas ?<br/> <i>(Avançant son visage face à celui de Tom)</i><br/> Pas comme moi. C'est pour elle, je le sais, que vous soupirez. Soupirez alors ! Pleurez alors ! Car elle ne sera jamais votre femme, jamais. Oh non ! Non jamais, ja...</p> |
|---|--|

**Avec les élèves :**

- Imaginez les différents éléments de décor de cette scène.
- Comment la folie de Baba la Turque est-elle traduite dans l'écriture musicale ?
- Il est possible de comparer cet air avec d'autres scènes de folie dans les opéras suivants :
  - *Orlando* de Haendel (1733) : « Ah Stiege larve ! » (acte II, scène 11),
  - *I Puritani* de Bellini (1835) : « O Rendetemi La speme »,
  - *Lucia De Lammermoor* de Donizetti (1835) : « Il dolce suono » (acte III, scène 1),
  - *Candide* de Bernstein (1956): « Glitter And Be Gay ».

**© Acte II – Scène 3 : Récitatif et pantomime**

**CD 2 – piste 2**

Sur un pizzicato des cordes, Tom vient de traverser la scène puis s'est endormi. Nick entre en poussant devant lui une étrange machine qui transforme une pierre en pain : mais le public s'aperçoit rapidement que pour que cela marche, il faut avoir introduit le pain au préalable dans la machine ! Tom ne s'aperçoit de rien, voit dans cet appareil un remède à la faim dans le monde et souhaite exploiter commercialement cette invention. Stravinski traite ici le genre de la pantomime. La musique soutient continuellement les intentions de l'acteur et la précision de l'écriture instrumentale doit correspondre aux gestes du personnage et à la mécanique de la fabuleuse invention : sur un bourdon et des pizzicatos de cordes, le piccolo et la flûte jouent des courts motifs répétés, puis la clarinette et ses arpèges rejoint l'ensemble. Sur cette musique mécanique, Nick chantonne et réalise l'illusoire transformation.

|  |  |
|--|--|
| <p><b><u>Recitative</u></b><br/> <b>Tom</b><br/> My heart is cold, I cannot weep; one remedy is left me: sleep.</p> <p><b><u>Pantomime</u></b><br/> <i>He sleeps. A door opens and Nick peeps in. Seeing all clear, he withdraws his head and then enters, wheeling in front of him some large object covered by a dust sheet. When he has brought it to the front centre of stage he removes dust sheet; discloses a fantastic baroque machine. He looks about, picks a loaf of bread from the table, opens a door in the front of the machine, puts in the loaf and closes the door. Then he looks round again and picks off the floor a piece of a broken vase. This he drops into a hopper on the machine. He turns a wheel and the loaf of bread falls out of a chute. He opens the door, takes out the piece of china, replaces it by the loaf and repeats the performance, so that the audience see that the mechanism is the crudest kind of false bottom. The second time he ends with the loaf in the machine and the piece of china in his hand. Then he puts back the dust sheet and wheels the machine backstage, near Tom's sofa and takes up a position near Tom's head.</i></p> <p><b>Nick</b> (<i>singing to himself</i>)<br/> Fa la la la la fa la la la la la fa la la la la La la la la la la la fa la la la la la la la<br/> (<i>Tom stirring in his sleep.</i>)<br/> La la la la la.</p> | <p><b><u>Récitatif</u></b><br/> <b>Tom</b><br/> Mon cœur a froid, je ne peux pas pleurer ; il me reste un seul remède : dormir.</p> <p><b><u>Pantomime</u></b><br/> <i>Il dort. Une porte s'ouvre et Nick passe la tête. Voyant la voie libre, il retire sa tête puis entre, roulant devant lui un objet de grande dimension couvert d'une housse poussiéreuse. Quand il l'a apporté au milieu de la scène, il enlève la housse, découvrant une machine fantastique et baroque. Il regarde autour de lui, prend une miche de pain sur la table, ouvre une porte qui se trouve à l'avant de la machine, y glisse la miche de pain et referme la porte. Puis il regarde autour de lui et ramasse à terre un morceau de vase brisé. Il le fait tomber dans une trémie placée sur la machine. Il tourne une manivelle et la miche tombe d'une glissière. Il ouvre la porte, sort le débris de porcelaine, le remplace par la miche et répète son action, de façon que le public voie que le mécanisme qui est une sorte de double fond des plus rudimentaires. La seconde fois, la miche se retrouve dans la machine et le bout de porcelaine dans sa main. Il replace la housse et approche la machine du canapé où dort Tom ; il se met à la tête du canapé.</i></p> <p><b>Nick</b> (<i>chantant pour lui-même</i>)<br/> Fa la la la la fa la la la la la fa la la la la La la la la la la la fa la la la la la la la<br/> (<i>Tom s'agite dans son sommeil.</i>)<br/> La la la la la.</p> |
|--|--|

**Avec les élèves :**

- Depuis la scène précédente, l'opéra semble se transformer en un conte musical. Quels sont les éléments qui ont contribué à ce changement ?

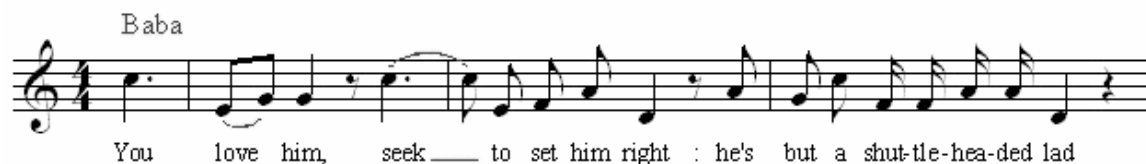
© Acte III – Scène 1

CD 2 – piste 5

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Baba</b><br/> Sold! Annoyed!<br/> I've caught you thieving!<br/> If you dare, if you dare...<br/> ... Touch a thing<br/> Then beware, then beware<br/> My reckoning;<br/> Be off, be gone, be gone, desist...<br/> <b>Crowd</b> (<i>murmurs in the background</i>)<br/> It's Baba...<br/> <b>Baba</b><br/> Touch a thing,<br/> <b>Crowd</b></p> | <p><b>Baba</b><br/> Vendue ! Vexant !<br/> Je vous y prends à voler !<br/> Si vous osez, si vous osez...<br/> ... Toucher à quoi que ce soit,<br/> Prenez garde à<br/> Mon ire ;<br/> Allez-vous en, partez, renoncez...<br/> <b>La Foule</b> (<i>murmurant au fond</i>)<br/> C'est Baba...<br/> <b>Baba</b><br/> Toucher à quoi que ce soit,<br/> <b>La Foule</b></p> |
|---|--|

|  |  |
|--|--|
| <p>It's Baba, his wife.<br/>It passes believing, it's Baba!<br/><b>Baba</b><br/>... I must insist<br/>Upon your leaving.<br/><i>(The voices of Tom and Nick are heard giving a street-cry from outside.)</i><br/><b>Tom, Nick</b><br/>Old wives for sale, old wives for sale!</p> <p>Stale wives, prim wives, silly and grim wives!<br/>Old wives for sale!</p> <p><u>Recitative</u><br/>.....</p> <p><u>Duo</u></p> <p><b>Baba</b> (to Anne)<br/><u>You love him, seek to set him right :</u><br/><u>He's but a shuttle-headed lad :</u><br/>Not quite gentleman, nor quite<br/>Completely vanquished by the bad :</p> <p>Who knows what care and love might do?<br/>But good or bad, I know he still loves you...</p> <p><b>Anne</b><br/>He loves me still! Then I alone<br/>In weeping doubt have been untrue.<br/>O hope, endear my love...<br/>...atone<br/>Enlighten, grace, whatever may ensue.</p> | <p>C'est Baba, sa femme.<br/>Baba, est-ce possible !<br/><b>Baba</b><br/>... Moi, Baba, j'insiste pour que<br/>Vous vous retiriez.<br/><i>(On entend, dehors, les voix de Tom et Nick, qui crient comme des marchands ambulants.)</i><br/><b>Tom, Nick</b><br/>Vieilles femmes à vendre, vieilles femmes à vendre !<br/>Femmes défraîchies, pincées, sottes, sinistres !<br/>Vieilles femmes à vendre !</p> <p><u>Récitatif</u><br/>.....</p> <p><u>Duo</u></p> <p><b>Baba</b> (à Anne)<br/>Vous l'aimez, essayez d'obtenir qu'il s'amende ;<br/>Il fait la girouette :<br/>Ce n'est pas un gentilhomme,<br/>Mais il n'est pas encore vaincu<br/>Par le mal.<br/>Qui sait ce que l'amour et la sollicitude<br/>pourraient ?<br/>Mais bon ou mauvais, je sais qu'il vous aime<br/>encore...</p> <p><b>Anne</b><br/>Il m'aime encore ! Alors moi seule,<br/>Dans le doute et les larmes, ai été infidèle.<br/>Ô espoir, rends-lui cher mon amour,...<br/>...expie,<br/>Illumine, accompagne l'avenir, quel qu'il soit.</p> |
|--|--|

À la fin de la scène d'enchères, le commissaire-priseur ôte la perruque de la tête de Baba. Celle-ci se réveille et termine la phrase qu'elle avait commencée à la scène 3 de l'acte II. L'orchestre reprend un motif circulaire constitué d'arpèges dans un tempo très vif. Les paroles de Baba sont soulignées par les traits rapides de l'orchestre et commentées par la foule. Le récitatif assure la transition vers le duo entre Anne et Baba dans lequel cette dernière va annoncer qu'elle renonce à Tom.



La mélodie de Baba est agrémentée d'un contrechant joué successivement par la trompette, la clarinette puis le basson. Un accompagnement en pizzicato des cordes soutient la réponse d'Anne. Le duo se développe ensuite par l'ajout des interventions du chœur qui commente le dialogue et par l'amplification du matériau orchestral qui correspond au départ de Baba la Turque et la fin de la vente aux enchères.

Un prélude angoissant dédié aux cordes précède l'entrée Tom et de Nick sur scène. Cette partie instrumentale illustre le décor lugubre : « Une nuit sans étoiles. Dans un cimetière, des tombeaux ; une tombe fraîchement creusée, et à sa tête, contre la pierre tombale, la bêche du fossoyeur ». Un an et un jour se sont passés depuis leur première rencontre et Nick réclame à Tom le paiement de ses gages. Dans ce duo, Stravinski caractérise chacun des personnages par une écriture musicale particulière : l'angoisse de Tom se reflète dans les tremblements de sa voix et les sarcasmes de Tom Shadow sont soulignés par le ton enjoué et populaire de l'accompagnement.



L'écriture musicale change cependant lorsque Nick présente à Tom la tombe qui l'attend et lui demande de choisir entre le fer, la corde, le poison ou le pistolet afin d'accomplir sa sortie sous le coup de minuit. Les accents de l'orchestre soulignent chacune des paroles et l'on peut entendre les neuf premiers coups de minuit avant que Nick ne propose de retarder l'échéance.

| Tom, Nick   | Tom, Nick   |
|---|---|
| <p><b>Tom</b><br/> <u>How dark, how dark</u>, how dark and dreadful is this place.<br/>                     Why have you led me here?<br/>                     There's something, there's something Shadow, in your face<br/>                     That fills my soul with fear!</p> <p><b>Nick</b><br/>                     A year and a day have passed away<br/>                     Since first to you I came.<br/>                     All things you bid, I duly did<br/>                     And now my wages claim.</p> <p><b>Tom</b><br/>                     Shadow, good Shadow, be patient ;</p> <p>I am beggared as you know,<br/>                     But promise when I am rich again<br/>                     To pay you all I owe.</p> <p><b>Nick</b><br/>                     'Tis not your money but your soul,<br/>                     Which I this night require.<br/>                     Look in my eyes and recognise<br/>                     Whom, Fool! You chose to hire.</p> <p><i>(Pointing out the grave)</i><br/>                     Behold, behold your waiting grave, behold</p> <p><i>(Taking the objects mentioned out of his bag)</i><br/>                     Steel, halter, poison, gun.<br/>                     Make no excuse, your exit choose :<br/>                     Tom Rakewell's race is run.</p> <p><b>Tom</b><br/>                     O let the wild hills cover me...</p> | <p><b>Tom</b><br/>                     Que cet endroit est sombre et sinistre.</p> <p>Pourquoi m'as-tu amené ici ?<br/>                     Il y a quelque chose, Shadow, sur ton visage,<br/>                     Qui emplit mon âme de crainte !</p> <p><b>Nick</b><br/>                     Un an et un jour se sont écoulés<br/>                     Depuis notre rencontre.<br/>                     J'ai obéi à la lettre à tous vos ordres,<br/>                     Et maintenant je veux mes gages.</p> <p><b>Tom</b><br/>                     Shadow, mon bon Shadow, un peu de patience ;<br/>                     Tu le sais, je n'ai plus un sou,<br/>                     Mais promets que, la prospérité revenue,<br/>                     Je te donnerai ton dû.</p> <p><b>Nick</b><br/>                     Ce n'est pas votre argent mais votre âme<br/>                     Que cette nuit j'exige. Regardez-moi<br/>                     Dans les yeux et sachez reconnaître<br/>                     Qui, pauvre imbécile, vous avez pris pour valet.</p> <p><i>(montrant du doigt la tombe)</i><br/>                     Regardez la tombe qui vous attend,<br/>                     regardez...</p> <p><i>(sortant de son sac les objets qu'il énumère)</i><br/>                     Fer, corde, poison, pistolet.<br/>                     Point d'excuse, choisissez votre fin :<br/>                     Tom Rakewell est au bout de sa course.</p> <p><b>Tom</b><br/>                     Ô que m'engloutisse la montagne sauvage...</p> |

|   |   |
|---|---|
| <p>...Or the abounding wave. O why...</p> <p><b>Nick</b><br/>The sins you did may not be hid.<br/>Think not your soul to save.</p> <p><b>Tom</b><br/>... Did an uncle I never knew<br/>... Select me for his heir?</p> <p><b>Nick</b><br/>It pleases well the damned in Hell<br/>To bring another there.<br/>Midnight is come: by rope or gun</p> <p>Or medicine or knife,<br/>On the stroke of twelve you shall slay yourself<br/>For forfeit is your life.<br/><i>(A clock begins to strike.)</i><br/>Count one, count two, count three, count four,</p> <p>...Count five and six and seven...</p> <p><b>Tom</b><br/>Have mercy, have mercy on me, Heaven.</p> <p><b>Nick</b><br/>Count eight;</p> <p><b>Tom</b><br/>Too late.</p> <p><b>Nick</b><br/>No, wait.<br/><i>(He holds up his hand and the clock stops after the ninth stroke.)</i></p> | <p>...ou la vague immense. Ô pourquoi...</p> <p><b>Nick</b><br/>Vos péchés ne peuvent se dissimuler.<br/>Ne songez pas à sauver votre âme.</p> <p><b>Tom</b><br/>...un oncle que jamais je ne vis<br/>...fit-il de moi son héritier ?</p> <p><b>Nick</b><br/>Les damnés de l'enfer sont heureux<br/>De vous ajouter à leur communauté.<br/>Minuit va sonner : par la corde ou le pistolet,<br/>Avec une drogue ou un couteau,<br/>Au douzième coup vous vous tuerez,<br/>Car votre vie est perdue.<br/><i>(Une horloge commence à sonner.)</i><br/>Une coup, deux coups, trois coups, quatre coups...<br/>...Cinq coups, six, sept...</p> <p><b>Tom</b><br/>Aie pitié de moi, mon Dieu.</p> <p><b>Nick</b><br/>Huit coups</p> <p><b>Tom</b><br/>Trop tard.</p> <p><b>Nick</b><br/>Non, attendez.<br/><i>(Il lève la main et l'horloge s'arrête après le neuvième coup.)</i></p> |
|---|---|

### Avec les élèves :

- Comment le personnage de Shadow évolue-t-il tout au long de cette scène ?
- Dans *L'Histoire du soldat*, Stravinski le personnage principal est également confronté au diable. Effectuez une comparaison entre l'opéra et le mélodrame. Sur le même thème, vous pouvez également étudier quelques extraits du *Faust* de Gounod.

### © Acte III – Scène 2 : Récitatif et duo

CD 2 – piste 8

Dans le récitatif qui suit, Nick propose à Tom une partie de cartes. Si Tom reconnaît successivement trois cartes, il aura la vie sauve. Tom nomme tout d'abord la dame de cœur, puis le deux de pique. Le Diable décide de tricher en remplaçant la dame de cœur dans le jeu, certain que Tom ne la choisira pas une seconde fois. Tom entend alors la voix d'Anne et en dépit de toute logique, nomme une seconde fois la dame de cœur. Au douzième coup de minuit, Tom lance un cri de joie puis s'effondre. Shadow s'enfonce dans la terre. L'accompagnement musical se réduit à des accords plaqués et des arpèges au clavecin dont le caractère étrange est produit par la superposition de différentes tonalités. À la fin de la scène, le clavecin est remplacé par l'orchestre dont les accents du rythme pointé soulignent la chute inéluctable de Nick Shadow.

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Tom, Nick</b></p> <p><b><u>Recitative</u></b><br/> <b>Nick</b> (<i>urbanely</i>)<br/> Very well, then, my dear and good Tom,<br/> perhaps you impose a bit upon our friendship;<br/> but Nick, as you know, is a gentleman at heart,<br/> <br/> forgives your dilatoriness and suggests a game.<br/> <b>Tom</b><br/> A game?<br/> <b>Nick</b><br/> A game of chance to finally decide your fate.<br/> Have you a pack of cards?<br/> <b>Tom</b> (<i>taking a pack from his pocket</i>)<br/> All that remains me of this world, and for the<br/> next.<br/> <b>Nick</b><br/> You jest. Fine, fine. Good spirits make a game<br/> go well. I shall explain. The rules are simple and<br/> the result simpler still: Nick will cut three cards.<br/> <br/> If you can name them, you are free; if not, (<i>he</i><br/> <i>points to the instruments of death</i>) you choose<br/> the path to follow me. You understand? (<i>Tom</i><br/> <i>nods.</i>) Let us begin.<br/> <br/> (<i>Nick shuffles the cards, places the pack in the</i><br/> <i>palm of his left hand and cuts with his right,</i><br/> <i>holding then the portion with the exposed card</i><br/> <i>towards the audience and away from Tom).</i></p> <p><b><u>Duet</u></b><br/> <b>Nick</b><br/> Well, then.<br/> <b>Tom</b><br/> My heart is wild with fear, my throat is dry.<br/> <br/> <b>Nick</b><br/> Come, try.<br/> <b>Tom</b><br/> I cannot think, I dare, I dare not wish.<br/> <b>Nick</b><br/> Let wish be thought and think on one to name,<br/> You wish in all your fear could rule the game<br/> <br/> Instead of Shadow.<br/> <b>Tom</b> (<i>aside</i>)<br/> Anne!<br/> (<i>Calmly</i>)<br/> My fear departs; I name the Queen of Hearts.<br/> <b>Nick</b> (<i>holding up the card towards Tom</i>)<br/> The Queen of Hearts. (<i>He tosses it to one side.</i><br/> <i>The clock strikes once.</i>) You see, it's quite a<br/> simple game.</p> | <p><b>Tom, Nick</b></p> <p><b><u>Récitatif</u></b><br/> <b>Nick</b> (<i>avec urbanité</i>)<br/> Très bien, donc, mon bon et cher Tom, peut-<br/> être abusez-vous un peu de notre amitié ;<br/> mais, vous le savez, Nick est foncièrement<br/> galant homme ; il vous pardonne vos<br/> atermoiements et vous propose un jeu.<br/> <b>Tom</b><br/> Un jeu ?<br/> <b>Nick</b><br/> Un jeu de hasard qui décidera de votre sort.<br/> Avez-vous un jeu de cartes ?<br/> <b>Tom</b> (<i>tirant un paquet de sa poche</i>)<br/> Tout ce qui me reste de ce monde, et pour<br/> l'autre.<br/> <b>Nick</b><br/> Vous plaisantez. Très bien. La gaieté est<br/> favorable au jeu. Je vous explique. Les règles<br/> sont simples, l'issue encore plus simple : Nick<br/> va couper trois cartes. Si vous pouvez les<br/> nommer, vous êtes libre ; sinon, (<i>montrant les</i><br/> <i>instruments de mort</i>) vous choisissez la manière<br/> de me suivre. Vous saisissez ? (<i>Tom incline la</i><br/> <i>tête.</i>) Commençons.<br/> <br/> (<i>Il bat les cartes, place le jeu dans la paume de sa</i><br/> <i>main gauche, et de la droite coupe, tenant la</i><br/> <i>partie de la carte exposée vers le public loin de la</i><br/> <i>vue de Tom).</i></p> <p><b><u>Duo</u></b><br/> <b>Nick</b><br/> Bien...<br/> <b>Tom</b><br/> L'angoisse m'étreint le cœur, ma gorge est<br/> sèche.<br/> <b>Nick</b><br/> Allez, essayez.<br/> <b>Tom</b><br/> Je ne peux penser, je n'ose souhaiter.<br/> <b>Nick</b><br/> Que votre désir formule votre pensée et pensez<br/> à quelqu'un que vous voudriez dans votre<br/> terreur voir régner sur le jeu à la place de<br/> Shadow.<br/> <b>Tom</b> (<i>à part</i>)<br/> Anne !<br/> (<i>Calmement</i>)<br/> Ma peur se dissipe ; J'appelle la Dame de Cœur.<br/> <b>Nick</b> (<i>tournant la carte vers Tom</i>)<br/> La Dame de Cœur. (<i>Il jette la carte de côté. Un</i><br/> <i>coup sonne à l'horloge.</i>) Vous voyez, c'est un jeu<br/> très simple.</p> |
|---|--|



*(As Tom lifts his head in silent thanks, Nick addresses to the audience.)* To win at once in love or cards is dull;

The gentleman loves sport, for sport is rare;  
The positive appals him; He plays the pence of hope to yield the guineas of despair.

*(Turning back to Tom.)*

Again, good Tom. You are my master yet.

*(Nick repeats the routine of shuffling and cutting the cards.)*

**Tom**

What shall I trust in now? How throw the die,

**Nick**

Come try.

**Tom**

...How throw the die

To win, to win my soul back for myself?

**Nick**

Was Fortune not your mistress once?

Be, be fair. Give her at least the second chance to bare the hand of Shadow.

*(The spade falls forward with a great crash.)*

**Tom** *(startled, cursing)*

The deuce!

*(He looks at what fell. Calmly)*

She lights the shades and shows the two of spades.

**Nick**

*(with scarcely contained anger throwing the card aside)*

The two of spades.

*(The clock strikes once.)* Congratulations.

The Goddess still is faithful.

*(Changing his tone)*

But we have one more, you know, the very last. Think for a while, my Tom, where you have come to. I would not want your last of chances thoughtless. I am, you may have oftentimes observed, really compassionate. Think on your hopes.

**Tom**

Oh God, what hopes have I? *(He covers his face in his arm and leans against the tomb. Nick reaches deftly down, picks up one of the discarded cards and holds it up while he addresses the audience.)*

**Nick**

The simpler the trick, the simpler the deceit;  
That there is no return, I've taught him well,  
and repetition palls him: The Queen of Hearts again shall be for him the Queen of Hell. *(He*

*(Alors que Tom élève la main en un merci silencieux, Nick s'adresse au public.)* En amour comme aux cartes, il n'est pas amusant de gagner du premier coup ;

L'homme bien né joue pour le plaisir, car le plaisir n'est pas commun ; Ce qui est sûr le désole ; Il risque les deniers de l'espérance pour obtenir les guinées du désespoir.

*(Se tournant de nouveau vers Tom)*

Tom, mon ami, vous êtes encore mon maître.

*(Nick recommence à battre et à couper les cartes.)*

**Tom**

A quoi me fierai-je maintenant ? Comment jeter Le dé,

**Nick**

Allons, essaye.

**Tom**

...Comment jeter le dé

Pour racheter mon âme ?

**Nick**

N'eues-tu pas jadis pour maîtresse la Fortune ?

Sois juste. Donne-lui au moins ta seconde chance de découvrir le jeu de Shadow.

*(Soudain, la bêche tombe avec un grand bruit.)*

**Tom** *(saisi, jurant)*

Au diable !

*(Il regarde la bêche. Calmement)*

Elle éclaire l'obscurité, et montre le deux de pique.

**Nick**

*(jetant la carte avec une colère à peine contenue)*

Le deux de pique.

*(Un coup sonne à l'horloge.)* Félicitations.

La déesse vous reste fidèle.

*(Changeant de ton)*

Mais nous en avons encore une, vous savez, la toute dernière. Songez un peu, cher Tom, à votre situation. Je ne voudrais pas que vous jouiez votre dernière chance à l'étourdie. Je suis, vous l'avez souvent constaté, vraiment compatissant. Songez à vos espérances.

**Tom**

Ô mon Dieu, quels espoirs ai-je ? *(Il s'appuie contre la tombe, se cachant le visage du bras. Prestement, Nick se penche et ramasse une des cartes qu'il a jetées, et qu'il montre au public.)*

**Nick**

Plus simple le tour, plus facile la triche ; Il tient de moi qu'il n'existe pas de retour en arrière, la répétition le lasse : de nouveau la Dame de cœur, elle sera pour lui la Reine d'enfer. *(Il*

*slips the card into the pack and then turns to Tom.)* Rouse yourself, Tom, your travail soon will end. (*Routine as cards.*) Come, try.

**Tom**

Now in his words...

**Nick**

Now in my words ...

**Tom**

... I find no aid.

**Nick**

He'll find no aid. And Fortune gives no other sign, no other sign, and Fortune gives no other sign.

**Tom**

Will Fortune give another sign

Will Fortune give another sign?

*Tom looks nervously about him.*

**Nick**

Afraid, Love-lucky Tom? Come, try!

**Tom** (*frightened looking away from the ground*)

Dear God, a track of cloven hooves!

**Nick** (*sardonic*)

The knavish goats are back to crop the spring's return.

**Tom** (*stepping forward, agonized*)

Return! And Love! The banished words torment.

**Nick**

You cannot now repent.

**Tom**

Return, return! O Love! (*He breaks off, startled, when he realizes he is singing with Anne.*)

**Anne** (*off stage*)

A love that is sworn before Thee can plunder Hell, Can plunder Hell of its prey.

*Nick stands as though frozen.*

**Tom**

I wish for nothing else. Love, first and last, assume eternal reign; Renew, renew my life, O Queen of Hearts, again! (*He snatches the exposed half-pack from the still motionless Nick. The twelfth stroke strikes. With a cry of joy Tom sinks to the ground senseless.*)

*glisse la carte dans le jeu, puis se tourne vers Tom.)* Resaisissez-vous, Tom, votre épreuve touche à sa fin. (*Il bat et coupe les cartes à nouveau.*) Allez, essayez.

**Tom**

Désormais dans ses paroles ...

**Nick**

Désormais dans mes paroles...

**Tom**

... Je ne trouve aucun secours.

**Nick**

Il ne trouvera aucun secours. Et la Fortune ne lui donnera pas d'autre signe, et la Fortune ne lui donnera pas d'autre signe.

**Tom**

La Fortune me donnera-t-elle un nouveau signe

La Fortune me donnera-t-elle un nouveau signe ?

*Tom regarde avec effroi autour de lui.*

**Nick**

Tom, l'amoureux comblé a-t-il peur ? Allez, essayez !

**Tom** (*levant les yeux, terrifié*)

Mon Dieu, ces traces de sabots fourchus !

**Nick** (*sardonique*)

Ces coquins de boucs sont revenus pour brouter le retour du printemps.

**Tom** (*déchiré, s'avançant*)

Retour ! Et Amour ! Ces mots bannis me tourmentent.

**Nick**

Il est trop tard pour te repentir.

**Tom**

Reviens, reviens ! Ô Amour ! (*Tom s'interrompt, effrayé quand il réalise qu'il chante avec Anne.*)

**Anne** (*hors scène*)

Un amour juré devant Toi peut arracher à l'Enfer sa proie.

*Nick reste figé.*

**Tom**

Je ne veux rien d'autre. L'amour, du début à la fin, règne éternellement ; Fais-moi renaître, renaître Ô Dame de cœur ! (*Il arrache le demi-paquet avec la carte exposée de la main de Nick toujours immobile. Le douzième coup sonne. Tom, avec un cri de joie, s'effondre sur le sol, inanimé.*)

### Avec les élèves :

- Quels sont les différents signes qui permettent à Tom de retrouver les bonnes cartes ?
- Comparez cette scène avec la scène finale du *Don Giovanni* de Mozart.

Avant de mourir, Nick a jeté un dernier sort : Tom deviendra fou. Lorsqu'il se réveille, Tom se trouve dans un asile. Il se prend pour Adonis et prépare la venue de Vénus. Il franchit ainsi la dernière étape de sa déchéance. Stravinski fait référence au huitième tableau de Hogarth et les indications scéniques mentionnent un joueur de violon, un astronome et son télescope, et une jeune femme au second plan qui vient lui rendre visite. L'arioso de Tom s'appuie sur une mélodie et un accompagnement simples dans lequel dominant les cordes. Le menuet qui lui succède illustre la danse des fous autour de Tom : ils se moquent de lui et doutent de l'arrivée de Vénus.

| Tom, Madmen, Chorus   | Tom, les Fous, Chœur  |
|---|---|
| <p><b><u>Arioso</u></b><br/> <b>Tom</b><br/>           Prepare yourselves, heroic shades.<br/>           Wash you and make you clean.<br/>           Anoint your limbs with oil, put on your wedding<br/>           garments and crown your heads with flowers.<br/>           Let music strike.<br/>           Venus, queen of Love, will visit her unworthy<br/>           Adonis.</p> <p><b><u>Dialogue</u></b><br/> <b>Madmen</b><br/>           Madmen's words are all untrue;<br/>           She will never come to you.<br/> <b>Tom</b><br/>           She gave me her promise.<br/> <b>Madmen</b><br/>           Madness cancels every vow;<br/>           She will never keep it now.<br/> <b>Tom</b><br/>           Come quickly, Venus, or I die.<br/> <i>Tom sits down on the pallet and buries his face in<br/>           his hands. The chorus dance before him with<br/>           mocking gestures.</i></p> <p><b><u>Chorus – Minuet</u></b><br/> <b>Madmen</b><br/>           Leave all love and hope behind!<br/>           Out of sight is out of mind<br/>           In these caverns of the dead.<br/>           In the city overhead<br/>           Former lover, former foe<br/>           To their works and pleasures go,<br/>           Nor consider who beneath<br/>           Weep and howl and gnash their teeth.<br/>           Down in Hell as up in Heaven</p> <p>No hands are in marriage given,<br/>           Nor is honour or degree<br/>           Known in our society.<br/>           Banker, beggar, whore and wit<br/>           In a common darkness sit.</p> <p>Seasons, fashions, never change;</p> | <p><b><u>Arioso</u></b><br/> <b>Tom</b><br/>           Apprêtez-vous, ombres héroïques,<br/>           Faites vos ablutions.<br/>           Oignez vos membres d'huile,<br/>           Revêtez vos habits de noces et couronnez<br/>           vos têtes de fleurs.<br/>           Que résonne la musique.<br/>           Vénus, reine de l'amour, va rendre visite à<br/>           son misérable Adonis.</p> <p><b><u>Dialogue</u></b><br/> <b>Les Fous</b><br/>           Paroles de fous sont mensonges ;<br/>           Elle ne viendra jamais.<br/> <b>Tom</b><br/>           Elle me l'a promis.<br/> <b>Les Fous</b><br/>           Folie révoque toute promesse ;<br/>           Elle ne la tiendra jamais maintenant.<br/> <b>Tom</b><br/>           Viens vite, Vénus, ou je meurs.<br/> <i>Tom s'assied sur la paille et enfouit sa tête<br/>           entre ses mains. Le chœur danse autour de<br/>           lui avec des gestes moqueurs.</i></p> <p><b><u>Chœur – Menuet</u></b><br/> <b>Les Fous</b><br/>           Laissez derrière vous tout amour et<br/>           espérance. Oubliés de tous et d'eux-mêmes<br/>           sont les morts qui vivent dans ces cavernes.<br/>           Dans la ville là-haut,<br/>           L'amant et l'ennemi de jadis<br/>           Vont à leurs travaux et leurs plaisirs,<br/>           Sans songer à ceux qui, en dessous,<br/>           Pleurent et hurlent et grincent des dents.<br/>           Au fond de l'enfer comme en haut dans le<br/>           ciel,<br/>           On ne donne aucune main en mariage,<br/>           Ni ne connaît-on chez nous<br/>           Distinction ou grade. Banquier, mendiant,<br/>           putain ou bel esprit,<br/>           Sont ensemble assis dans les communes<br/>           ténèbres.</p> |

|  |   |
|--|---|
| <p>All is stale yet all is strange;<br/> All are foes and none are friends<br/> In a night that never ends.<br/> <i>(The sound of a key being turned in a rusty lock is heard.)</i><br/> Hark! Minos comes who cruel is and strong :<br/> Beware! Away! His whip is keen and long.<br/> <i>They scatter to their cells. Enter Keeper and Anne.</i></p> | <p>Les saisons, les modes, rien n’y change<br/> jamais ; Tout est croupi et pourtant étrange ;<br/> Il n’est point d’amis, tous sont ennemis<br/> Dans une nuit qui ne s’achève jamais.<br/> <i>(On entend le son d’une clef tournant dans<br/> une serrure rouillée.)</i><br/> Attention ! Voici Minos, cruel et fort,<br/> Gare ! Fuyons ! Son fouet est long et acéré.<br/> <i>Ils se dispersent dans leurs cellules. Le<br/> Gardien entre avec Anne.</i></p> |
|--|---|

**Avec les élèves :**

- Après avoir détaillé le huitième tableau de Hogarth et écouté l’extrait, imaginez la mise en scène de ce passage (place des personnages, décors, costumes, etc.).

**© Acte III – Scène 3 : Berceuse d’Anne**

**CD 2 – piste 12**

Anne vient de retrouver Tom. Il lui parle comme à une déesse et lui demande pardon. Elle lui chante une berceuse et il s’endort. Les trois couplets de la chanson alternent avec les réponses du chœur. La mélodie de Vénus adopte un tempo lent et le rythme pointé d’une berceuse :

*♩ = 50*  
*dolce*

Gent - ly, little boat A-cross the o - cean float, The crys - tal waves di - vi - ding: The sun\_ is the west Is go - ing to rest,

L’accompagnement musical est léger, il se réduit à une flûte traversière dans l’aigu et un basson dans le registre grave.

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Anne</b><br/> <u>Gently, little boat,</u><br/> <u>Across the ocean float,</u><br/> <u>The crystal waves dividing.</u><br/> <u>The sun in the west is going to rest;</u><br/> Glide, glide, glide<br/> Toward the Islands of the Blest.<br/> <b>Madmen</b> (<i>off in the cells</i>)<br/> What voice is this?<br/> What heavenly strains<br/> Bring solace to tormented brains?<br/> <b>Anne</b><br/> Orchards greenly grace<br/> That undisturbed place,<br/> The weary soul recalling<br/> To slumber and dream,<br/> While many a stream<br/> Falls, falls, falls,<br/> Descanting on a child-like theme.<br/> <b>Madmen</b> (<i>off in the cells</i>)<br/> O sacred music of the spheres!<br/> Where are our rages and our fears?<br/> <b>Anne</b><br/> Lion, lamb and deer,<br/> Untouched by greed or fear</p> | <p><b>Anne</b><br/> Doucement, petite barque,<br/> Flottant sur l’océan,<br/> Fends les vagues de cristal.<br/> Le soleil se couche à l’ouest.<br/> Glisse, glisse, glisse<br/> Vers les Îles Fortunées.<br/> <b>Les Fous</b> (<i>dans leurs cellules</i>)<br/> Qui chante ?<br/> Quels célestes accents<br/> Consolent nos cerveaux torturés ?<br/> <b>Anne</b><br/> Des vergers orment de leur verdure<br/> Ce lieu de quiétude,<br/> Rappelant l’âme lassée<br/> Au repos et au rêve,<br/> Et maint ruisseau<br/> Coule, coule, coule,<br/> Sur un chant enfantin.<br/> <b>Les Fous</b> (<i>dans leurs cellules</i>)<br/> Ô musique sacrée des sphères !<br/> Où sont nos fureurs et nos peurs ?<br/> <b>Anne</b><br/> Le lion, l’agneau et le cerf,<br/> Sans désir ni peur,</p> |
|---|--|

|   |   |
|---|---|
| <p>About the woods are straying.<br/>And quietly now<br/>The blossoming bough<br/>Sways, sways, sways,<br/>Above the fair unclouded brow.<br/><b>Madmen</b><br/>Sing on! For ever sing!<br/>Release<br/>Our frantic souls<br/>And bring us peace!</p> | <p>Errent par les bois.<br/>Désormais dans la paix<br/>La palme fleurie<br/>Se balance, balance, balance,<br/>Au-dessus du beau front sans nuages.<br/><b>Les Fous</b><br/>Chante ! Chante toujours !<br/>Délivre<br/>Nos âmes forcenées !<br/>Apporte-nous la paix !</p> |
|---|---|

### Avec les élèves :

- Il est possible d'écouter et de comparer cet extrait avec d'autres berceuses de Stravinski. (Par exemple la *Berceuse de L'Oiseau de feu*, ou encore les *Quatre berceuses du chat*). Stravinski notait des petites pièces pour ses enfants dans un cahier d'esquisses, et il existe une autre *Berceuse* (Kolybelnaja) pour voix et piano qui fit partie d'un projet d'album pour enfants (1940). Le compositeur a écrit un arrangement de la berceuse d'Anne pour deux flûtes à bec (alto et soprano).
- Dans le texte il est fait référence à la musique des sphères. Effectuez une recherche à propos de la notion de musica mundana chez Boèce.

### © Acte III – Scène 3 : Épilogue

CD 2 – piste 14

.....

Enfin, tous les personnages reviennent sur la scène pour nous conter la morale de l'histoire. Successivement interviennent Anne, Baba, Tom, Trulowe et Nick dans un ensemble final comme on peut en trouver dans les opéras du XVIII<sup>e</sup> siècle. Finalement, le proverbe s'est révélé juste : « À mains, têtes et cœurs oisifs le diable a tôt fait de trouver de l'ouvrage.... ».

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Anne</b><br/><i>Before the curtain. House lights up. Enter Baba, Tom, Nick, Anne, Trulove, the men without wigs, Baba without her beard.</i><br/><b>All</b><br/>Good people, just a moment:<br/>Though our story now is ended,<br/>There's the moral to draw<br/>From what you saw<br/>Since the curtain first ascended.<br/><b>Anne</b><br/>Not every rake is rescued<br/>At the last by Love and Beauty;<br/>Not every man<br/>Is given an Anne<br/>To take the place of Duty.<br/><b>Baba</b><br/>Let Baba warn the ladies :<br/>You will find out soon or later<br/>That, good or bad,<br/>All men are mad:<br/>All they say or do is theatre.<br/><b>Tom</b><br/>Beware, young men who fancy<br/>You are Virgil or Julius Caesar,<br/>Lest when you wake</p> | <p><b>Anne</b><br/><i>Devant le rideau de scène. Salle éclairée. Entrent Baba, Tom, Nick, Anne et Trulove, les hommes sans perruques, Baba sans barbe.</i><br/><b>Tous</b><br/>Braves gens, un instant :<br/>Notre conte est terminé,<br/>Mais il faut tirer la morale<br/>De ce que vous avez vu<br/>Depuis que le rideau s'est levé.<br/><b>Anne</b><br/>Il n'est pas donné à tous les roués<br/>D'être sauvés à la fin par Amour et Beauté ;<br/>À tout homme<br/>N'est pas donnée une Anne<br/>Pour tenir la place du devoir.<br/><b>Baba</b><br/>Un avertissement de Baba aux dames :<br/>Tôt ou tard, vous découvrirez<br/>Que, bons ou mauvais,<br/>Tous les hommes sont fous.<br/>Tout ce qu'ils disent ou font, c'est du théâtre.<br/><b>Tom</b><br/>Attention, jeunes gens qui croyez<br/>Être Virgile ou César,<br/> Craignez au réveil</p> |
|---|--|

You be only a Rake.

**Trulove**

I heartily agree, Sir!

**Nick**

Day in, day out, poor Shadow

Must do as he is bidden.

Many insist

I do not exist.

At times I wish I didn't.

**All**

So let us sing as one.

At all times, in all lands

Beneath the moon and sun,

This proverb has proved true,

Since Eve went out with Adam:

For idle hands

And hearts and minds

The Devil finds

A work to do,

A work, dear Sir, fair Madam,

For you and you.

*(They all bow and live).*

De vous retrouver Libertin.

**Trulove**

J'abonde en votre sens, Monsieur !

**Nick**

Du matin au soir, le pauvre Shadow

Doit faire ce qui lui est ordonné.

Beaucoup disent

Que je n'existe pas.

Il m'arrive de le souhaiter.

**Tous**

Chantons en cœur.

En tous temps, en tous lieux,

Sous la lune et le soleil,

Le proverbe a dit vrai,

Depuis qu'Ève s'est mise avec Adam :

À mains,

Têtes et cœurs oisifs,

Le diable a tôt fait

De trouver de l'ouvrage,

De l'ouvrage, cher Monsieur, belle dame,

Pour vous et vous.

*(Ils saluent tous et sortent).*

## Vocabulaire

---

**Adonis** : dans la mythologie grecque, il était l'amant préféré d'Aphrodite. Condamné par Zeus à partager son temps entre Perséphone, déesse des Enfers et Aphrodite, c'était pourtant de cette dernière qu'il était épris. Grand chasseur, il mourut tragiquement tué par un sanglier et son âme continua de partager son temps entre les deux déesses.

Dans *The Rake's*, la rédemption partielle d'Adonis (Tom) survient trop tard : sa vie est sauvée, mais il perd la raison.

**Aria** : terme italien qui signifie « air » par opposition au récit (voir récitatif). L'aria (au pluriel arie) suspend le récit pour en marquer un temps fort, propice à l'expression des sentiments.

**Aria da capo** : cette structure de forme ABA s'appliquait à n'importe quel type d'aria - principalement entre 1600 et 1800 - et avait pour but de permettre à l'interprète de faire valoir son goût, son art ou sa virtuosité dans le domaine de l'ornementation lors de la reprise (da capo) de la section initiale.

**Arioso** : écriture vocale à mi-chemin entre le récitatif et l'aria.

**Cabalette** : la cabalette désigne une coda très enlevée d'un grand air d'opéra. Le tempo est rapide et le rythme uniforme.

**Cavatine** : courte pièce vocale chantée par un soliste. On peut citer les cavatines des *Noces de Figaro* de Mozart (*Se vuol ballare*), du *Barbier de Séville* de Rossini (*Una voce poco fa*), ou encore du *Faust* de Gounod (*Salut, demeure chaste et pure*).

**Chœur** : c'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments d'un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'altos, de ténors et de basses.

**Clavecin** : instrument à cordes pincées et à clavier très répandu du XVIème au XVIIIème siècle. Il connaîtra un renouveau à partir du XXème siècle.

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

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

**Fortissimo** : indication pour une nuance très forte.

**Homorythmie** : identité rythmique de toutes les voix d'une composition musicale.

**Librettiste** : auteur qui rédige le livret. Il travaille en collaboration avec le compositeur.

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

**Mars** : dieu de la guerre, il est l'équivalent du grec Arès. Vénéralisé des légions romaines, père des frères fondateurs de Rome, il est un des dieux les plus importants de la Rome antique.

**Motif** : partie caractéristique d'une phrase musicale.

**Pizzicato** : sur un instrument à cordes, en pinçant les cordes avec les doigts.

**Prélude** : dans un opéra, pièce instrumentale introductive de forme libre.

**Récitatif** : chant librement déclamé entre la voix chantée et la voix parlée, d'où le caractère narratif : le tempo et le débit de la musique est celui de la parole, l'accompagnement est généralement réduit.

**Récitatif accompagné (ou Accompagnato)** : terme qui qualifiait au XVIIe siècle, par opposition au « recitativo secco », un récitatif non plus soutenu par la basse continue mais par un orchestre dont toutes les parties étaient notées.

**Récitatif secco** : récitatif accompagné par la seule basse continue.

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

**Tessiture** : étendue que peut couvrir une voix avec un maximum d'aisance.

**Tonalité** : organisation hiérarchique des sons par rapport à un son de référence : la tonique.

**Vénus** : déesse de l'amour et de la beauté, elle est l'équivalente à la grecque Aphrodite, l'une des plus grandes divinités de l'Olympe. Comme Jupiter son père, elle eut de multiples liaisons, aussi bien avec des immortels (Vulcain, Mars) que des mortels (Adonis, Anchise). Elle donna notamment naissance à Enée et à Cupidon.



## Pistes pédagogiques

---

. Découvrir la **musique de Stravinski** à travers l'écoute de quelques œuvres célèbres comme *L'Oiseau de Feu* ou *Le Sacre du Printemps* (que l'on peut aussi entendre dans *Fantasia* de Walt Disney). De nombreux extraits sont disponibles sur youtube.

. Étudier le **contexte historique et culturel de l'époque du compositeur** :

- Son parcours de la Russie à l'Amérique en passant par la France.

- Concernant sa période parisienne : on pourra étudier « les artistes russes à Paris » :

> Conférence au CRDP et à l'Opéra accessible aux enseignants (cf. page 3).

- Possibilité de compléter la venue à l'Opéra par une visite de l'exposition *Lanskoy* (peintre russe de la même période) au LaM, Villeneuve d'Ascq ou une pièce de théâtre (*Les Ames mortes* de Gogol) présentée au Théâtre du Nord.

. **Des gravures à l'opéra** :

- Arts plastiques : étudier les gravures de William Hogarth, *A Rake's Progress*, qui ont inspiré Stravinski.

- Français : Travail d'écriture : imaginer et rédiger un synopsis d'opéra à partir de l'observation des gravures.

[http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth\\_william\\_arakesprogresscompletesetofeight.htm](http://www.artoftheprint.com/artistpages/hogarth_william_arakesprogresscompletesetofeight.htm)

. On pourra étudier le **mythe de Faust** présent dans *The Rake's Progress* mais aussi *L'Histoire du soldat* de Stravinski ainsi que chez Goethe et Gounod.

Mais aussi celui de **Don Juan**, et en particulier *Don Giovanni* de Mozart dont la source musicale et les emprunts sont clairement avoués par Stravinski pour *The Rake's Progress*.

. **Références bibliques et mythologiques** :

*The Rake's Progress* fait référence à des passages de la Bible (la multiplication des pains dans la Scène 3 de l'acte II, le Jardin d'Eden au début de l'opéra, le jardin des Trulove) mais aussi aux personnages mythiques d'Adonis et de Vénus (cf. vocabulaire).

## Références

---

### Bibliographie :

Goubault, Christian, *Igor Stravinski*, Paris, Champion, 1991, 424 p.

> L'ouvrage de référence à propos du compositeur. Biographie, œuvres musicales, dictionnaire.

L'Avant-Scène Opéra, *The Rake's Progress*, n° 145, 1992, 142 p.

> Livret original et sa traduction, commentaire littéraire et musical, biographie de Stravinski, discographie, vidéographie.

### Discographie / versions de références de *The Rake's Progress* :

. Version dirigée par Igor Stravinski lui-même, Royal Philharmonic Orchestra, Chœur Sadler du Pays de Galles, Londres, 1964, Sony Classical.

. Version dirigée par Kent Nagano, Chœur et Orchestre de l'Opéra de Lyon, Opéra de Lyon, 1995/96, Erato.

. Version dirigée par John Eliott Gardiner, Orchestre symphonique de Londres, Londres, 1997, DGG.

. Version dirigée par Ricardo Chailly, London Sinfonietta, Decca, 1983.

### Vidéographie / captation :

*The Rake's Progress*, direction Kazushi Ono, mise en scène Robert Lepage (avec Laura Claycomb, Andrew Kennedy, William Shimmel...), DVD Opus Arte, 2007.

Nombreux extraits de différentes mises en scène de *The Rake's Progress* visibles sur youtube.

### Sites internet

<http://www.crdp-aix-marseille.fr/rossignol/>

> A propos de *Rossignol* de Stravinski, guide d'écoute, éléments biographiques.

[http://www.mde78.fr/IMG/pdf/rake\\_sprogress\\_c\\_volker-parker\\_0103.pdf](http://www.mde78.fr/IMG/pdf/rake_sprogress_c_volker-parker_0103.pdf)

> Dossier pédagogique réalisé pour le SCEREN CRDP Académie de Versailles, Yvelines et le Théâtre de St Quentin-en-Yvelines par Caroline Jouffre (autour de *The Rake's Progress*, mis en scène par Antoine Gindt).

[http://www.lamediatheque.be/travers\\_sons/op\\_strv01.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/op_strv01.htm)

> Article de Benoit van Langenhove, en lien avec la production de La Monnaie, Bruxelles, 2007.

## *The Rake's Progress* à l'Opéra de Lille

---

Direction musicale **Arie Van Beek**  
Mise en scène **David Lescot**  
Scénographie **Alwyne de Dardel**  
Costumes **Sylvette Dequest**  
Lumières **Joël Hourbeigt**  
Chef de chant **Emmanuel Olivier**  
Assistante à la mise en scène **Sophie Picon**

Avec



**Alek Shrader**  
Tom Rakewell



**Christiane Karg**  
Anne Trulove



**Trulove**  
Alan Ewing



**Christopher Purves**  
Nick Shadow



**Frances McCafferty**  
Mother Goose



**Anne Mason**  
Baba la Turquie



**Alasdair Elliott**  
Sellem

—  
L'Orchestre de Picardie  
Le Chœur de l'Opéra de Lille, direction Yves Parmentier

## Mise en scène, note d'intention

---



*The Rake's Progress* a été écrit au début des années 1950. On dit que Stravinski venait de découvrir le fameux cycle de gravures de Hogarth qui relate la dépravation d'un "rake", d'un débauché, une figure que l'on retrouve par exemple dans le *Barry Lyndon* de Thackeray. De cela, Stravinski et son librettiste Auden, grand poète, ont essentiellement conservé le lieu et l'époque (Londres au XVIII<sup>e</sup> siècle). Pour le reste, ils ont inventé la plupart des personnages secondaires et surtout le moteur de l'histoire, Nick Shadow, avatar du diable, ou du Méphistophélès de la légende de Faust. Ils ont ainsi donné à leur opéra la

tournure d'une fable morale en forme de parabole, c'est-à-dire aux interprétations multiples, paradoxales, piégées.

Il y a dans ce *Rake's* une vision de la vie. C'est une œuvre chargée d'une très forte dimension existentielle. Le personnage y voit ses idéaux pervertis, retournés, il rêve de fortune et rencontre la débâcle, il fait l'expérience d'une conduite immorale et futile, tout en conservant comme seul phare l'idée d'un amour pur, qu'il a conscience de bafouer sans pouvoir s'empêcher de le faire. Au final, il est battu par l'existence, ruiné, aliéné, détruit, abandonné.

C'est une œuvre noire, très ancrée je crois dans l'époque où elle fut composée. Dans les années 50, Stravinski et Auden ont l'air désabusés. La Guerre est passée par là, elle a ruiné les utopies sociales. Auden a été marxiste, très engagé, il a pris des positions engagées en faveur des Républicains lors de la Guerre d'Espagne. Mais à présent, il semble avoir renoncé à transformer le monde. Lui qui est homosexuel vit un dépit amoureux, dont il reste trace dans le *Rake's*.

C'est comme si Stravinski et son librettiste se méfiaient à présent de l'idée de modernité, en art comme en tout. Car la modernité a été récupérée. Elle est maintenant, dans les sociétés occidentales inspirées par les États-Unis d'Amérique, un mode de vie. Et l'idée du bonheur est devenue un produit.

Ce discours résonne particulièrement fort aujourd'hui, où nous vivons une désaffection des projets collectifs au bénéfice de l'accomplissement individuel, où l'on nous vend plus que jamais des vies modèles. Ce que j'aimerais mettre en scène : le déroulement d'une vie entière, comme une petite épopée. Une vie victime de ses propres illusions, une existence (et même deux) gâchée par la poursuite de chimères, par des choix malheureux. Mais j'aimerais faire sentir l'ironie qui se dissimule derrière cette défense de la pureté contre la corruption.

Car le discours de Stravinski-Auden est tout sauf militant, positif ou dogmatique. Il prend de tels détours, il fait appel à tant d'humour qu'il ne cesse de se retourner contre lui-même, sans doute volontairement.

Le thème de la ruine est extrêmement présent dans l'œuvre, ruine de l'idéal amoureux, ruine financière (la machine à pain, dont l'inventeur pense pouvoir tirer argent, gloire, en même temps qu'il résoudrait les problèmes de l'humanité, et qui est une nouvelle forme de charlatanisme. Il y a là un appel à distinguer ce qui dans la religion et la foi, est authentique, et ce qui est galvaudé).

Le temps cyclique tient dans l'œuvre une place prépondérante. Les saisons passent et reviennent. Mais elles ne ramènent pas les choses du monde à l'identique, elles les ramènent usées, vieillies un peu plus à chaque tour. Et déjà elles ne sont plus que l'ombre d'elles-mêmes, tel cet amour digne de Vénus et d'Adonis, placé sous le signe des divinités naturelles au commencement, et entonné dans un asile de fous à la fin.

Je veux mettre en scène ce monde fuyant, qui se dérobe, un monde d'ombres (shadows) et de doubles, où l'on ne sait plus qui imite qui, tant l'imitation est devenue un système en soi, au point de faire disparaître tout modèle.

À ce titre, la musique, très classique, très mozartienne, tient un rôle à la fois éclatant et ambigu. Presque anachronique, elle demeure l'expression d'une pureté, d'une beauté éternelle et intemporelle face à la dégradation du présent. Mais elle est aussi imitation, comme si les sentiments qu'elle exprime ici n'étaient plus de leur temps.

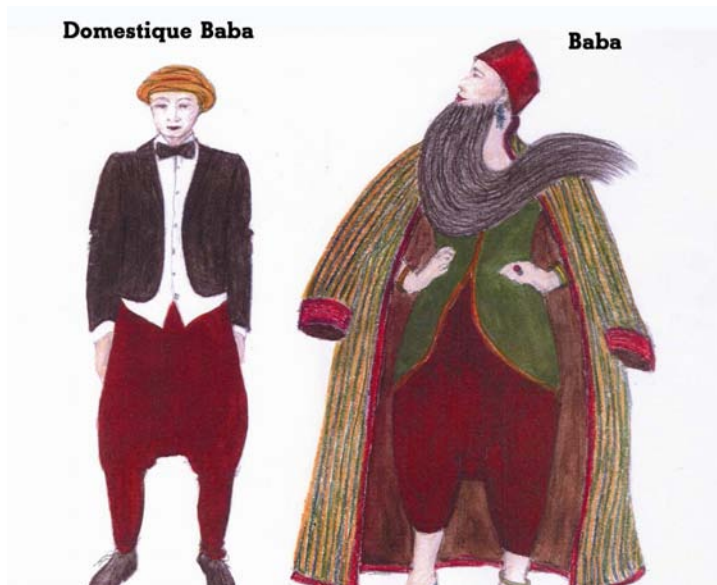
Mais est-ce le monde d'aujourd'hui qui rend impossible le bonheur d'un amour vrai, ou l'amour vrai qui empêche l'accomplissement d'une carrière dans le monde d'aujourd'hui ?

Je ne voudrais pas pour finir laisser penser que le pathétique très présent dans la fable est l'humeur dominante. Il cohabite sans cesse avec l'humour, un humour cruel, impitoyable. L'humour n'empêche pas la mélancolie, à l'image de la vision finale, celle d'un asile de fous, qui est un succédané de la condition humaine. Rien de plus tragique que la folie, qui enferme, rend étranger, exclut l'homme vers l'intérieur de lui-même. Et pourtant le spectacle de la folie nous fait rire. Est-ce que la folie, qui guide l'amour, n'est pas, aussi, comme la mélancolie, sœur de la création artistique ?

David Lescot, mise en scène  
Juin 2011

## Les costumes

---



## Entretien avec Arie van Beek, directeur musical

---

...

### Le néo-classicisme de Stravinski

Pour travailler la cohésion d'un orchestre, on aborde généralement et avec raison les grands classiques comme Haydn ou Beethoven. Ce sera le cœur de notre prochaine saison, et ce n'est pas par hasard : avec eux on nettoie tout, la justesse, la qualité du son, le style, la rigueur horizontale et verticale. Ce type de travail en profondeur, on le retrouve en abordant Stravinski. C'est ouvert, transparent, tout compte. Après *The Rake's Progress* je persiste, puisque je dirigerai la saison prochaine *Le Sacre du Printemps* avec l'orchestre de Iéna, dans le cadre du réseau ONE.

Lors de la création de *The Rake's Progress*, Stravinski déclare que c'est pour lui « the end of a trend », la fin d'une mode. Certains ont dit qu'il reconnaissait ainsi avoir été un traître à la modernité via le choix d'une esthétique néo-classique. Mais rien ne se crée jamais de rien. Beethoven suivait Haydn et Mozart, Mozart suivait Bach, Bach suivait Monteverdi, et Stravinski même pour *Mavra* par exemple avait Rossini en tête.

Dans *The Rake's Progress*, la principale référence classique, c'est la forme, une succession de numéros - récitatifs, arias da capo, ensembles et chœurs - et non un drame continu comme chez Wagner. L'esthétique musicale est certes basée sur des réminiscences de Haydn, Mozart, Glück, Händel ou Monteverdi pour la toccata d'entrée. Mais à chaque note on entend bien que c'est du Stravinski. Ce n'est pas de l'imitation et encore moins du plagiat. *Dumbarton Oaks* a lui aussi une référence, le troisième Concerto Brandebourgeois de Bach, et sa pulsation irrésistible. Dans *The Rake's Progress*, il y a des parfums qui passent constamment, mais la façon de les assembler est du pur Stravinski.

### Le son de Stravinski

Dans la couleur que l'on veut obtenir en dirigeant *The Rake's progress*, on peut avoir en tête la référence Haydn et Mozart. Mais Mozart tel qu'on le joue aujourd'hui ou à l'époque de Stravinski ? La couleur orchestrale d'alors n'était pas celle d'aujourd'hui. Le son a tellement évolué. Je me souviens d'une question que j'avais posée, étudiant, à mon professeur Edo de Waart. C'était à propos d'une intervention de trompettes et de cors dans une œuvre baroque. « Cela veut dire quoi, ici, jouer *forte*, pour eux ? ». Il m'avait répondu : « *Forte* ? Il faut juste les entendre, pas plus, mais pas moins ». Car c'était des instruments modernes, bien sonores. C'est cela le son que Stravinski avait dans les oreilles, et c'est bien le son que l'on doit retrouver en le jouant.

Aujourd'hui je dis souvent à mes musiciens quand on joue Haydn de penser à Stravinski plus qu'à Mozart, et ils comprennent aussitôt ce que je veux dire : très articulé, clair, direct, percutant et transparent à la fois. Ainsi, bien qu'ils jouent sur instruments modernes, on arrive à imiter dans les œuvres du XVIII<sup>ème</sup> siècle l'esprit, le son qu'ont retrouvé les orchestres qui jouent sur instruments d'époque, et éviter un son ronflant ou épais.

Il faut adopter la même démarche pour le clavecin du *Rake's Progress*. Le récitatif avec clavecin est une affirmation esthétique forte de Stravinski, mais il ne faut pas oublier qu'il a aussi précisé sur la partition « clavecin ou piano », au cas où on ne trouverait pas de clavecin à l'époque. Il faut un instrument sonore mais surtout clair, pas étouffé, quitte à le surélever dans la fosse, ou même le sonoriser si nécessaire.

### Stravinski dans le texte

Stravinski dans *The Rake's Progress* ne pose pas de réelle difficulté d'interprétation rythmique, bien que cela semble compliqué à l'écoute. Certes il change la pulsation en permanence, parfois influencé par le jazz de l'époque. Il y a une tension permanente. Mais dans les rythmes eux-mêmes, rien n'est vraiment nouveau pour de bons musiciens.

En revanche la partition est d'une subtilité exigeante pour les chanteurs. Il y faut de la rigueur, par exemple dans l'exécution des rythmes justement, mais cela doit aussi sonner très libre et souple. Il ne faut pas que le public se dise à un moment « Qu'est-ce qu'ils ont bien exécuté cette difficulté ! ». Non, tout doit être précis, mais comme évident, naturel. Un peu comme chez Mozart. Il faut une présence scénique très forte aussi.

Je suis très heureux de diriger ce chef-d'œuvre. Le drame lui-même est magnifique, mais la musique est celle d'un génie. Avec le metteur en scène David Lescot nous y portons le même regard. J'ai beaucoup lu, écouté Stravinski, regardé tous les documents filmés, notamment ceux montrant son travail avec un orchestre. J'ai acquis une conviction : il faut s'en tenir à ce qu'il a lui-même indiqué dans la partition. Par exemple, le premier chœur des prostituées ne doit pas être plus ironique, ou plus triste, que ce que Stravinski suggère avec précision. Respecter ses indications permet d'éviter le piège de la parodie.

Propos recueillis par Sophie Roughol

## Repères biographiques

---



### **Arie van Beek**, direction musicale

Né à Rotterdam, il étudie les instruments à percussion et travaille d'abord comme percussionniste dans les orchestres radiophoniques aux Pays-Bas, avant de s'orienter vers la direction d'orchestre. Ses professeurs de direction sont Edo de Waart et David Porcelijn.

Directeur musical de l'Orchestre d'Auvergne depuis 1994, il devient chef invité permanent de cet ensemble en janvier 2011, au moment où il prend ses nouvelles fonctions de Directeur Musical de l'Orchestre de Picardie. Il est également chef permanent du Dœlenensemble, chef invité privilégié de l'Orchestre de chambre de Genève, chef d'orchestre, professeur et programmateur de Codarts.

Arie van Beek est aussi chef invité dans de nombreux orchestres en France (Orchestre Lyrique Régional d'Avignon-Provence, Ensemble de Basse-Normandie, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre de Bretagne, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lyon, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre des Lauréats du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Ensemble Orchestral Contemporain, Orchestre des Champs-Élysées), au Pays-Bas (Het Orkest van het Oosten, het Brabants Orkest, het Nieuw Ensemble d'Amsterdam), en Allemagne (Die Nordwestdeutsche Philharmonie), en Pologne (Sinfonia Varsovia), en Espagne (Orchestre de Grenade) et dans d'autres orchestres à l'étranger. De la musique baroque jusqu'aux œuvres du XXI<sup>e</sup> siècle, le répertoire d'Arie van Beek est très étendu. Il a à cœur de promouvoir les œuvres d'aujourd'hui. À cet égard, il a entre autres créé des œuvres de Guillaume Connesson, Kaija Saariaho, Aulis Sallinen, Peter-Jan Wagemans, Klaas de Vries, Hans Koolmees, Dominique Lemaître, André Serre-Milan, Jean-Pascal Beintus, Suzanne Giraud... Arie van Beek est titulaire du prestigieux Elly Ameling Prijs pour sa contribution depuis trente ans au rayonnement artistique de la ville de Rotterdam. Il obtient en 2007 le grade de Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, et en 2008, la Médaille de la Ville de Clermont-Ferrand.



### **David Lescot**, mise en scène

Auteur, metteur en scène et musicien. Son écriture comme son travail scénique cherchent à mêler au théâtre des formes non-dramatiques, en particulier la musique.

Il met en scène ses pièces *Les Conspirateurs* (1999, TILF), *L'Association* (2002, Aquarium) et *L'Amélioration* (2004, Rond-Point). En 2003 Anne Torrès crée sa pièce *Mariage* à la MC93-Bobigny, avec Anne Alvaro et Agoumi.

Sa pièce *Un Homme en faillite* qu'il met en scène à la Comédie de Reims et au Théâtre de la Ville à Paris en 2007, obtient le Prix du Syndicat national de la

critique de la meilleure création en langue française. De 2006 à 2011, la pièce est montée à de nombreuses reprises, en Allemagne, Ecosse, Argentine, Portugal, Japon... L'année suivante, la SACD lui décerne le prix Nouveau Talent Théâtre.

David Lescot est artiste associé au Théâtre de la Ville. Il y met en scène *L'Européenne*, dont le texte obtient le Grand Prix de littérature dramatique en 2008, et qui tourne en France et en Italie en 2009 et 2010.

C'est en 2008 qu'il crée *La Commission centrale de l'Enfance*, qu'il interprète seul accompagné d'une guitare électrique tchécoslovaque de 1964 (Maison de la Poésie à Paris, puis Théâtre de la ville en 2009, et en tournée en France et à l'étranger durant cinq saisons). David Lescot remporte pour ce spectacle en 2009 le Molière de la révélation théâtrale.

En 2010, est repris au Théâtre de la Ville *L'Instrument à pression*, concert théâtral dont il est auteur et interprète aux côtés de Médéric Collignon, Jacques Bonnaffé, Odja Llorca, Philippe Gleizes, Olivier Garouste, dans une mise en scène de Véronique Bellegarde.

À l'invitation du Festival d'Avignon et de la SACD, il participe au "Sujet à Vif" et crée *33 tours*, en scène avec le danseur et chorégraphe DeLaVallet Bidiefono (juillet 2011).

Sa dernière pièce, *Le Système de Ponzi*, œuvre chorale et musicale consacrée aux démesures de la finance, sera créée en janvier 2012 au CDN de Limoges, puis au Théâtre de la Ville, et en tournée en France. En mai 2012 à la MC93-Bobigny, il réalisera une lecture-concert du roman *Viktor Vavitch* de Boris Jitkov, avec Anne Alvaro et le pianiste Damien Lehman.

Ses pièces sont publiées aux Editions Actes Sud-Papiers, elles sont traduites publiées et jouées en différentes langues (anglais, allemand, portugais, japonais, roumain, polonais, italien, espagnol, russe).



## Pour aller plus loin

---

### La voix à l'opéra

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

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

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

#### La classification des voix :

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

+ grave

+

aigu

femme

Contralto

Mezzo-Soprano

Soprano

homme Basse Baryton Ténor Contre-ténor/Haute-contre

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



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

#### Le timbre de la voix :

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

#### Le chœur :

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

#### La puissance de la voix :

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

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

## Qui fait quoi à l'opéra ?

---

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

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

# L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire

---

## 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, déambulatoires,...). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss, Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

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

## LA FAÇADE



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

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

## LE HALL D'HONNEUR

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

## LES GRANDS ESCALIERS

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

## LE GRAND FOYER

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

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

## LA GRANDE SALLE



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

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

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

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

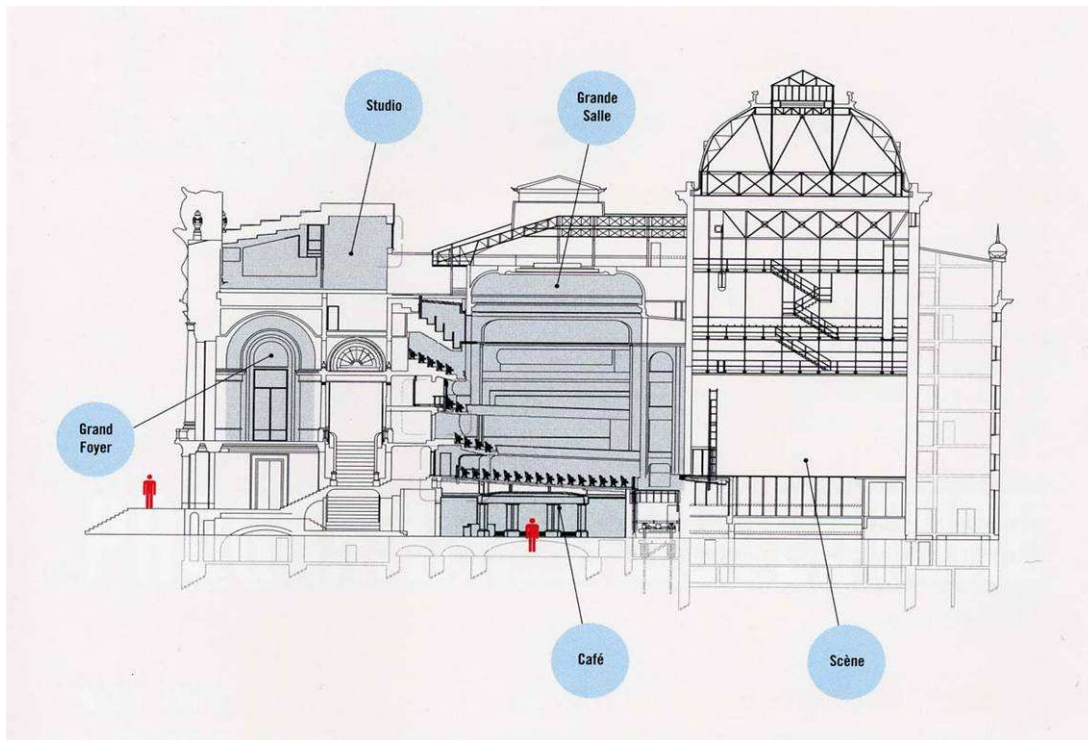
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors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

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

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

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

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



Le hall d'honneur = l'entrée principale

Les grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La grande salle = là où se passe le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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

L'orchestre de *The Rake's Progress* se compose de 2 flûtes traversières (dont un piccolo) de 2 hautbois (dont un cor anglais), de 2 clarinettes, de 2 bassons, de 2 cors, de 2 trompettes, des timbales, d'un clavecin, (piano), des violons I et II, des altos, des violoncelles et contrebasses.

