

OPERA DE LILLE
SAISON 2012-2013

LE BARBIER DE SÉVILLE

[IL BARBIERE DI SIVIGLIA] DE GIOACHINO ROSSINI

DIRECTION MUSICALE ANTONELLO ALLEMANDI

MISE EN SCÈNE JEAN-FRANÇOIS SIVADIER

AVEC L'ORCHESTRE DE PICARDIE

ET LE CHOEUR DE L'OPÉRA DE LILLE

Ma 14, Je 16, Sa 18, Ma 21, Je 23, Ma 28, Je 30 mai à 20h,
Di 26 mai et Di 2 juin à 16h

Dossier pédagogique

Sommaire

<i>Préparer votre venue à l'Opéra</i>	3
<i>LE BARBIER DE SÉVILLE</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
Beaumarchais	6
Rossini	8
Guide d'écoute	10
Vocabulaire	18
Références / Pistes pédagogiques	21
 <i>LE BARBIER DE SÉVILLE À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	22
Note d'intention du metteur en scène	23
Croquis de costumes	25
Repères biographiques	26
 <i>POUR ALLER PLUS LOIN</i>	
La voix à l'Opéra	27
Qui fait quoi à l'Opéra	28
L'Opéra de Lille, un lieu, une histoire	29
Fiche instruments	33

Contacts

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

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

Dossier réalisé avec la collaboration de Sébastien Bouvier, enseignant missionné à l'Opéra de Lille et Arnaud Delianne, enseignant de Lettres Modernes.
Mars 2013.

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).

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

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

Recommandations

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

Il est demandé aux enseignants de veiller à ce que les élèves demeurent silencieux afin de ne gêner ni les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer. Les téléphones portables doivent être éteints. Toute sortie de la salle sera définitive. Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

Témoignages

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

Durée totale du spectacle : 3h environ avec entracte
Opéra chanté en italien et surtitré en français

Résumé

Le Barbier de Séville est un opera buffa en deux actes de Gioachino Rossini (1792-1868) créé à Rome en 1816. Le livret de Cesare Sterbini a été écrit d'après la comédie de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Cet opéra est une nouvelle production de l'Opéra de Lille dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, direction musicale d'Antonello Allemandi, avec l'Orchestre de Picardie et le Chœur de l'Opéra de Lille.

L'histoire :

À Séville, la jeune Rosina est tenue recluse par son tuteur, le vieux docteur Bartolo, qui s'est mis en tête de l'épouser pour garder sa dot. Mais Rosina s'est éprise du jeune Comte Almaviva qui, avec la complicité de Figaro, va tout tenter pour approcher son aimée...

Les personnages et leur voix :

Le Comte Almaviva , successivement Lindoro, un soldat, Don Alonso	ténor	interprété par Taylor Stayton
Rosina , pupille de Bartolo	soprano	interprété par Eduarda Melo
Bartolo , docteur en médecine, tuteur de Rosina	basse	interprété par Tiziano Bracci
Figaro , barbier, factotum de Séville	baryton	interprété par Armando Noguera
Basilio , maître de musique	basse	interprété par Adam Palka
Berta , femme de chambre de Bartolo	soprano	interprété par Jennifer Rhys-Davies
Fiorello , domestique du Comte	basse	interprété par Oliver Dunn
Ambrogio , domestique de Bartolo,	basse	
Un officier	basse	
Un notaire	rôle muet	

Les instruments de l'orchestre :

8 violons I, 6 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses
2 flûtes traversières et 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons
2 cors, 2 trompettes,
1 timbalier, 1 guitare, 1 percussion
1 pianoforte*

Synopsis

Acte I

Une place à Séville

Devant la maison du docteur Bartolo, le comte Almaviva chante une sérénade à la jeune Rosine, pupille du docteur. Mais la fenêtre de la jeune fille reste close. C'est alors qu'apparaît Figaro, un ancien domestique du comte, présentement barbier – chirurgien de Bartolo. Le comte lui demande son aide. Apparaissant alors au balcon, Rosine laisse adroitement tomber un billet dans lequel elle invite le comte à se présenter. Ce qu'il fait en improvisant les paroles d'une nouvelle sérénade dans laquelle il dit s'appeler Lindor, être pauvre, et très amoureux. Il demande à Figaro le moyen d'approcher Rosine. Rendu imaginatif par la promesse d'une bourse bien remplie, Figaro conseille au comte de se déguiser en officier et de se présenter avec un billet de logement à la porte de la maison du docteur. Pour mieux égarer les soupçons, Figaro précise au comte qu'il devra avoir l'air enivré.

Un salon dans la maison de Bartolo

Rosine, seule, chante son amour et sa volonté d'échapper à Bartolo. Celui-ci paraît, rageant contre Figaro qui vient de donner médecine à tous ses domestiques. Mais voici qu'entre Basile, le maître de musique de Rosine. Il avertit Bartolo de la présence à Séville d'Almaviva. Comment lutter contre lui s'interroge Bartolo ? Par une arme terrible lui répond Basile : la calomnie. Pendant que tous deux vont préparer le contrat de mariage qui doit unir Bartolo à Rosine, Figaro vient prévenir Rosine que Bartolo veut l'épouser demain, et c'est d'autant plus dommage que Lindor l'aime éperdument. Ravie de cette nouvelle, Rosine remet à Figaro un billet doux, déjà préparé à l'attention de Lindor.

À peine Figaro est-il sorti que Lindor entre plus soupçonneux et inquisiteur que jamais. Rosine répond habilement à toutes les questions de Bartolo, mais ne le convainc pas vraiment. Mais voici qu'Almaviva se présente, déguisé en soldat. Bartolo lui réplique en brandissant un certificat l'exemptant de toute réquisition.

Le ton monte, le comte profite de la colère de Bartolo pour glisser un billet à Rosine. Figaro accourt, puis c'est la garde qui intervient pour arrêter le fauteur de désordre. Discrètement, le comte informe la garde de son identité, les soldats se retirent, laissant tout le monde dans l'ébahissement.

Acte II

Chez Bartolo

Bartolo s'interroge sur l'identité du soldat qui s'est introduit chez lui, quand un nouveau venu se présente. C'est Alonso, un élève de Basile remplaçant son maître souffrant pour la leçon de musique de Rosine. Alonso n'est autre qu'Almaviva déguisé. Bartolo reste méfiant. Mais Almaviva, rusé, utilise le billet qu'il a reçu de Rosine pour lever les soupçons du docteur. Il prétend l'avoir reçu par hasard à la place d'Almaviva et suggère de l'utiliser pour calomnier ce dernier. Bartolo, reconnaissant les procédés de Basile fait bon accueil à Alonso. Il va chercher Rosine et décide d'assister à la leçon. La musique l'endort, les amoureux en profitent pour se déclarer leur amour. Entre Figaro venu raser le docteur. Il réussit à subtiliser à Bartolo la clé de la porte du balcon. C'est alors qu'à la grande surprise de Bartolo, Basile apparaît. Cette surprise étonne Basile. Il faut trouver d'urgence une solution. La promesse discrète d'une bourse bien remplie convainc Basile qu'il est très malade et qu'il doit retourner au lit au plus vite. Alors qu'il est en train de se faire raser par Figaro, Bartolo surprend le dialogue des deux amoureux. Il entre dans une rage folle, chasse tout le monde et fait venir Basile. Il revient et Bartolo l'envoie chercher le notaire pour avancer l'heure des noces. Afin d'inciter Rosine à l'épouser, il lui montre le billet, preuve de la légèreté d'Almaviva. Rosine, effondrée, répond à Bartolo qu'elle consent à l'épouser sur le champ. Mais le comte et Figaro se sont introduits dans la maison grâce à la clé dérobée par Figaro. Rosine repousse le comte, mais celui-ci n'a pas de mal, en dévoilant son identité à se justifier. C'est alors qu'apparaissent Basile et le notaire requis pour le contrat de mariage avec un contrat que signent Rosine et... Almaviva bien sûr ! Un pistolet de prix et un bijou de prix convainquent Basile d'accepter d'être témoin. Et quand Bartolo arrive avec la garde pour faire arrêter le comte, il ne peut que constater l'inutilité de ses précautions.

Beaumarchais (1732-1799)

Beaumarchais, l'auteur de deux des plus grands classiques du théâtre français (*Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*), l'inspirateur de deux des plus grands titres de l'opéra mondial (*Le Barbier de Séville* de Rossini et *Les Noces de Figaro* de Mozart), fut occasionnellement un écrivain. Sa vie mouvementée possède tout d'un roman d'aventures. À l'image de son héros Figaro, il aurait pu s'exclamer : « *J'ai tout vu, tout fait, tout usé* » (*Le Mariage de Figaro*, V, 3).



L'horloger

« *J'ai inventé quelques bonnes machines...* »

Fils d'horloger né en 1732, Pierre-Augustin Caron, à la sortie d'une enfance bénie et d'une adolescence tumultueuse, devient lui-même horloger.

En 1753, grâce à un procédé de miniaturisation dont il est l'inventeur et qu'il doit âprement défendre contre Lepaute, horloger du roi qui tente de le lui voler, il crée des montres si délicates qu'elles lui valent d'être remarqué par la Marquise de Pompadour et Louis XV.

Le musicien

« *Dès ma folle jeunesse, j'ai joué de tous les instruments...* »

Né dans une famille bourgeoise et cultivée, il a appris la musique. Maintenant qu'il fréquente la cour de Louis XV, il parvient à charmer les filles du roi. Il leur enseigne tout particulièrement la harpe et organise leurs concerts privés.

L'affairiste

« *J'ai fait le haut commerce dans les quatre parties du monde...* »

En 1760 il devient l'ami du grand banquier Le Normand d'Etiolles (mari peu regardant de Madame de Pompadour) et du financier Pâris-Duverney. Il se lance alors avec succès dans la finance et les affaires.

L'arriviste

« *Mais qui m'eût reconnu pour poète ? J'étais le fils d'un horloger.* »

En 1755, puis en 1768, par deux fois, il se marie avec de riches veuves qui meurent peu après.

La première, madame Franquet, détient des propriétés situées aux Bois-Marchais. Pierre-Augustin Caron en profite pour se faire désormais appeler du délicat nom de Beaumarchais. Il achète ensuite la charge de conseiller secrétaire du Roi, il peut ainsi porter la particule et devenir Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Son insolente ascension lui vaut de tenaces inimitiés. Les calomnies pleuvent à son sujet et son passé d'horloger lui vaut bien des sarcasmes à la cour.

Le pourfendeur de la justice

« *Faute de rencontrer qui voulût me défendre, j'ai imprimé de grands mémoires pour gagner des procès qu'on m'avait intentés et que l'on peut nommer atroces...* »

En 1770, Pâris-Duverney meurt. D'interminables et ténébreuses affaires testamentaires l'opposent à l'autre héritier de la succession, le Comte de La Blache. S'y ajoutent des querelles amoureuses avec le duc de Chaulnes pour les beaux yeux d'une actrice.

Beaumarchais occupe désormais le devant de la scène des tribunaux. Il se débat avec fougue et ironie contre l'arbitraire et la corruption de la justice de son époque, mettant les rieurs et les contestataires de son côté.

L'espion

« *J'ai traité des affaires de la plus haute politique... De tous les Français quels qu'ils soient, je suis celui qui a fait le plus pour la liberté du continent de l'Amérique...* »

Il a été menacé des galères, jeté en prison, puni d'un blâme, mais c'est à lui que recourt la couronne de France pour des missions secrètes chez la perfide Albion !

Beaumarchais, l'un des hommes les moins discrets de France, embrasse, sous le pseudonyme de Monsieur de Ronac, une carrière d'agent secret au service de Louis XV puis de Louis XVI ! Sa mission : récupérer des documents très compromettants pour la monarchie française. Les épisodes les plus romanesques se succèdent. Ainsi, au terme de courses-poursuites périlleuses, il est jeté en prison à Vienne. À Londres, il doit négocier avec le mythique chevalier d'Eon, ancien agent de Louis XV qui se travestit en femme... Partisan de la liberté des peuples, il défend l'indépendance des insurgés américains. En 1776, on lui confie tout naturellement la mission de faire parvenir incognito à ces derniers des armes qui doivent leur permettre de lutter contre la domination anglaise.

L'écrivain

« *N'aimant pas le jeu du loto, j'ai fait des pièces de théâtre...* »

En une fin de siècle marquée par une véritable théâtromanie, notre homme rêve aussi de faire carrière sur scène.

Il se lance d'abord dans l'écriture et la représentation de parades bouffonnes, sortes de petites farces. Puis il s'adonne au drame bourgeois.

C'est le personnage de Figaro (orthographe des premiers brouillons), une sorte de picaro, un double talentueux comme lui du fils-Caron, qui fera la figue (faire *la figue* signifie alors *se moquer*) à ses détracteurs, lui apportera la gloire et assurera son passage à la postérité avec *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784), au terme d'embrouilles diverses, de réécritures multiples et de luttes acérées contre la censure.

L'homme des Lumières

« *Luttant contre tous les pouvoirs du clergé et des magistrats, j'ai relevé l'art de l'imprimerie française par les superbes éditions de Voltaire...* »

Mais d'autres combats occupent encore Beaumarchais.

Il fonde la Société des auteurs dramatiques et lutte pour la reconnaissance officielle des droits des auteurs.

Il se lance depuis l'Allemagne dans une ambitieuse (mais ruineuse) édition des œuvres intégrales de Voltaire...

Le suspect

« *Libre au milieu des fers, serein dans les plus grands dangers, n'ayant jamais été d'aucune coterie ni littéraire, ni politique, ni mystique, faisant tête à tous les orages, un front d'airain à la tempête...* »

1789. La Révolution éclate.

Notre homme dérange de plus en plus : son luxe ostentatoire (en particulier son hôtel particulier aux 200 fenêtres dont il est si fier) lui vaut de profondes aversions.

La République le charge néanmoins de faire venir de Hollande des armes qui ne viendront jamais. Il est jeté en prison, échappe de peu à la guillotine.

Exil en Allemagne, ruine financière s'ensuivent avant un retour combatif en France. Il rétablit ses comptes, fait applaudir la reprise de sa dernière pièce *La Mère coupable* (1797), déborde toujours de vitalité et de projets.

Il meurt en 1799.

Texte écrit par Arnaud Delianne

Rossini (1792-1868)

Gioacchino Rossini naît à Pesaro, en Italie, le 29 février 1792, d'un père trompettiste et corniste et d'une mère chanteuse.

Il reçoit ses premières leçons particulières de musique à l'âge de 10 ans et étudie le piano, le cor, et le violoncelle. C'est cependant comme chanteur qu'il fait sa première apparition en public, en tenant un rôle dans *Camilla* de Ferdinando Paër.

En 1804, Rossini est admis à l'Accademia filarmonica de Bologne. En 1806, il intègre le célèbre Liceo Musicale. Il y étudie le chant, le piano, le violoncelle et le contrepoint sous la direction du Padre Stanislao Mattei. L'étude des œuvres de Haydn et de Mozart, lui permet de porter un soin tout particulier à la clarté de son écriture musicale, et à la précision de l'orchestration.

Cette école lui donne également le goût de la littérature italienne, notamment des grands classiques : Dante, Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. Dans cette école, il remporte un prix avec une cantate sur *Il Pianto d'armonia sulla morte d'Orfeo* (1808).

Rossini débute sa carrière de compositeur lyrique en 1810 avec la commande du Teatro San Moisè de Venise de *La Cambiale di matrimonio* (*La lettre de change du mariage*). Cinq de ses neuf premiers opéras seront créés dans ce théâtre.

Le 26 septembre 1812, son opéra en deux actes, *La Pietra del Paragone* (*La Pierre de Touche*) est créé avec succès à la Scala de Milan. La même année, *Demetrio e Polibio* (son premier opéra commandé en 1807 par le ténor Domenico Mombelli) est enfin joué sur scène.

En 1813, il remporte à Venise un double triomphe avec un ouvrage héroïque *Tancredi* et une comédie, *L'Italienne à Alger*, qui le font connaître bien au-delà des frontières italiennes.

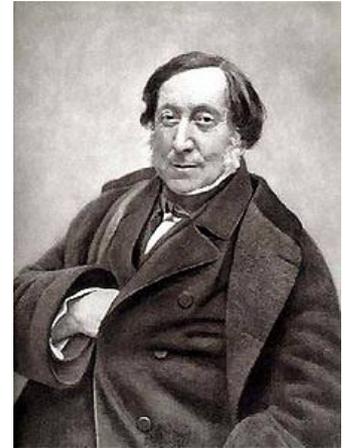
Deux ans plus tard, il signe un contrat avec Barbaja, l'impresario des théâtres napolitains San Carlo et Fondo avec l'obligation de présenter chaque année un nouvel opéra dans chacun d'eux. Cette situation donne à Rossini une certaine marge de manœuvre et il peut ainsi soumettre ses expériences musicales à des chanteurs d'un très bon niveau (Isabella Colbran, Rosamunda Pesaroni, Andrea Nozzari et Giovanni Davi) et à un public avide de nouveautés.

La même année, son opéra *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (*Elisabeth reine d'Angleterre*) représenté à Naples, est l'occasion pour lui d'abandonner le *recitativo secco* et de remplacer le clavecin par les cordes de l'orchestre.

Le Barbier de Séville est présenté à Rome en 1816. Malgré le désastre de la première, l'opéra triomphe rapidement. La même année dans *Otello*, le compositeur innove en terminant son ouvrage par un meurtre sur scène.

En 1822, il se marie avec la prima donna Isabella Colbran (1785-1845) avec laquelle il fait des tournées triomphales à Vienne, Paris et Londres. *Sémiramis* (1823) est le dernier opéra qu'il compose pour l'Italie. En juillet 1824, il obtient un contrat d'un an de la maison royale de France, pour produire ses œuvres à l'Académie royale (Opéra), cinq mois plus tard, il est nommé à la tête du Théâtre-Italien à Paris, poste qu'il conservera deux années.

Rossini écrit alors la cantate *Le Voyage à Reims* pour le couronnement de Charles X puis quatre œuvres pour l'Opéra de Paris : *Le siège de Corinthe* (1826), *Moïse et Pharaon* (1827), *Le Comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829), sa dernière œuvre dédiée à la scène.



À la fin de son contrat avec le Théâtre-Italien, il reçoit les titres de Premier compositeur du Roi et d'Inspecteur général du chant en France. Toutefois, la révolution de 1830 lui fait perdre ses offices royaux. Il se sépare de son épouse la même année et abandonne pratiquement toute activité musicale. En 1831, il compose un *Stabat Mater* afin de rendre service à Varela, un conseiller d'Etat espagnol, à condition qu'il ne soit jamais publié. Quelques années plus tard, lorsque les héritiers de Varela cherchent à vendre l'œuvre, Rossini révèle qu'il n'en a composé que la moitié et complète la partition.

De 1836 à 1848, il vit en Italie, à Milan puis à Bologne, où il dirige le Liceo Musicale. En 1845, il épouse Olympe Louise Alexandrine Descuillers, dite Olympe Pélissier. La Révolution de 1848 le met en fuite. En 1855, Rossini s'installe définitivement à Paris. Les musiciens de passage à Paris lui rendent visite. Wagner, qu'il reçut en 1860, avoua que « Rossini était le seul musicien d'envergure qu'il ait rencontré à Paris ».

Il décède en 1868, est inhumé à Paris, et sa dépouille transportée, avec des honneurs extraordinaires, à Florence où il repose désormais auprès de Raphaël et de Michel-Ange.

Guide d'écoute

L'opera buffa

Le Barbier de Séville de Rossini est un *opera buffa*. C'est un genre typiquement italien qui trouve ses origines dans les intermezzi comiques du XVIIIe siècle qui entrecoupaient les *opera seria**. Ces intermèdes mettaient en scène quelques personnages placés devant le rideau et avaient pour but de divertir les spectateurs pendant les changements de décor. Ces courtes pièces étaient bien souvent écrites en dialecte, et empruntaient leurs personnages à la Commedia dell'arte ou à la vie quotidienne. Leur style était léger, populaire, le caractère humoristique, et la voix de basse très appréciée. Au fil du temps, le récitatif* se modifie : il est devenu plus naturel, plus concis et joue davantage sur les effets comiques ou burlesques.

Le librettiste Carlo Goldoni et le compositeur Baldassare Galuppi apparaissent comme les artisans du genre et établissent un équilibre entre la *parte seria* et la *parte buffa*.

En prenant de l'ampleur, ces œuvres comiques prirent la dénomination d'*opera buffa*.

On distingue alors *La Servante maîtresse* (1733) de Giovanni Pergolèse comme l'un des chefs-d'œuvre du genre, dont on peut saisir la portée musicale et politique à travers la fameuse Querelle des Bouffons (1752).

Rossini s'inscrit dans la tradition en respectant la typologie des personnages, et le cadre général dont la structure met en avant les nombreux ensembles vocaux, la scène typique de stupéfaction, mais il se montre novateur en dotant l'*opera buffa* d'une virtuosité réservée jusque-là au seul *opera seria*, créant ainsi une virtuosité bouffe qui dépasse de loin le rythme de la parole. Son écriture orchestrale participe à ce mouvement et sa musique témoigne avec finesse des différents aspects comiques des personnages et des scènes.

Pour ce guide d'écoute, la version choisie est dirigée par Claudio Abbado, avec le London Symphony Orchestra et l'Ambrosian Opera Chorus, 1972, Deutsche Grammophon.

L'opéra débute par une **Sinfonia*** introductive de caractère majestueux.

Les francs accords dans la tonalité de mi majeur sont initialement posés par l'orchestre et contrastent avec les lignes mélodiques clairement dessinées des instruments à vent et des instruments à cordes. Des motifs mélodiques brefs et clairement définis par leur timbre et leur caractère créent un véritable dialogue et permettent de faire avancer le discours musical.

Rossini a en effet une conscience aiguë de la couleur, chaque motif possède son timbre, sa signature particulière.

Relevons quelques combinaisons dans cette ouverture : tout d'abord Rossini joue sur les oppositions entre les cordes en détaché* et les bois en *legato** (bassons, clarinettes, hautbois, flûtes) ; les cordes reprennent cette réponse dans le même phrasé. Des accords de tout l'orchestre dans la nuance *forte** encadrent ces motifs. Le hautbois associé aux violons, altos et violoncelles, intervient sur une note tenue. Il sera bientôt rejoint par le cor et le basson.

Après une courte transition dans la nuance *fortissimo**, c'est une nouvelle phrase qui apparaît maintenant : sur un pizzicato* des cordes en contretemps, une mélodie expressive aux violons est énoncée ; remarquez sa simplicité apparente, sa proximité avec le chant.

Ces premiers exemples montrent à quel point les associations de timbre font partie intégrante du style musical du compositeur, il passe par ce biais d'une idée à une autre, d'un personnage à l'autre avec une grande clarté.

Enfin, chez Rossini, les traits sont à la fois vifs et précis ; le tempo*, le rythme joue un rôle essentiel dans sa musique : une certaine virtuosité s’empare vite de l’orchestre, une accélération accompagnée d’un crescendo* des instruments (le fameux crescendo rossinien) souligne l’intensité de l’action et permet la progression du discours.

Ces quelques éléments permettent de comprendre le caractère unique de son style, et particulièrement de cette ouverture, exemple emblématique de musique joyeuse.

Avec les élèves

- Cette sinfonia* (ouverture) est structurée en deux parties (*Andante maestoso**, *Allegro vivo et più mosso**) et se soumet à un tempo qui va croissant. Repérer ces différents moments à l’écoute.
- Repérer des *crescendo* de l’orchestre.
- Préciser à nouveau le rôle d’une ouverture dans l’opéra.

© Acte I, scène 2 - Cavatine de Figaro

CD1 – page 4

Figaro avec sa guitare autour du cou et le Comte reste caché.

Figaro se réjouit de sa condition : il est le factotum de la ville et ses occupations multiples lui permettent de mener une vie de noble. Cet *Allegro* vivace** va devenir un morceau de virtuosité par une accélération régulière du tempo*. Figaro s’approche progressivement, ses premières vocalises* parviennent des coulisses puis il se présente sur scène, reprenant la mélodie énoncée initialement par l’orchestre :

Figaro

Lar - go alfac - to - tum de-lla cit - tà, lar - go !

Cette phrase est composée d’un motif de trois notes répétées trois fois, et se conclut par un saut d’octave. Remarquez l’efficacité de l’écriture de Rossini, un seul motif engendre toute la phrase ; par la suite, cette mélodie sera à nouveau reprise dans un registre plus aigu.

L’orchestre sera alors réduit au silence pour laisser entendre la fameuse phrase :

Figaro

Fi - ga-ro, Fi - ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro!

Le même principe de réitération prévaut ici, les paroles sont martelées avec énergie et virtuosité.

L’écriture de cette cavatine*, par son caractère léger, sa déclamation syllabique à l’insistance exagérée, ses crescendo de l’orchestre, nous rappelle que Rossini se révèle tout entier dans l’expression de l’*opera buffa* en ce début du XIXème siècle.

<p>Figaro (<i>di dentro</i>) La ran la lera, la ran la la, la ran la lera, la ran la la. (<i>Sorte</i>) Largo al factotum della città, largo ! La ran la la ran la la ran la la. Presto a bottega, che l'alba è già, presto ! La ran la la ran la la ran la la. Ah che bel vivere, che bel piacere, che bel piacere per un barbiere di qualità, di qualità ! Ah bravo Figaro, bravo, bravissimo, bravo ! La ran la la ran la la ran la la. Fortunatissimo per verità ! Bravo !</p>	<p>Figaro (<i>depuis les coulisses</i>) Tra la la la la, tra la la la, tra la la la la, tra la la la. (<i>Il entre sur scène</i>) Place au factotum de la cité, place ! Tra la la la la la la la la la. Vite au travail, l'aube est levée, vite ! Tra la la la la la la la la la. Ah, quelle belle vie, quel beau plaisir, quel beau plaisir pour un barbier de qualité, de qualité ! Ah, bravo, Figaro. bravo, bravissimo, bravo ! Tra la la la la la la la la la. Tu es fortuné en vérité ! Bravo !</p>
---	--

Avec les élèves :

- Il est tout à fait intéressant d'évoquer ici les mutations du personnage de Figaro : il apparaît de manière récurrente dans la trilogie de Beaumarchais comprenant *Le Barbier de Séville* (1775), *Le Mariage de Figaro* (1785) et *La Mère coupable* (1792). Son statut social se modifie dans chacune des pièces (barbier, puis valet) et le temps lui donne une certaine maturité. Dans cette cavatine*, il semble encore évoluer : « je suis barbier, coiffeur, apothicaire, chirurgien, vétérinaire, en un mot, le moteur de la maison. »

- En s'appuyant sur quelques textes, il est possible d'imaginer un travail autour du costume de Figaro. Voici comment Beaumarchais le décrit : « Figaro est en habit de majo espagnol. La tête couverte d'un rescille* ou filet ; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme, un fichu de soie attaché fort lâche à son cou, gilet et haut-de-chausse de satin, avec des boutons et boutonnières frangés d'argent ; une grande ceinture de soie, les jarrettières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe ; veste de couleur tranchante, à grands revers de la couleur du gilet ; bas blancs et souliers gris ». (*Rescille = résille : filet qui retient les cheveux de la perruque de Figaro).

- Dans un autre répertoire, vous pourrez également comparer cette cavatine* avec *Le barbier de Belleville*, chanson interprétée par Serge Reggiani. Vous remarquerez en particulier les références nombreuses au monde de l'opéra dans les paroles de Claude Lemesle.

- A propos de l'*opera buffa* : montrer les éléments qui permettent de situer cet air dans ce genre : exagération et répétition des paroles, personnage de Figaro centré de façon disproportionnée sur lui-même, mise en scène...

- Afin de vous rendre compte de la virtuosité du chanteur essayez de suivre puis de lire la phrase chantée à 4'00" : « Ah, bravo Figaro, bravo, bravissimo, ah, bravo Figaro, bravo, bravissimo, Fortunatissimo, fortunatissimo, fortunatissimo per verità ».

Dans la maison de Bartolo, une pièce sur laquelle donnent quatre portes. En face, on voit la fenêtre du balcon fermée par la jalousie.

Cette cavatine* nous dévoile progressivement les différentes facettes du personnage de Rosina : tour à tour femme amoureuse, rebelle, ou rusée ; la musique souligne les différents aspects de son caractère. Après une introduction orchestrale, Rosina évoque son amour pour Lindor : « Una voce poco fa qui nel cor mi risuono ; il moi cor ferito è già, e Lindor fu che il piago » (« Une voix, il y a peu a résonné dans mon cœur ; déjà il saigne, et Lindor est celui qui l'a blessé »). La mélodie de Rosina, dont les rythmes pointés montrent l'impatience et la détermination, s'étend peu à peu vers l'aigu, mettant en exergue la phrase : « Sì, Lindoro moi sarà ; lo giurai, la vincerò » (« Oui, Lindor sera à moi, je l'ai juré, je vaincrai »). Les vocalises* et les ornements sont alors nombreux et donnent à cet air son relief. On sait que Rossini a changé la tradition en écrivant chacune des notes de ces vocalises :

Rosine

Sì, Lin - do - ro mio sa - rà.

Avec les élèves :

- En vous aidant de l'exemple ci-dessus, vous pouvez expliquer le terme de vocalise.
- Vous pouvez procéder à une écoute comparée entre deux œuvres et travailler sur la citation en musique : en effet un extrait de cette cavatine (à 3' 13'') est repris dans le *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns (dans la pièce *Fossile*, le motif est joué par la clarinette).

Basilio décrit les dégâts que provoque la calomnie à Bartolo.

Cela donne lieu à une musique descriptive qui illustre le phénomène de manière très précise : l'orchestre et la voix se placent initialement dans une nuance piano (la partition porte la mention *sottovoce** pour les cordes), lors de l'énoncé de la première phrase : « La calunnia è un venticello » (« La calomnie est un vent léger ») :

Basilio

P La ca - lu - nnia è un ven - ti cel - lo

La progression est ensuite régulière jusqu'au crescendo* qui débute sous la phrase : « lo schiamazzo va crescendo » (« le vacarme va grandissant ») pour aboutir à l'accord fortissimo* de tout l'orchestre, véritable « coup de canon » (« come un colpo di cannone »). L'anéantissement du malheureux calomnié est figuré ici par un retour subit à la nuance pianissimo (à 2'55'') : les cordes jouent des notes plus longues et la mélodie vocale débute par la répétition de la même note, reflet du sentiment ressenti par la victime.

Avec les élèves :

- En écoutant cet air, suivre le texte et indiquez les trois moments principaux de la calomnie : le murmure, l'amplification, l'anéantissement.
- Décrivez l'écriture vocale de cet air : voix de basse, écriture syllabique, mélodie peu étendue, conjointe ou même immobile, peu d'ornementations. Comparez cet air avec la cavatine de Rosina.

Les trois personnages principaux sont présents dans cette scène. Le Comte déguisé en cavalier, se présente ivre à la porte de Bartolo ; il lui donne un billet indiquant qu'il doit loger chez lui. La musique martiale, met en avant un rythme de sonnerie à l'orchestre entrecoupé d'un motif pointé de marche joyeuse aux instruments à vent (hautbois, flûte, clarinette, basson). Le Comte, qui chante de courtes phrases avec une intonation particulière relative à son état, prend un certain plaisir à déformer le nom du docteur (Balordo, Bartoldo, Barbaro), et Bartolo lui répond avec une impatience à peine contenue. La fin de la scène superpose musicalement l'expression d'un sentiment de bonheur pour le Comte à la rage de Bartolo.

Avec les élèves :

- Relever les éléments humoristiques de cette scène : déguisement du Comte, cris (« ehi ») du cavalier qui semble ivre, transformation du nom du docteur (Balordo signifie balourd ou nigaud !), embrassade forcée, le tout accompagné par une musique légère et moqueuse (avec l'utilisation de trilles*) qui parodie une marche militaire.

Le Comte entre, déguisé en maître de musique.

Nouveau subterfuge Almoviva, qui s'est maintenant déguisé en maître de musique dans l'intention de s'approcher de Rosina. Comme dans la scène 13 du premier acte (où le Comte était déguisé en soldat de cavalerie), la ruse semble à nouveau vouée à l'échec car Bartolo se montre particulièrement méfiant et le Comte en fait beaucoup trop pour être crédible : ses paroles mielleuses ne font qu'éveiller les soupçons du docteur. C'est sous l'angle de ce rapport que cette scène est intéressante : c'est le ton de la moquerie qui affecte la voix d'Almoviva, dont les paroles sont reprises avec agacement par le docteur « Gioia, pace ». La musique participe à ce jeu des apparences trompeuses : trop répétitive, trop simple, son manque de finesse caractérise tout à fait le faux maître de musique. Son côté artificiel ressort dès les premières mesures qui détonnent avec le reste de l'œuvre.

Comte Pace e gioia sia con voi.	Le Comte La paix et la joie soient avec vous.
Bartolo Mille grazie, non s'incomodi.	Bartolo Trop aime
Comte Gioia e pace per mill'anni.	Le Comte La joie et la paix pour l'éternité.
Bartolo Obbligato in verità.	Bartolo Très obligé, en vérité.
Comte Pace e gioia sia con voi.	Le Comte La paix et la joie soient avec vous.
Bartolo Mille grazie, non s'incomodi.	Bartolo Trop aimable, mille grâces.
Comte Gioia e pace per mill'anni.	Le Comte La joie et la paix pour l'éternité.
Bartolo Obbligato in verità. (Questo volto non m'è ignoto)	Bartolo Très obligé, en vérité. (Ce visage ne m'est point inconnu)
Comte (Ah, se un colpo è andato a vuoto...)	Le Comte (Ah, si ma ruse précédente...)
Bartolo (Non ravviso, non ricordo)	Bartolo (Je ne sais pas où je l'ai vu)

<p>Conte (A gabbar questo balordo)</p> <p>Bartolo (Ma quel volto, ma quel volto...)</p> <p>Conte (Un novel travestimento)</p> <p>Bartolo (Non capisco...chi sarà ?)</p> <p>Conte (Più propizio a me sarà, si, si, propizio a me sarà). Gioia e pace, pace e gioia.</p> <p>Bartolo Ho capito. (Oh ciel, che noia).</p>	<p>Le Comte (N'a pas trompé ce balourd)</p> <p>Bartolo (Mais ce visage, ce visage...)</p> <p>Le Comte (Ce nouveau déguisement...)</p> <p>Bartolo (Je ne sais pas...Mais qui est-ce ?)</p> <p>Le Comte (Me sera plus favorable, oui, oui, plus favorable.) Joie et paix, paix et joie !</p> <p>Bartolo J'entends bien. (Ciel, quel fâcheux).</p>
---	---

Avec les élèves :

- Il est possible de jouer cette scène dans laquelle Almaviva joue un étudiant en musique chargé de remplacer Basilio, qu'il dit malade, pour donner une leçon de chant à Rosina. Ce dialogue de théâtre met en évidence la découverte progressive de cette nouvelle supercherie.
- Dans le rapport entre le texte et la musique, écoutez les apartés : au début, ils sont traités dans un style qui se rapproche du récitatif* avec un débit rapide et une écriture plus syllabique.

© Acte II, duo Rosina et le Comte

CD2 – page 5

Cet air majestueux et joyeux est une confidence amoureuse de la jeune femme à Lindor. Alors que Bartolo s'endort, elle demande à son bien-aimé de l'aider à se défaire de l'emprise de son cruel tuteur. Le Comte se montre rassurant et croit à un destin favorable. Les nombreuses vocalises* mettent en relief à la fois l'exercice de chant et les mots importants du texte (« amore... ardore... crudeltà »). Le *vivace** qui suit est entraînant et induit un véritable dialogue entre la voix et l'orchestre par des ponctuations aux cordes ou des motifs joyeux aux vents.

<p>Rosina Contro un cor che accende amore di verace invitto ardore s'arma invan poter tiranno di rigor, di crudeltà. D'ogni assalto vincitore sempre amor trionferà. (<i>Bartolo s'addormenta.</i>) (Ah, Lindoro...mio tesoro... Se sapessi...se vedessi... questo cane di tutore, ah, che rabbia che mi fa ! Caro, a te mi raccomando, tu mi salva, per pietà.)</p> <p>Conte (Non temer, ti rassicura, sorte amica a noi sarà.)</p>	<p>Rosina Contre un cœur que l'amour enflamme d'une invincible ardeur, vainement le tyran s'arme de cruauté ou de rigueur : de tout assaut, l'amour trionphera toujours. (<i>Bartolo s'endort.</i>) (Ah, Lindoro...mon trésor... Si tu savais...Si tu voyais... cet animal de tuteur, dans quelle colère, il me met ! Mon aimé, je m'en remets à toi, par pitié, sauve-moi.)</p> <p>Le Comte (Ne crains rien, apaise-toi, la fortune nous sourira.)</p>
--	---

<p>Berta Il vecchiotto cerca moglie, vuol marito la ragazza ; quello freme, questa e' pazza. Tutti e due son da legar, si, si. Ma che cosa e' questo amore che fa tutti delirar ?... Egli e' un male universale, una smania, un pizzicore un solletico, un tormento... Poverina, anch'io lo sento, ne' so come finirà. Oh vecchiaia maledetta ! Son da tutti disprezzata e vecchietta disperata mi convien cosi' crepar, si, si. (Parte.)</p>	<p>Berta Le vieillard cherche femme la demoiselle veut un mari ; l'un gronde et l'autre est folle, ils sont tous deux fous à lier, oui, oui. Qu'est-ce donc que cet amour qui les fait tous délirer ?... C'est un mal universel, une fièvre, un aiguillon, une souffrance, un frisson... En moi, pauvrete, je le sens, et ne sais où finirai. Ah, maudite vieillesse ! tout le monde me dédaigne... Et en vieille méprisée il me faudra trépasser, oui, oui. (Elle s'en va.)</p>
--	---

Cet *allegretto* à deux temps, au caractère léger met en avant la femme de chambre de Bartolo. Cette aria fait partie du genre des airs de sorbet (aria di sorbetto*) qui étaient introduits par les compositeurs italiens au milieu d'un opéra, pour permettre au public de discuter ou de déguster un sorbet. La tradition n'existe plus mais ces airs ont pour caractéristique de ne pas apporter d'éléments nouveaux et de mettre en scène des personnages secondaires. Berta s'interroge sur l'amour qui touche la jeune fille et le vieux docteur. Elle considère ce sentiment comme un mal universel, puis déclare qu'elle se sent méprisée et vieille. Après une introduction au caractère guilleret (contretemps aux violons, motif descendant à la clarinette et à la flûte traversière), la voix reprend la même mélodie en appuyant par une nuance *forte* et contrastée, les « si, si » de Berta. Lors de ses interrogations : « Ma che cosa è questo amore che fa tutti delirar ? » (« Mais quel est cet amour qui les fait tous délirer ? »), de courtes cellules ascendantes soulignent sa question.

L'évocation du tourment amoureux se fait par une mélodie en croches, qui monte très régulièrement vers l'aigu, par chromatisme, et qui est accompagnée par des ponctuations sombres des cordes.

Comme souvent chez Rossini, l'intensité dramatique est produite par un crescendo* et un renforcement de l'effectif orchestral. La fin est tout à fait typique de ce type d'air et de l'écriture de Rossini : le sentiment devenu personnel – Berta se sent maintenant vieille et désespérée – est propice à une expression forte. La répétition des paroles, d'où ressortent quelques notes aiguës, l'accélération finale (*più mosso**), et le soutien de l'orchestre conduisent à une fin brillante que le public de l'époque devait marquer par des applaudissements nourris.

Avec les élèves :

- Cet air sans être celui d'un personnage principal est intéressant à plusieurs égards : on peut relever le contexte historique et social (air de sorbet, société italienne à l'opéra au début du XIXe siècle), et l'on peut également parler de l'écriture musicale de Rossini car le texte est rendu plus compréhensible par la musique, et cette écriture est ici très variée.

- Dans un deuxième temps on comparera l'air de Berta avec la cavatine* de Rosina (Acte I, scène 5) afin de démontrer que chez Rossini, la présence d'ornements, de fioritures, sont un moyen de caractériser un personnage, de montrer son importance sociale et dramatique. Rosina a un rôle de premier plan, son écriture vocale possède un relief que les personnages secondaires n'ont pas.

Un orage éclate. Par la fenêtre, on voit de fréquents éclairs et on entend le bruit du tonnerre. À la fin de l'orage, on voit la jalousie s'ouvrir de l'extérieur et entrer, l'un après l'autre, Figaro et le Comte, enveloppés dans des manteaux et mouillés par la pluie. Figaro tient à la main une lanterne.

Rossini débute cette évocation de la tempête par des trémolos des violons qui évoquent le grondement de l'orage. Les pizzicatos* des cordes en *sottovoce** font penser aux gouttes de pluie et les traits des flûtes symbolisent les éclairs.

Avec les élèves :

- Imaginer ce qui se passe sur la scène pendant cet orage. Quels sont les effets produits ? (Vent, éclairs, portes qui claquent, agitation des personnages).

- Ecouter des œuvres musicales se référant au thème de la tempête. Comparez les œuvres entre elles et montrez de quelle manière chaque compositeur exprime ce phénomène (représentation du mouvement par le rythme et le tempo, évolution des nuances, analogie entre les éclairs et les percussions) :

Matthew Locke (1621-1677) : *Suite from The Tempest*.

Marin Marais (1656-1728) : *La Tempête*, extrait d'*Alcyone*.

Antonio Vivaldi (1678-1741) : *Les quatre saisons* (l'été).

Ludwig van Beethoven (1770-1827) : *Sonate pour piano op. 31 n°2 La Tempête*.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) : *Symphonie pastorale* en Fa Majeur, quatrième mouvement.

Hector Berlioz (1803-1869) : *Fantaisie dramatique sur La Tempête de Shakespeare*.

Luciano Berio (1925-2003) : *Voci et un Re in ascolto* (1984), inspiré de *La Tempête* de W. Shakespeare.

<p>Rosina Ah, qual colpo, Egli stesso !...Oh ciel ! Che sento ! Di sorpresa e di contento son vicina a delirar</p>	<p>Rosina Ah, quelle annonce inattendue C'est lui-même ! O Ciel, qu'entends-je ! La surprise et le bonheur me font presque délirer.</p>
<p>Figaro Son rimasti senza fiato ! Ora muoion di contento ! Garda, guarda il mio talento che bel colpo seppe far !</p>	<p>Figaro Ils sont restés sans voix ! Ils meurent de bonheur ! Mais voyez, voyez mon génie, quel beau coup j'ai réussi !</p>
<p>Comte Qual trionfo, qual trionfo inaspettato ! Me felice !... Oh bel momento ! Ah ! D'amore e di contento son vicino a delirar !</p>	<p>Le Comte Quel triomphe, quel triomphe inattendu !... Le doux moment !...Je suis heureux ! Ah, l'amour et le bonheur me font presque délirer !</p>

C'est l'une des scènes les plus réussies de cet opéra : l'écriture musicale et vocale s'accorde parfaitement avec l'expression de la joie de Rosina, et le sentiment de bonheur amoureux du Comte. La mélodie semble être naturelle chez Rossini, et comme dans la sinfonia* introductive, la ligne vocale trouve un écho dans les réponses instrumentales (les violons complètent la mélodie de Rosina). On entend également les changements subtils de couleurs, où le jeu des harmonies donne une résonance particulière à la phrase : "Egli stesso ? Oh ciel, che sento ! " (« Lui-même ? Ciel, qu'entends-je ! »). Les pensées des

personnages sont induites par la musique puis confirmées par les mots. Figaro intervient pour décrire ce qu'il voit, approuver ce bonheur et se féliciter de la réussite de son stratagème.

Avec les élèves :

- Ecouter attentivement cet air, essayez tout d'abord de décrire le caractère de ce trio sans recourir au texte.
- Une deuxième écoute avec le texte vient-elle confirmer votre première impression ?
- Remarquer la souplesse d'écriture de Rossini, celle-ci est extrêmement variée, mais ne semble jamais rompre le lien avec ce qui précède ; en ce sens, elle est d'une grande unité. Par ailleurs, les paroles demeurent toujours intelligibles car les instruments ne couvrent jamais le registre des chanteurs.
- Essayer de commenter cet air en utilisant les termes de vocalises, d'accompagnement, de mélodie, de nuances, etc.

Vocabulaire

A cappella : Pièce chantée sans aucun accompagnement instrumental. Écouter à ce sujet la scène 15 de l'acte I du *Barbier de Séville*.

Allegro : Indication de tempo rapide. Terme d'origine italienne qui signifie gaiement ou allègrement.

Andante : Indication de tempo qui signifie allant. Ce tempo modéré se situe entre l'adagio et l'allegro.

Andante maestoso : Indication de tempo allant de caractère majestueux.

Aria di sorbetto : Air de sorbet. Ces airs étaient introduits par les compositeurs au milieu de l'opéra et destinés à être exécutés au moment où le public mangeait des glaces (en salle !). Ces airs étaient donc réservés à des personnages secondaires, n'avaient pas une grande valeur musicale, et n'apportaient pas d'éléments nouveaux à l'histoire. Certains d'entre eux sont pourtant très beaux, et méritent autant d'attention que les pages réservées aux premiers rôles.

Ariette : C'est un air de dimension variable et de style léger. L'arietta, plus simple et de style léger, dépourvue de section centrale (B), est introduite dans l'opéra italien par Bononcini (fin XVIIème) et dans l'opéra-comique par Grétry et Monsigny (fin XVIIIème siècle).

Arpèges : Exécution successive bien que très rapprochée de notes d'un accord.

Bel canto : Désignation italienne (signifiant beau chant) qui s'applique au chant caractérisé par la souplesse du phrasé et la virtuosité dans l'exécution des vocalises et ornements. S'applique plus particulièrement à l'art des chanteurs castrats et des *prime donne* des XVIIème et XVIIIème siècles italiens (plein épanouissement du bel canto à Naples au début du XVIIIe siècle). Ses principaux représentants seront Rossini, Bellini et Donizetti.

Cavatine : Courte pièce vocale chantée par un soliste. On peut citer la cavatine des *Noces de Figaro* (*Se vuol ballare*) de Mozart. Dans le *Barbier de Séville* la cavatine d'Almaviva se situe dans l'acte I.

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

Détaché : Procédé qui consiste à séparer les sons d'une phrase musicale. C'est le contraire de lié ou *legato*. On emploie également le terme de *staccato*.

Forte : Indication de nuance forte.

Fortissimo : Indication de nuance très forte.

Largo : Indication de tempo lent et grave.

Legato : Cette indication de phrasé précise que l'on doit jouer sans coupure dans le son. C'est le contraire du terme *staccato* qui signifie détaché.

Moderato : Indication de tempo modéré.

Opera buffa : Né en Italie, au début du XVIIIème siècle, de la réunion des deux actes des *intermezzi*, il s'inspire d'abord de la Commedia dell'arte et du réalisme comique du XVIIème siècle. Distinct de l'*opera seria* par ses moyens modestes et ses sujets issus de l'univers bourgeois ou populaire, et non pas noble ou mythologique, il traite de la vie quotidienne selon une construction dramatique moins conventionnelle, avec une forme plus claire et sans complication, une musique simple et mélodieuse.

Opera seria : L'*opera seria* naît dans les années 1690 à Naples dans le cercle des lettrés de l'Arcadie. Les librettistes Apostolo Zeno et Pietro Metastasio en sont les plus fameux représentants. Parmi les compositeurs on peut citer : Scarlatti, Porpora, Caldara, Pergolesi, Haendel et Mozart. A l'origine on ne parle que de *dramma per musica*, le terme d'*opera seria* n'apparaissant que plus tard. *Jules César* de G. F. Haendel est un *opera seria*, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans un genre donné et doit respecter certaines règles.

D'une manière générale ce genre lyrique :

- adopte une construction en trois actes et une unité d'action pour un nombre de personnages réduit
- s'interdit de mélanger les genres sérieux et comiques, d'où le choix de sujets héroïques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques (le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tasse) ou à l'histoire antique,
- doit présenter une intrigue au dénouement moral, qui voit triompher le pardon et la clémence,
- s'ordonne autour d'une succession de récitatifs* et d'airs permettant à un personnage d'exprimer à chaque fois un affect (colère, fureur, désespoir) et mettant à contribution sa virtuosité. Le nombre d'airs attribués aux personnages traduit une hiérarchie des rôles.

Pianoforte : Il est l'ancêtre du piano actuel. Le premier modèle fut construit en 1709 par Bartolomeo Cristofori, facteur de clavecin (les cordes étaient pincées). Celui-ci voulait créer un clavecin dont le son puisse être fort (forte) ou doux (piano), d'où le nom de pianoforte. Les premiers pianoforte étaient munis de marteaux en parchemin. Le cuir fut ensuite utilisé à partir de 1730. En 1820, Henri Pape eut l'idée d'utiliser le feutre des chapeaux pour les marteaux. Sa tessiture varie entre quatre et cinq octaves.

Più mosso : Indication de tempo qui signifie plus animé ou plus agité.

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

Récitatif : Le récitatif est un chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Le soutien instrumental se fait généralement avec un effectif instrumental réduit.

Sinfonia : Pièce orchestrale servant d'introduction à un opéra. C'est également une pièce instrumentale correspondant aux préludes et intermèdes musicaux.

Sistre : La partie de sistre pose un problème aux interprètes. Les dictionnaires musicaux précisent qu'il s'agit d'un hochet antique, tige sur laquelle on enfile des rondelles de matériau variable. Dans le *Barbier de Séville*, il ne s'agit pas de cet instrument. Les dernières recherches de Simone Fermani ont montré qu'il s'agissait en fait d'un instrument tout à fait particulier qui ressemble à un grand triangle muni d'un manche. Souvent, le sistre est remplacé par un glockenspiel.

Sottovoce : À l'origine émission vocale retenue dans la nuance sans aller jusqu'au piano. Cette indication s'applique également aux instruments.

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.

Tremolo : Sur les instruments à cordes, répétition rapide d'une même note, grâce à un va-et-vient rapide de l'archet.

Trilles : Ornement qui consiste à faire entendre un battement entre deux notes conjointes. On peut réaliser ces trilles avec la voix.

Vocalise : Chant ou partie d'un chant qui s'exécute sur une voyelle. Dans un air d'opéra, un mot important peut être mis en exergue par une vocalise. Ecouter à ce sujet la *Cavatine* de Rosina (A I, sc 5).

Vivace : Terme qui s'applique à un mouvement, un tempo, et qui précise son caractère animé.

Références

Discographie :

Le Barbier de Séville, direction Claudio Abbado, avec le London Symphony Orchestra et l'Ambrosian Opera Chorus, 1972, Deutsche Grammophon.

Le Barbier de Séville, direction Neville Marriner, avec l'Academy of St Martin in the Fields, et l'Ambrosian Opera Chorus, 1983, Decca.

Bibliographie :

L'Avant-scène Opéra, Le Barbier de Séville, n°37, mars 1996.

→ Un commentaire littéraire et musical de l'œuvre.

Colas Damien, *Rossini, l'opéra de lumière*, coll. Découvertes Gallimard, Paris, 1992.

→ Ouvrage très accessible sur la vie et l'œuvre du compositeur qui comprend de très nombreuses illustrations.

Segond André, *Le Barbier de Séville de G. Rossini*, Ed. Opéra de Marseille, 1998.

→ Ouvrage qui contient le livret de Sterbini. Quelques articles intéressants s'adjoignent à ce livret.

Vidéographie / Filmographie:

Le Barbier de Séville, direction musicale Gabriele Ferro, mise en scène Michael Hampe (avec Cécilia Bartoli, David Kuebler, Carlos Ferrer...), Radio Symphony Orchestra Stuttgart, DVD del Pardo, 2003.

Le Barbier de Séville, direction musicale Antonio Pappano, mise en scène Patrice Caurier et Moshe Leiser (avec Joyce DiDonato, Juan Florez...), Orchestra of the Royal Opera House, Virgin Classics.

Beaumarchais l'insolent d'Edouard Molinaro, 1996.

→ Le début du film présente une répétition du *Barbier de Séville*

Pistes pédagogiques

Musique :

- Rossini, figure emblématique de l'opéra italien
- l'opéra buffa

Histoire :

- Contexte historique et conventions sociales et morales

Littérature :

- Le personnage de Figaro (comparaison des différents Figaro de Beaumarchais, confrontation de la pièce de Beaumarchais avec *L'École des femmes* et *Le Malade imaginaire* de Molière)

***Le Barbier de Séville* à l'Opéra de Lille**

Direction musicale **Antonello Allemandi**
Mise en scène **Jean-François Sivadier**
Assistante à la mise en scène **Véronique Timsit**
Scénographie **Alexandre de Dardel**
Costumes **Virginie Gervaise**
Lumières **Philippe Berthomé**
Chef de chant **Emmanuel Olivier**

Avec



Taylor Stayton
Le Comte Almaviva



Tiziano Bracci
Bartolo



Eduarda Melo
Rosina



Armando Noguera
Figaro



Adam Palka
Basilio



Jennifer Rhys-Davies
Berta



Oliver Dunn
Fiorello

-
L'Orchestre de Picardie
Le Chœur de l'Opéra de Lille,
Chef de chœur, Yves Parmentier

Note d'intention du metteur en scène

...pour le *Barbier de Séville*

Dans chacune des ouvertures des opéras de Rossini, quelque chose semble trépigner d'impatience, entre la retenue et l'éclat, le suspense et l'urgence, l'apnée et la tempête. Quelque chose d'irrésistible qui convoque immédiatement chez les artistes et les spectateurs une excitation particulière, où l'on entend, derrière chaque note, jubiler un compositeur qui fait, à chaque fois, de sa musique l'instrument d'un enchantement immédiat et de la scène, le lieu d'un festin composé pour le seul plaisir de la dégustation, et dont tout le monde sortira ivre et rassasié.

Il n'est pas étonnant que ce rêve d'un art qui placerait le plaisir au-dessus de tout, ait reconnu, dans la figure emblématique du théâtre de Beaumarchais, l'ambassadeur idéal. Quand Figaro, auto-portrait à peine masqué du compositeur entre en scène avec un air d'anthologie qui résonne comme un manifeste, on dirait que c'est Rossini lui-même qui jubile à la face du monde : « Ha che bella vita ! Che vita ! Oh che mestiere ! Orsu presto a bottega.... (Ha quelle belle vie! Quelle vie ! Oh quel métier ! Allons vite au travail...).

Une nuit, à Séville, une bande de types, plus ou moins louches, accompagnent le Comte Almaviva, jeune Dom Juan légèrement illuminé, qui vient chanter une sérénade sous le balcon d'une jeune fille séquestrée dans une prison dorée, par un vieux docteur qui veut en faire sa femme. Il est interrompu par l'explosion de joie anarchique et quasi furieuse d'une espèce d'énergumène, d'une vitalité hors normes, attaché à rien d'autre que sa liberté. Figaro, rien dans les mains, rien dans les poches, annonce la couleur d'un message sans équivoque: « énormément et encore plus et au-delà du trop, il y a encore de la marge ». Figaro c'est l'assurance que nous allons sortir du cadre, voire l'exploser complètement. Le Comte a de l'argent mais pas d'imagination, Figaro a les poches vides mais la tête pleine. Le coup de main du valet au maître ressemble à un défi : pour avoir cette femme, il ne suffit pas de chanter dans un clair de lune romantique. Il faut changer de costume, s'inventer un personnage, prendre le risque du ridicule et mouiller sa chemise, bref, apprendre à jouer la comédie. L'épreuve qui attend Almaviva, c'est celle du théâtre même. Et quand c'est Figaro qui fait la mise en scène, le plus court chemin d'un point à un autre n'est jamais la ligne droite.

À l'instar du *factotum della citta*, qui brûle d'être indispensable au monde entier, tout, dans le *Barbier de Séville* est affaire de fantasmes et d'aspiration. Le Comte désire Rosina parce qu'elle est interdite, Rosina désire son bel inconnu parce qu'il est libre, Bartolo prend ses désirs d'être aimé pour des réalités. Et dans ce climat électrique, tous ces désirs contraires sont la porte ouverte aux courts-circuits.

Dans la maison du docteur, transformée par Figaro en hôpital à force de lancettes, de sternutatoires et d'opium, entre les vocalises* exaltées de Rosina, le cabotinage du Comte pris par l'ivresse du jeu, les crescendos* volcaniques de Basile qui se prend pour Méphisto, l'apathie du serviteur qui ne s'exprime qu'en baillant, la jalousie de Bartolo exacerbée par sa paranoïa, l'alcool, le tabac, l'argent, les lettres, les quiproquos, la folie est contagieuse et contamine tout le monde dans une joyeuse hystérie collective, jusqu'à la transe hallucinée de la fin du premier acte.

Mais au-delà du trop, il y a encore de la marge : Almaviva change de costume et tout recommence, au deuxième acte, comme au début, avec variantes, jusqu'à ce que le ciel leur tombe sur la tête dans un orage qui dessoûle tout le monde comme une douche froide. Comme toujours, la vérité sort de la bouche des serviteurs. Le verdict de la gouvernante est sans appel : « c'est une maison de fous, ils sont tous fous à lier et la cause de ce délire c'est l'amour ! »

Au terme de ce petit voyage initiatique au pays des fous, Almaviva révélera enfin son identité et Bartolo comprendra que son cœur, entraîné vers Rosina, ne se trompait que de motif et qu'il désirait moins le corps de cette femme que son bonheur. Peu importe qu'elle le trouve dans les bras d'un autre (surtout si c'est lui qui paie la dot et qu'elle devient Comtesse).

Dans *le Barbier*, la règle du jeu se résume à « plus c'est énorme, mieux ça passe et pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ! ». Surtout quand chaque complication est le motif d'une excitation supplémentaire. Il faut marier les deux amants mais pas trop tôt ni trop vite. Il s'agit moins de réussir que de tirer de l'expérience le maximum de plaisir, quitte à ce que ça prenne deux fois plus de temps. Et mieux vaut toujours agir avant de réfléchir. La raison est inutile là où la folie est la norme. Car, dans ses comédies, l'endroit où veut nous amener Rossini se trouve toujours au-delà de la raison. Là où il peut mettre en scène et en musique le visage et la voix de celui qui ne s'appartient plus. Là où les personnages, en boucle sur le thème « qu'est-ce qui m'arrive ? Je ne comprends plus rien », ne reconnaissent plus le monde qui les entoure, proprement hallucinés par la folie qui les fait chanter comme ça, pour rien et jusqu'à l'épuisement.

C'est cela Rossini : pour rien, pour le plaisir, mais jusqu'à l'épuisement. On chante et puis on chante plus vite et puis, dans le même nombre de mesures, on essaie de placer deux fois plus de mots pour construire, jusqu'à l'extase, des airs et des ensembles comme des échafaudages qui monteraient toujours plus haut. Comme un défi aux lois de la pesanteur et au corps du chanteur, entre le sursaut et l'accélération, l'envol et le suspens, le hoquet, les cris, les vocalises*, les onomatopées, Rossini s'acharne à épuiser son monde, jusqu'à ce que la tête explose et le corps dérape. Comme si la vraie nature de chaque personnage ne se révélait que dans sa capacité à dépasser les bornes, et la grâce des chanteurs dans l'état de ravissement où les plonge l'ivresse du chant.

Comme la naissance même de la comédie musicale, avec aucun autre message que celui d'une injonction à la joie de sentir vivant, entre Feydeau et les Marx brothers, Chaplin et Fred Astaire, comme une suite de numéros de cirque ou de cabaret élargie à la dimension d'un opéra, l'univers du *Barbier* trouve son centre de gravité dans l'apesanteur. Une force qui fait décoller du sol, un tourbillon ascendant qui offre aux chanteurs, dans un terrain de jeu sans limites, l'aventure d'une gigantesque improvisation dans laquelle ils trouveront, à chaque instant, l'occasion de larguer les amarres et la joie d'incarner la bêtise magnifique d'une bande de clowns poétiques, toujours un peu dépassés et merveilleusement accordés pour emballer la machine.

L'opéra bouffe selon Rossini semble porter en lui le rêve secret et fou d'un théâtre un peu effrayant : celui de la jouissance pure. Du divertissement pur. Comme on dirait un diamant pur. Délivré de tout référent et de toute nécessité mais immédiatement éblouissant dans sa forme et qui ferait de l'espace de la représentation, le lieu possible d'une extase partagée. Faire rire c'est, sans le toucher, atteindre le corps de l'autre et lui redonner une seconde son enfance. C'est tout cela qui résonne, à chaque fois, dans le seul nom de Rossini, le « cygne de Pesaro ». La promesse d'un monde où, chaque seconde, tout chante et tout s'enchant. La promesse d'une fête délirante, à la fois vaine et essentielle, l'obstination salutaire à l'insouciance et à la joie d'un compositeur que l'on dirait, dans sa musique, obsédé, jusqu'à la panique, par l'urgence de vivre.

Jean-François Sivadier, janvier 2013

Croquis de costumes

Par Virginie Gervaise



Repères biographiques



Antonello Allemandi chef d'orchestre

fait ses débuts de chef d'orchestre à 21 ans en dirigeant l'Orchestre du Mai Musical Florentin. Il commence alors une carrière internationale qui va le conduire à la tête des principaux orchestres et maisons d'opéras : Wiener Staatsoper, Opéra national de Paris, Théâtre des Champs-élysées, Metropolitan à New York, Covent Garden à Londres, Deutsche Oper à Berlin, Bayerische Staatsoper à Munich, Teatro Real à Madrid, Liceu de Barcelone, Festival Rossini à Pesaro, Grand Théâtre de Genève, Teatro Regio et Festival Verdi à Parme, Suntory Hall à Tokyo... De 1992 à 1997, Antonello Allemandi est Directeur musical de l'Orchestre Colonne à Paris. Il est également invité à diriger l'Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Ensemble Orchestral de Paris, les Orchestres de Lille, des Pays de Loire et l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Il a dirigé tous les principaux orchestres italiens.

A l'occasion du centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi, il dirige plusieurs ouvrages du compositeur au Festival de Saint-Sébastien et *Nabucco* aux Arènes de Nîmes. Antonello Allemandi dirige *La Traviata*, *Le Trouvère*, *Le Barbier de Séville*, *L'élixir d'amour* et *Les Puritains* au Wiener Staatsoper, *Un Bal masqué* à l'Opéra Bastille et *Tosca* à l'Opéra-Comique à Paris, *Le Barbier de Séville* à Covent Garden, *Le Pirate*, *Werther* et *Tosca* au Deutsche Oper de Berlin, *La Traviata*, *Carmen*, *Cavalliera rusticana* et *I Pagliacci* à Cologne, *L'Italienne à Alger* et *La Traviata* au Bayerische Staatsoper de Munich, *Don Carlo* au Teatro Real de Madrid, *Lucia di Lammermoor* au Grand Théâtre de Genève, *La Cenerentola* au Metropolitan Opera à New York, *Le Malentendu curieux* et *Le Turc* en Italie au Festival Rossini à Pesaro. En 2009-2010 il dirige *La Bohème* à Portland, *Le Trouvère* à Piacenza, *Tosca* à l'Opéra de Massy et au Deutsche Oper à Berlin, *Le Barbier de Séville* et *La Bohème* à Moscou, *L'élixir d'amour* à Berlin et *Falstaff* au Festival de Wiesbaden. Les saisons précédentes l'ont amené à diriger *Turandot* au New National Theatre de Tokyo et à Bilbao, *la Messa di Gloria* de Puccini à Bilbao et Saint-Sébastien, *Aïda* au Deutsche Oper de Berlin et au Semperoper à Dresde, *La Traviata* au Staatsoper de Berlin, à Stockholm et au Bunka Kaikan de Tokyo, *Carmen* à Leipzig, *La Coruña* et *Santander*, *Lucia di Lammermoor* à Bologne, au Liceu de Barcelone et à Rome, *L'Italienne à Alger* à Athènes, *La Bohème* à Dresde, *L'élixir d'amour* à Turin et *Cavalleria Rusticana* à St. Gallen.

Parmi ses projets en cours et à venir, citons *L'Italienne à Alger* à La Scala, *Le Turc en Italie* au Staatsoper de Berlin, *Rigoletto* à Oslo, *La Cenerentola* au Bayerische Staatsoper de Munich.

Antonello Allemandi a dirigé plus de 30 productions différentes à l'Opéra de Bilbao, qui lui décerne à ce titre une « Médaille d'or ».



Jean-François Sivadier mise en scène

Ancien élève à l'École du Théâtre national de Strasbourg, Jean-François Sivadier est comédien, metteur en scène et auteur. Il a notamment travaillé avec Jacques Lasalle, Daniel Mesguich, Christian Rist, Dominique Pitoiset, Alain Françon, Laurent Pelly, Stanislas Nordey, Yan Joël Collin, Serge Tranvouez. Proche de Didier Georges Gabily, il a joué avec lui dans ses pièces, *Violences*, *Enfonçures* et a participé à la mise en scène laissée inachevée de son diptyque *Dom Juan/ Chimère et autres bestioles* en 1996. La même année, il écrit et met en scène *Italienne avec orchestre* puis *Italienne scène et orchestre* en 2003 pour lequel il a reçu le Grand Prix du Syndicat de la Critique. En 1998, il écrit et monte un impromptu, *Noli me tangere* pour le festival "Mettre en scène" au Théâtre national de Bretagne de Rennes, où il crée également ses trois spectacles suivants : *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (2000), *La Vie de Galilée* de Brecht (2002) et *La Mort de Danton* de Büchner (2005) (Molière du meilleur spectacle "en région"). En 2002, il devient artiste associé au Théâtre national de Bretagne de Rennes. À l'Opéra de Lille, il signe sa première mise en scène d'opéra avec *Madame Butterfly* de Puccini (2004) et présente en ouverture de la saison 2006-

2007 *Italienne avec orchestre*. Depuis, il monte *Wozzeck* d'Alban Berg (2007) et *Les Noces de Figaro* de Mozart à l'Opéra de Lille, *Le Roi Lear* de William Shakespeare pour l'édition 2007 du Festival d'Avignon (Cour d'honneur du Palais des Papes), il joue Mesa dans *Le Partage de Midi* de Paul Claudel présenté au cours de l'été 2008 dans ce même festival (mise en scène collective) et met en scène *La Dame de chez Maxim* de Feydeau au Théâtre de l'Odéon.

En 2010, il met en scène une nouvelle production de *Carmen* à l'Opéra de Lille avec l'Orchestre national de Lille dirigé par Jean-Claude Casadesus. En 2011, il écrit et met en scène la deuxième version de sa pièce, *Noli me tangere*, pour le TNB, avant de la présenter en tournée et au Théâtre de l'Odéon. 2011 est aussi marqué par *La Traviata* pour le Festival d'Aix-en-Provence avec Natalie Dessay et Louis Langrée pour la direction musicale. La production part en tournée à l'Opéra de Vienne, l'Opéra de Dijon et au Théâtre de Caen. En mars 2012, il met en scène *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra de Lille.

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 :

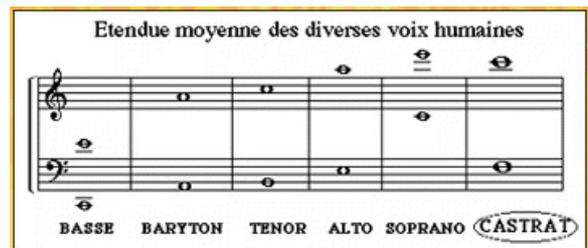
On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

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

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

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

LA FAÇADE



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

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

LE HALL D'HONNEUR

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

LES GRANDS ESCALIERS

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du 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 Vérez, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts. Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 9 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)

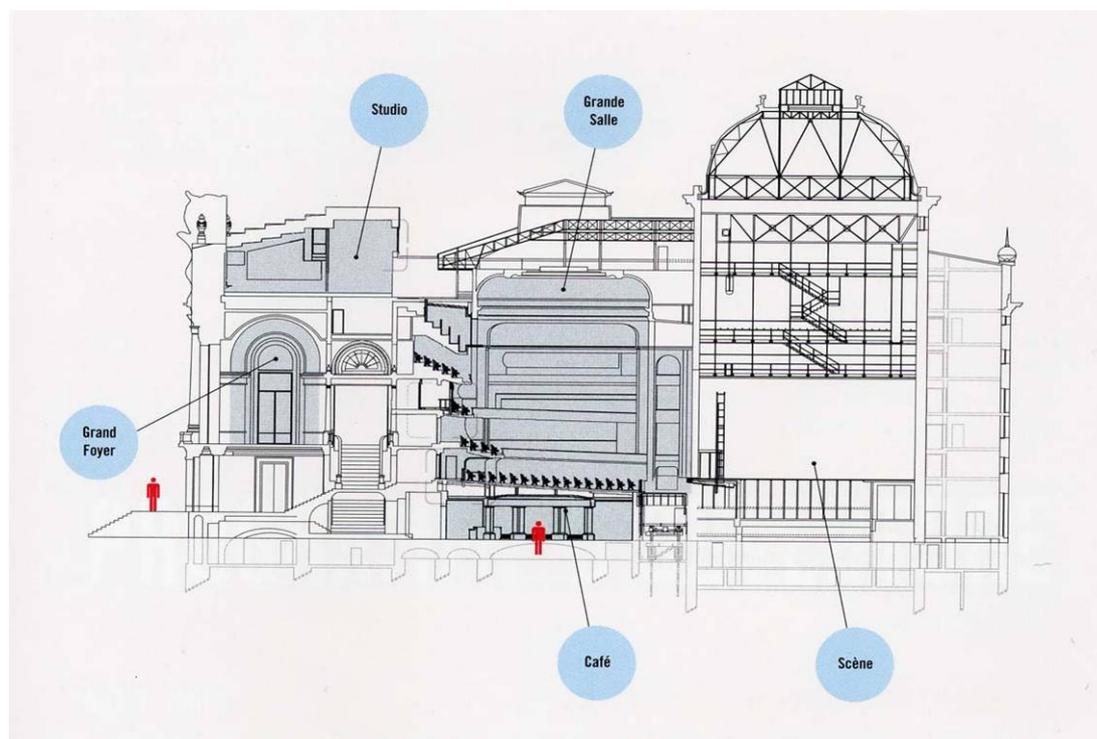
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux ; une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors 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 = lieu où se déroule le spectacle

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

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

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

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

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

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

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

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

L'orchestre du *Barbier de Séville* :

8 violons I, 6 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses, 2 flûtes traversières et 1 flûte piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, les timbales, 1 guitare, 1 grosse caisse, 1 pianoforte*.

