

OPERA DE LILLE SAISON 2012-2013

 Lille3000

FANTASTIC

MÉDÉE

DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

DIRECTION MUSICALE EMMANUELLE HAÏM

MISE EN SCÈNE PIERRE AUDI

AVEC LE CONCERT D'ASTRÉE CHOEUR ET ORCHESTRE

Ma 6, Je 8, Sa 10, Ma 13, Je 15 novembre à 19h30

Dossier pédagogique

Sommaire

<i>Préparer votre venue à l'Opéra</i>	3
<i>MÉDÉE</i>	
Résumé	4
Synopsis	5
Marc-Antoine Charpentier	7
Guide d'écoute	8
Vocabulaire	16
Références	19
<i>MÉDÉE À L'OPÉRA DE LILLE</i>	
Distribution	20
Note d'intention du metteur en scène	21
Scénographie	23
Repères biographiques	24
<i>ANNEXE</i>	
Médée au croisement des arts	26
Fiche instruments	28

Contacts

Service des relations avec les publics :
Karine Desombre / Agathe Givry
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, Claire Lechevalier, maître de conférences de l'Université de Caen et James Halliday du Concert d'Astrée.
octobre 2012

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 et le bâtiment, grâce à une visite virtuelle, ainsi que les différents spectacles présentés ainsi que 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 : environ 3h30

Première partie (Prologue, actes I et II) : environ 1h30 - *Entracte 20 mn*

Deuxième partie (actes III, IV et V) : environ 1h30

Opéra chanté en français, surtitré en français.

Pour en savoir plus :

Le Concert d'Astrée et le CRDP de Lille invitent les enseignants :

le **3 octobre de 14h à 17h** : **Mercredi du CRDP** sur le thème « **Médée au croisement des arts** »

avec Claire Lechevalier, maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Caen, Dominique Delmotte, enseignant missionné au Palais des Beaux-Arts de Lille et des musiciens du Concert d'Astrée // gratuit, sur inscription : arts.crdp@ac-lille.fr

-

Le Palais des Beaux-Arts de Lille

conserve l'une des plus belles représentations de Médée en peinture : *Médée furieuse* d'Eugène Delacroix, 1838 et vous propose des **visites guidées thématiques** autour de Médée pour vos groupes

Renseignements, réservation : cwilliers@mairie-lille.fr

Résumé

Médée est une tragédie lyrique en cinq actes et un prologue composée par Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) sur un livret de Thomas Corneille (inspiré de la pièce de Pierre Corneille), créée le 4 décembre 1693 à l'Académie Royale de Musique.

Cette nouvelle production de l'Opéra de Lille sera créée au Théâtre des Champs-Élysées le 12 octobre 2012 avec Emmanuelle Haïm à la direction musicale, Pierre Audi pour la mise en scène et les costumes, Jonathan Meese et Marlies Forenbacher pour la scénographie et avec le Chœur et l'Orchestre du Concert d'Astrée.

L'histoire :

Pour se venger de la trahison amoureuse de Jason, Médée, magicienne et princesse de Colchide, ensorcelle ses adversaires, poignarde ses enfants et offre une robe imprégnée de poison à Créuse, sa rivale.

Le livret fait référence au **mythe de Médée** qui a inspiré de nombreux artistes au fil des siècles : compositeurs (Cherubini, Milhaud, Theodorakis, Dusapin), peintres (Delacroix, Poussin), cinéastes (Von Trier, Pasolini), auteurs (Euripide, La Péruse, Corneille, Anouilh, Muller) et chorégraphes (Graham, Preljocaj)...

Les personnages et leur voix :

Médée , Princesse de Colchide	voix de dessus	interprété par Michèle Losier
Jason , Prince de Thessalie	voix de haute-contre	interprété par Anders Dahlin
Créuse , fille de Créon	voix de dessus	interprété par Sophie Karthäuser
Oronte , prince d'Argos	voix de basse-taille	interprété par Stéphane Degout
Créon , Roi de Corinthe	voix de basse	interprété par Laurent Naouri
Nérine , confidente de Médée	voix de dessus	interprété par Aurélia Legay
Cléone , confidente de Créuse	voix de dessus	interprété par Élodie Kimmel
Arcas , confident de Jason	voix de taille	interprété par Benoît Arnould

Les instruments de l'orchestre :

3 flûtes, 4 hautbois, 2 bassons, 1 trompette, timbales

10 dessus de violon, 3 hautes-contre de violon, 3 tailles de violon, 3 quintes de violon, 5 basses de violon, 1 viole de gambe, 1 violone 8', 1 violone 16', 2 théorbes
clavecin, orgue

Le continuo est composé de basses, viole de gambe, violone 8', violone 16', théorbes, clavecin et orgue.

Synopsis

Ce qui s'est passé avant...

Médée, fille du roi de Colchos, s'est éprise de Jason, prince grec de Thessalie. Elle l'a aidé à dérober la célèbre Toison d'or, qui appartenait à son père. Cette trahison l'oblige à quitter son pays et à faire voile vers la Thessalie avec Jason, qui veut y devenir roi. Ce projet a été contrecarré, les obligeant à fuir une nouvelle fois, et ils trouvent asile à Corinthe, où règne le Roi Créon. Bien que Jason et Médée soient mariés et aient déjà deux enfants, Jason s'éprend de Créuse, la fille de Créon. Acaste, roi de Thessalie, est sur le point de faire la guerre à Corinthe. Créon invite le roi Oronte d'Argos à l'aider à défendre son pays aux côtés de Jason. Par cette contribution, Oronte espère obtenir la main de Créuse.

Prologue

La Victoire, la Gloire et Bellone, représentation de la Guerre, célèbrent la grandeur du roi, lui prédisant le succès militaire et encourageant le peuple à rendre hommage au monarque. Bien que le pays semble se préparer à la guerre, le roi affirme qu'il livrera bataille pour instaurer paix et prospérité.

Acte I

Médée soupçonne Jason de lui être infidèle, mais sa confidente Nérine croit savoir que la princesse Créuse est déjà promise à Oronte et que Médée n'a donc rien à craindre. Jason assure à son épouse que ses rencontres avec Créuse ne sont destinées qu'à obtenir la protection de Créon pour leur famille. En dépit de ses assurances, les soupçons de Médée se renforcent quand Jason lui demande de lui donner sa plus belle robe pour l'offrir comme cadeau à Créuse. Malgré son amour pour Créuse, Jason avoue à son confident Arcas que des sentiments de culpabilité envers Médée le tourmentent. Oronte est prêt à combattre pour la cause de Créon, mais le roi semble indécis sur ses intentions quant à l'avenir de sa fille. Néanmoins, Oronte part avec le sentiment que Créuse sera bientôt sienne. Jason, Oronte et leurs hommes se préparent au combat.

Acte II

Créon demande à Médée de quitter Corinthe, affirmant qu'elle amènera le malheur sur le pays. Quand elle apprend que Jason et ses enfants resteront à Corinthe, sa méfiance redouble. Créon et Créuse conviennent que Jason sera son époux et le futur roi, trahissant à la fois Médée et Oronte. Oronte déclare de nouveau son amour pour Créuse, et celle-ci feint de s'intéresser à lui. Tous célèbrent le pouvoir de l'amour, mais même ici, Créuse est ambiguë à l'égard d'Oronte et affirme que seul celui qui allie la victoire à l'amour la méritera comme épouse.

Acte III

Médée persuade Oronte que Créon et Créuse finiront par choisir Jason. Elle craint désormais que Jason ne la quitte et sa tristesse est extrême. Nérine finit par apporter la nouvelle qui confirme tous ses soupçons : Créuse épousera Jason. Le bannissement de Médée est un simple subterfuge pour permettre à Jason d'échapper à son éventuelle vengeance. Médée décide de se venger et rassemble tous les pouvoirs possibles pour ce faire. Elle prépare un poison dont elle imprègne la robe destinée à Créuse.

Acte IV

Jason, Créuse et sa confidente Cléone admirent la nouvelle robe. Les deux amants savourent pleinement leur union. De son côté, Oronte soupçonne Créuse de ne pas répondre à son amour et interroge Jason sur son comportement. Après les réponses évasives de Jason, Oronte est convaincu que Créuse est destinée à épouser Jason. Médée assure à Oronte qu'elle fera tout pour que Jason ne puisse jamais épouser Créuse, et dans son désespoir jaloux, elle fomente une redoutable et horrible vengeance. Lors d'une dernière confrontation avec Créon, elle exige que Créuse épouse immédiatement Oronte. Créon refuse et, offensé par son audace, veut faire prisonnière Médée. Il ne peut rivaliser avec ses pouvoirs invincibles, et c'est elle qui le capture. Médée le fait sombrer dans la folie.

Acte V

Médée assure à Nérine que sa vengeance suprême s'abattra aussi sur ses enfants. Créuse, désespérée par la folie de son père, supplie Médée de le ramener à la raison. En échange, Médée exige de nouveau le mariage immédiat de Créuse et d'Oronte. Puis les deux femmes apprennent que Créon a déjà tué Oronte avant de se donner la mort. Créuse espère que Jason se vengera sur Médée de ces terribles crimes, mais soudain la robe magique distille son poison et la fait mourir dans d'atroces souffrances. Désespéré, Jason jure à son tour de se venger, mais la colère de Médée n'est pas encore assouvie. Dans un dernier geste, elle sacrifie ses propres enfants et jouit de la détresse absolue de son époux infidèle.

Pierre Audi & Willem Bruls
traduit de l'anglais par Dennis Collin

Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)



Marc-Antoine Charpentier naît à Paris en 1643 où il passe son enfance et son adolescence.

À 20 ans, il se rend en Italie, à Rome et étudie auprès du compositeur Giacomo Carissimi. Marqué par le style italien et sa musique sacrée, il sera le seul en France à aborder l'oratorio. De retour à Paris vers 1670, il s'installe chez Marie de Lorraine, petite fille du duc de Guise, qui entretient un ensemble de musiciens et de chanteurs chez elle. Charpentier y compose et chante en voix de haute-contre.

En 1672, Molière, fâché avec Lully, demande à Charpentier de remplacer ce dernier pour assurer la partie musicale de ses comédies-ballets. C'est ainsi que Charpentier compose de la musique pour les entractes de *Circé* et d'*Andromède*, ainsi que des scènes chantées dans *Le Mariage forcé*, puis *Le Malade imaginaire* (1673). Malheureusement Molière meurt à la quatrième représentation, ce qui met fin à leur collaboration. Charpentier

continue cependant à travailler pour la Troupe du roi (Comédie Française). Il compose alors des musiques de scène pour Thomas et Pierre Corneille.

Au cours des années 1680, Charpentier compose des œuvres sacrées pour des couvents de religieuses de Paris (*Messe*, *Magnificat*, *Leçons des Ténèbres*, *Les neuf repons pour le mercredi saint* (1680)... Il commence alors à composer pour la Cour, notamment au service du Dauphin. Il composera ainsi *Les Plaisirs de Versailles* en hommage à la Cour de Louis XIV.

À la mort de Mademoiselle de Guise en 1688, Charpentier est employé par les Jésuites dans leurs établissements parisiens. Il devient maître de musique du collège Louis-le-Grand, puis de l'église Saint-Louis. Durant cette période il compose son unique tragédie en musique *Médée*, qui sera créée en 1693 à l'Académie royale.

En 1698, Charpentier est nommé maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais. Il meurt en 1704 en laissant une œuvre monumentale (500 pièces) parmi lesquels des chefs-d'œuvre de la musique religieuse mais aussi des musiques pour la scène : comédies, tragédies, opéras (*Actéon*, *la Descente d'Orphée aux enfers*, *David et Jonathas*, *Médée*...).

Sa musique tire sa substance d'un mélange des styles français et italien, auxquels elle emprunte de nombreux éléments.

Marc-Antoine Charpentier fut presque complètement oublié jusqu'en 1953, lorsqu'il fut révélé par son *Te Deum*, dont l'ouverture orchestrale servit d'indicatif à l'Eurovision.

<http://www.charpentier.culture.fr>

Guide d'écoute

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

Médée de Marc-Antoine Charpentier, direction **William Christie**, **Les Arts Florissants**, avec Lorraine Hunt, Mark Padmore, Bernard Deletré, Monique Zanetti, Jean-Marc Salzman, Erato, 1995.

(les * renvoie au vocabulaire)

© Ouverture

CD – page 1

D'une manière générale, le prologue est un cérémonial d'introduction dont le but est d'honorer la personnalité devant laquelle l'œuvre est exécutée. Le compositeur présente ici ses hommages au Roi, cela fait partie du protocole de l'Académie Royale de Musique. Comme le décrit Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique* : "c'est une sorte de petit opéra placé avant le grand". On peut comparer ce prologue aux tableaux officiels versaillais représentant le Roi avec tous les attributs de la puissance. La Victoire, la Gloire et Bellone* descendent parmi les mortels et les incitent à vénérer le Roi. Les bergers et les habitants des environs de la Seine chantent la paix revenue : "*le bruit des tambours, des trompettes ne viendra point troubler nos jeux...*".

Du point de vue formel, le prologue comprend des airs, des chœurs, des danses. Il possède une ouverture à la française qui est reprise à la fin :

Titre :	Remarques :
<u>Ouverture</u>	Trois parties : lente (reprise), fugato, lente.
Air du Chef de peuple	"Louis est triomphant"
Chœur de peuples	"Louis est triomphant"
Premier air	Instrumental
Deux bergers et le Chœur des environs de la Seine	"Paraissez charmante Victoire"
Les deux bergers et l'habitant	"Ce nuage brillant"
Chœur d'habitants	"Paraissez charmante Victoire"
La Victoire	"Le Ciel dans vos vœux s'intéresse"
La Gloire et Bellone	"Ils ne cherchent à triompher"
La Victoire, La Gloire et Bellone	"Louis combat pour l'étouffer"
Bellone	"Vous résistez en vain ; tremblez fiers ennemis"
La Victoire, La Gloire et Bellone	"Par mille triomphes divers, faisons de son grand nom retentir l'Univers"
La Gloire	"Pour seconder vos soins laissez faire la gloire"
La Victoire, la Gloire et Bellone	"Non ! Ses ennemis jaloux"
La Victoire	"Le bruit des Tambours, des Trompettes"
Chœur des Bergers	"Il vaincra tant de fois sur la terre et sur l'onde"
Loure*	
Canaries*	
Reprise de la Loure	
Le Berger	"Dans le bel âge si l'on est volage"
Menuet* en rondeau*	
Une Bergère, deux Bergères	"voir nos moutons dans la verte prairie"
Passepiéd*	
Passepiéd pour les hautbois	
Chœur des Bergers	"Le bruit des Tambours, des Trompettes"
Reprise de l'Ouverture	

Pistes pédagogiques :

- Quel est le rôle du Prologue ? Comparez le début de ce prologue ("*Louis est triomphant tout cède à sa puissance*") avec l'épître dédicatoire présent au début du livret de la tragédie lyrique (cf. document annexe).
- Comparez ce prologue avec celui de *L'Orfeo* de Monteverdi dans lequel le personnage de La Musica invite l'assistance à écouter le chant d'Orphée.
- Décrivez les différentes parties de l'ouverture à la française.
- On pourra étudier en parallèle des tableaux du XVIIème représentant le Roi Louis XIV et sa Cour à Versailles.

© Acte I - Scène 1 : Médée, Nérine

CD1 – page 9 et 10

Médée se plaint à sa confidente Nérine de ce que Jason la délaisse au profit de la princesse de Corinthe, Créuse, chez qui le couple s'est réfugié après avoir fui la Thessalie, à la suite des crimes de Médée.

La ritournelle en trio (2 violons et basse continue) de style imitatif encadre cette scène. Elle est en fa majeur, ton qualifié par Charpentier de "furieux et emporté". Après ces quelques mesures, le duo entre Médée et Nérine, expose les éléments du drame : la Princesse doute de l'amour de Jason, sa confidente tente de la rassurer. L'accompagnement musical est réalisé initialement par la seule basse continue*.

Pour flat-ter mes en - nuis que ne puis-je te croi - re? Tout le voudrait mon re-pos et ma gloi - re Mais en vain, à dou - ter, je trou-ve des ___ ap-pas, Ja-son est un in - grat, Ja-son est un par - ju - re L'a-mour que j'ai pour lui me le dit, m'en as - su - re, Et l'a - mour ne se trom-pe pas.

Le climat se transforme ensuite (tonalité de si bémol majeur, tempo rapide, accompagnement en croches par le quintette à cordes) afin de souligner les paroles "*Qu'il cherche mais qu'il me craigne... ce qu'est Médée et son pouvoir*". Ainsi, l'écoute attentive de cette scène met-elle en relief les éléments constitutifs du drame à venir :

MÉDÉE

Pour flatter mes ennuis, que ne puis-je te croire ?
Tout le voudrait, mon repos et ma gloire ;
Mais en vain à douter je trouve des appas,
Jason est un ingrat, Jason est un parjure,
L'amour que j'ai pour lui, me le dit, m'en assure.
Et l'Amour ne se trompe pas.

NÉRINE

Un mouvement jaloux vous l'a peint infidèle ;

Mais d'injustes soupçons troublent votre repos.
Créuse est destinée au souverain d'Argos
Sur quel espoir Jason brûlerait-il pour elle ?

MÉDÉE

Je sais qu'Oronte est prêt d'arriver en ces lieux ;
Il vient rempli d'un espoir glorieux :
Mais à le recevoir, si Corinthe s'apprête,
Ce n'est point son hymen qui le fait souhaiter

Il s'élève contre elle une affreuse tempête
Son secours la peut écarter.

NÉRINE

Acaste contre vous arme la Thessalie ;
La cruelle mort de Pelie
Vous rend l'objet de sa fureur ;
Si Créon ne vous abandonne
De la guerre en ces lieux, il va porter l'horreur.
Et lorsqu'en ce péril
Comme l'Amour l'ordonne,
Jason veut de Créuse obtenir la faveur,
Faut-il que ce soin vous étonne ?

MÉDÉE

Qu'il soit abandonné de Créuse et du Roi
S'il lui faut un appui ne l'a-t-il pas en moi.
Quand de Colchos il prit la fuite
Maître de la riche Toison, Mon père eut beau
s'armer contre ma trahison
Quel fut l'effet de sa poursuite ?

NÉRINE

Quoi ! Vous résoudre à fuir toujours ?

MÉDÉE

La fuite, l'exil, la mort même
Tout est doux avec ce qu'on aime.

NÉRINE

Jason pour vos enfants cherche ici secours.

MÉDÉE

Qu'il cherche mais qu'il me craigne !
Un Dragon assoupi
De fiers taureaux domptés
Ont à ses yeux, suivi mes volontés.
S'il me vole un cœur,
Si la princesse y règne,
De plus grands efforts feront voir
Ce qu'est Médée et son pouvoir.

Pistes pédagogiques :

- Étudiez les personnages et caractères de Médée et Nérine, ainsi que leurs voix.
- Quels sont les sentiments qui animent Médée ?
- Imaginez la mise en scène de ce duo, les décors, les costumes.
- Écoutez attentivement la ritournelle, repérez les passages en imitation entre les instruments, les ornements.
- Quel moment particulier du mythe de Médée est évoqué dans cette tragédie en musique ? En comparaison, il est possible d'aborder un autre moment du mythe à travers la tragédie en musique *Thésée* de Lully (1675).
- Comparez le début de cette tragédie avec le premier air de *Didon et Enée* de Purcell : " *Ab ! Belinda, I am pressed with torment not to be confessed* " dans lequel Didon se confie à sa suivante Belinda.

L'air de Jason est accompagné par un effectif orchestre important constitué du quintette à cordes avec sourdines et de la basse continue. Par le biais de l'instrumentation, Charpentier tisse un lien avec le précédent air de Médée : " *Qu'il cherche mais qu'il me craigne* ". La mélodie de Jason adopte généralement un profil mélodique ascendant et conjoint notamment au début du refrain :



Le cheminement des tonalités (SOL M, RÉ M, UT M, La m, SOL M) tout au long de l'air et leur symbolique mettent en relief les sentiments de Jason :

SOL M (doucement joyeux)	REFRAIN : Que me peut demander la Gloire, Quand l'Amour s'est rendu le maître de mon cœur ?
RÉ M (joyeux et très guerrier)	Dans le triste combat, où si j'ose la croire, L'avantage cruel de demeurer vainqueur, Doit me coûter tout mon bonheur,
RÉ M (joyeux et très guerrier)	Que peut me demander la Gloire ?
UT M (gai et guerrier)	Si je traite Médée avec trop de rigueur, Un objet tout charmant trouve de la douceur A me céder une illustre victoire.
La m (tendre et plaintif) Mi m (amoureux et plaintif)	Je touche au doux moment d'en être possesseur. Serments de ma première ardeur, Devoirs que je trahis, sortez de ma mémoire, Et ne m'opposez plus vos chimères d'honneur,
SOL M (doucement joyeux)	Que me peut demander la Gloire, Quand l'Amour s'est rendu le maître de mon cœur ?

Pistes pédagogiques :

- Repérez la forme de cet air de Jason (forme rondeau).
- Étudiez les personnages et caractères de Jason et Arcas, ainsi que leur voix.
- Abordez la question de la symbolique des tonalités chez Charpentier et montrez de quelles manières elles participent au caractère de cet air.

Les amants sont réunis sous l'œil complice de Cléone, la confidente de Créuse. La princesse avoue à Jason son intention délibérée de duper Oronte.

La tonalité de La majeur, l'accompagnement léger volubile du clavecin, les changements de mesure (quatre temps puis trois temps pour "*Le plaisir d'être aimé*") participent au caractère joyeux et champêtre de ce duo d'amour. Même si le texte est court, une certaine variété est créée dans l'écriture de cet air :

- les voix de Créuse puis de Jason sont entendues successivement puis de manière superposée,
- de subtiles imitations sont introduites aux voix rompant la monotonie,
- la basse reprend certains motifs vocaux assurant un lien entre le texte et l'accompagnement (par exemple avant les paroles de Jason "*Ah ! Disons-le cent fois*").

<p>CRÉUSE Quand son amour serait extrême Vous n'avez rien à redouter Dans le temps même Que je paraîtrai l'écouter Quand son amour serait extrême Vous n'avez rien à redouter. Mes yeux vous diront que je vous aime.</p>	<p>JASON Ah ! disons-le cent fois, dans les tendres désirs Que le sincère amour inspire On ne saurait assez le dire, Le plaisir d'être aimé passe tous les plaisirs.</p> <p>JASON et CRÉUSE Ah ! Disons-le...</p>
---	--

Pistes pédagogiques :

- Quel est le caractère général de ce duo ?
- Détaillez la mise en musique du texte : alternance, superposition, imitation ou répétition des paroles. Que pouvez-vous en déduire ?
- Imaginez la mise en scène de cet air.

Médée, restée seule, passe de la tristesse à la colère devant l'ingratitude de son amant en se remémorant tous les exploits qu'elle l'a aidé à accomplir.

Cette lamentation est soutenue par le quintette à cordes avec sourdines, instrumentation déjà entendue dans les airs de Médée : "Qu'il cherche mais qu'il me craigne", et de Jason : "Que me peut demander la gloire" créant ainsi un lien entre ces différentes scènes. L'introduction instrumentale présente une première fois la mélodie du refrain, sur laquelle s'appuient les premières paroles de Médée :

Médée

Quel prix de mon amour? Quel fruit de mes forfaits

Basse Continue

b # 9 b #5 9 7 #5 4 3

NB : Les chiffres sous la portée indiquent les accords ou les arpèges joués par les instruments de la basse continue (le clavecin par exemple).

Dans cet exemple, on remarquera l'emploi des tonalités de ré mineur ("grave et dévot") et de sol mineur ("sévère et magnifique"), le début des phrases en anacrouse et l'accent sur "amour" et "forfaits" écrits en valeurs longues. Les brusques changements de tempo (passages soulignés ci-dessous pour les mouvements rapides) mettent en relief le caractère ambivalent des sentiments qu'elle ressent. Enfin, le chromatisme ascendant de la basse continue seule soutenant les paroles "Et l'oubli des serments que cent fois il m'a faits" constitue le moment central de cet air du point de vue de l'intensité dramatique :

Médée

Et l'oubli des serments que cent fois il m'a faits

Basse Continue

Quel prix de mon amour ! Quel fruit de mes forfaits !

Il craint des pleurs qu'il m'oblige à répandre,
Insensible au feu le plus tendre
Qu'on ait vu s'allumer jamais ;
Quand mes soupirs peuvent suspendre
L'injustice de ses projets,
Il fuit pour ne pas les entendre.

Quel prix de mon amour ! Quel fruit de mes forfaits !

J'ai forcé devant lui cent monstres à se rendre.
Dans mon cœur où régnait une tranquille paix,

Toujours prompte à tout entreprendre
J'ai su de la nature effacer tous les traits.
Les mouvements du sang ont voulu me
surprendre.
J'ai fait gloire de m'en défendre,
Et l'oubli des serments que cent fois il m'a faits.
L'engagement nouveau que l'amour lui fait
prendre
L'éloignement, l'exil, sont les tristes effets
De l'hommage éternel que j'en devais attendre.

Quel prix de mon amour ! Quel fruit de mes forfaits !
Quel prix...

Pistes pédagogiques :

- Imaginez la mise en scène de cet air (costume, décors, lumières, attitude de Médée, etc.).
- Écoutez successivement les extraits dans lesquels le quintette à cordes accompagne les airs de Jason puis de Médée : que pouvez-vous en déduire à propos du rôle de cette instrumentation dans l'œuvre ?
- Étudier la façon dont la musique, la voix illustrent les différents sentiments ressentis par Médée.

L'air de Médée est précédé d'une partie instrumentale. Ce prélude est écrit pour le quintette à cordes, sans sourdines cette fois. Nous sommes dans le domaine des Enfers : la nuance forte, les motifs de gammes, les rythmes pointés, les silences, le renforcement de la ligne de basse par le timbre des bassons et la pédale de tonique (sur la note sol) tendent à produire un effet impressionnant et inquiétant :

Prélude

Fort

Fort

Fort

Fort

Bassons et Basse de violon

Basse continue

Fort

9 #7 4 b7 #3 b6 5 4 3 7 6 7 3 6 4 5 #3

La ligne mélodique initiale sera reprise de manière variée par la magicienne avec le même accompagnement mais cette fois avec les cordes en sourdine :

Médée

Noir res fil - les du Styx Di - vi - ni - tés ter - ri - bles,

Prélude

MÉDÉE

Noires filles du Styx, Divinités terribles,
Quittez vos affreuses prisons.

Pistes pédagogiques :

- Quels sont les moyens musicaux employés par le compositeur pour symboliser les Enfers ?
- Imaginez les décors pour l'ensemble de cette scène.
- Sur le thème des enfers, étudiez d'autres extraits d'œuvres musicales par exemple *Orlando* de Haendel, acte II, scène 11 "*Ab Stiege larve !*" ou *L'Orfeo* de Monteverdi, acte III.

Médée tient tête à Créon. Il appelle ses gardes qui se retournent contre lui. Médée avertit Créon de sa puissance, mais ce dernier refuse de lui céder.

Dans cette dernière scène le roi reste seul et sombre dans la folie. Une introduction instrumentale précède l'air de Créon. L'instrumentation traduit ici la vision infernale : chaque pupitre entre successivement et les lignes mélodiques des hautes-contre, tailles, quintes et basses de violons sont écrites dans le registre grave. La voix de basse de Créon se superpose à l'ensemble et on peut remarquer quelques figuralismes notamment sur les paroles "D'où vient tout à coup ce silence" avec un accompagnement réduit à la basse seule, et "Dans ses gouffres profonds" avec la note la plus grave de l'air sur le mot "profond".

Noires divinités, que voulez-vous de moi ?
Impitoyables Euménides,
Vous faut-il le sang des perfides
Qui n'ont pas respecté leur Roi ?
Mais où suis-je ? D'où vient tout à coup ce silence ?
Le Ciel s'arme de feux. Ah ! C'est pour ma vengeance
Courons, que d'horribles éclats !
Où veux-je aller ? Tout tremble sous mes pas.
Tout s'abîme, la terre s'ouvre !

Dans ses gouffres profonds, quels monstres
je découvre !
Ils saisissent Médée ; ah ! Ne la quittez pas.
Les sombres flots de Styx n'ont rien qui
m'épouvante.
Pour la voir condamner aux plus affreux
tourments,
Je vais apprendre à Radamante
Jusqu'où va la noirceur de ses enchantements.

Pistes pédagogiques :

- Étudiez le personnage de Créon, sa voix...
- Précisez le sens des références mythologiques (partie vocabulaire).
- 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 ».

Jason vient recueillir les dernières paroles de Créuse. Ce dernier duo d'amour est un duo d'adieu. Créuse sait que tout est fini : elle se révolte une dernière fois et meurt.

JASON
Ah ! Roi trop malheureux !
Mais ô Ciel ! La Princesse paraît mourante entre
vos bras,
Qui la met dans cette faiblesse.

CRÉUSE
Approchez-vous Jason, ne m'abandonnez pas,
Mon père est mort, je vais mourir moi-même.
Je péris par les traits que Médée a formés ;
Mille poisons dans sa robe enfermés
Par une violence extrême
Vous ôtent ce que vous aimez.
Ce que j'endure est incroyable,
Mais au moins j'ai de quoi rendre grâce aux

Dieux,
Que sa fureur impitoyable
Me laisse la douceur de mourir à vos yeux.

JASON
Appelez-vous douceur un effet de sa rage ?
De cet affreux spectacle elle a su la rigueur,
Pouvait-elle mettre en usage
Un supplice plus propre à m'arracher le cœur.

**CRÉUSE et JASON (CD III, page 20 à 1'
48'')**
Hélas ! Prêts d'être unis par les douces chaînes,
Faut-il nous voir séparés à jamais ;
Peut-on rien ajouter à l'excès de ma peine ?

Hélas ! Peut-on lancer sur moi de plus pénibles traits ?
 Hélas ! Prêts d'être unis par les douces chaînes,
 Faut-il nous voir séparés à jamais ;

CRÉUSE (CD III, page 20 à 4')
 Mais déjà de la mort les horreurs me saisissent.
 Je perds la voix, mes forces s'affaiblissent,
 C'en est fait, j'expire, je meurs.

Après un récitatif agité, la scène évolue vers un duo entre les deux amants : "*Hélas ! Prêts d'être unis par les douces chaînes*" dont l'harmonie créée par la proximité des lignes vocales, l'instrumentation légère, les vocalises sur "chaînes", contraste avec l'air de la mort de Créuse qui lui succède :

Tempo très lent : *largo*

Créuse Introduction instrumentale (cordes avec sourdine)

Ton de Fa mineur "obscur et plaintif" :

Basse continue **Mouvement mélodique descendant**
 Sourdines

Absence du clavecin dans cette basse continue :

Créuse
 Mais dé - jà de la mort les hor - reurs me sai -

B. C.
 Accords de septième : 7 6 7 # b 5 6

Créuse
 sis - sent Je perds la voix,

B. C.
 9 8 b #6 b b7 b
 7 6 7 b5 b

Créuse
 Mes for - ces s'af - fai - blis - sent, C'en est

B. C.
 7 6 b6 6 b # #6 6 b5 b

Créuse
 fait, j'ex - pi - re je meurs.

B. C.
 Chromatisme (souffrance) Cadence finale : instruments seuls.
 6 b6 5 4 3 4 3 b

Note la plus aiguë de la mélodie, dernier élan (intervalle de quarte, do-fa).

Importance des silences

Toute l'écriture musicale est orientée vers le même sens : le tempo très lent, la tonalité de fa mineur, les lignes mélodiques descendantes de la mélodie et de la basse, les silences qui entrecouper les phrases, l'ambitus réduit, le dernier soupir sur "*c'en est fait*", le chromatisme douloureux, sont autant d'éléments qui participent du caractère tragique de ce dernier air de Créuse.

Pistes pédagogiques :

- Commentez l'air de la mort de Créuse en détaillant les nombreux figuralismes présents dans la partition.
- Comparez cet air avec l'air de la mort de Didon ("*when I am laid in earth*"), dans l'opéra *Didon et Enée* de Purcell.

Vocabulaire

Air : Mélodie vocale ou instrumentale, profane ou religieuse, accompagnée ou non par des instruments, qui peut être soit autonome, soit incluse dans une composition comportant plusieurs mouvements. Généralement précédé d'un récitatif dans la musique dramatique, il prit à partir de Lully des formes très variées, comme l'air à «da capo» emprunté à l'Italie, l'air continu en un seul mouvement, proche de l'arioso, et l'air en deux mouvements sans reprise, fréquent dans le grand opéra du XIX^{ème} siècle.

Basse continue : Partie de basse instrumentale confiée à un instrument polyphonique (orgue, clavecin, luth, guitare) renforcé par un autre instrument (viole de gambe, violoncelle, basson), dans les œuvres allant de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle. Appelée également "continuo", elle est en général chiffrée.

Bellone : Déesse de la guerre dans la mythologie romaine, épouse ou sœur de Mars. Elle participait à ses côtés à la bataille. On la représente comme la conductrice effrayante d'un char, tenant une torche ou une arme à la main. Elle incarne davantage les horreurs de la guerre que ses aspects héroïques.

Canaries : Ancienne danse française mise à la mode sous Charles IX (1550-1574) et tirant son nom d'une mascarade où les danseurs étaient costumés en « sauvages des îles Canaries » et exécutaient des pas « bizarres et ressentant fort le sauvage ». L'air en était bref, coupé en deux reprises et mesuré sous le signe binaire.

Chœur : le chœur de Médée est composé des voix suivantes : dessus, hautes-contre, tailles, basses.

Chromatisme : Mouvement mélodique qui s'effectue par demi-tons (do-do#-ré par exemple). Il peut être employé pour symboliser la douleur, le tourment.

Continuo : voir la définition de la *basse continue*.

Divertissement : Dans un opéra ou un ballet, moment où l'action est interrompue par un intermède de danse non narratif.

Euménides : Egaleme nt appelées Furies ou Erinyes. Divinités infernales chargées d'exécuter sur les coupables la sentence des juges.

Entracte : Intermède musical joué devant le rideau fermé, entre les actes d'un opéra ou d'une pièce de théâtre, et parfois spécialement composé pour ce spectacle. Lully et Charpentier composèrent des entractes pour les pièces de Molière.

Figuralisme : Traduction musicale du sens du texte par des moyens analogiques ; par exemple les idées de montée ou de descente par les mouvements mélodiques correspondants.

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

Imitation : Reprise d'un fragment mélodique ou d'une mélodie toute entière, exposée dans une voix, dans une autre. L'imitation est stricte (la mélodie est reproduite exactement) ou libre (la mélodie est modifiée).

Intermède : Pièce instrumentale qui s'intercale parfois entre les interventions des chanteurs, parfois entre deux actes pour permettre les changements de décors.

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

Loure : La loure est une danse d'origine normande ou poitevine. Ternaire et d'un mouvement lent et grave, elle commence par une anacrouse et son premier temps est lourdement marqué, rappelant son origine paysanne. Elle se danse comme une sarabande.

Médée : Fille d'Aeétès, roi de Colchide, elle est la petite fille du Soleil (Hélios) et la nièce de la magicienne Circé. On lui donne parfois comme mère la déesse Hécate, patronne de toutes les magiciennes.

Menuet : Danse traditionnelle, devenue au XVII^{ème} siècle une danse de cour, puis au XVIII^{ème} siècle une danse stylisée intégrée à une œuvre musicale. Le menuet est le mouvement de divertissement au sein d'une symphonie ou d'une sonate. À partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, il est remplacé par le scherzo. L'emploi du menuet aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles est surtout fait pour souligner un archaïsme. L'avènement officiel du menuet remonte à Lully, qui le mit à la mode à la cour de France, si bien qu'il devint rapidement la danse la plus pratiquée, rejetant dans l'ombre toutes celles qui l'avaient précédé. Avec *Cadmus et Hermione* (1673), Lully l'introduisit également à la scène, et à partir d'*Atys* (1676), cette danse figura dans tous ses opéras.

Ornementation (agréments) : Art de disposer des ornements pour embellir ou varier une mélodie vocale. Dans l'opéra baroque, le chanteur ajoute de nombreuses notes à une mélodie écrite.

Ouverture : Pièce instrumentale servant d'introduction à un opéra. Dès le XVII^{ème} siècle on distingue deux types d'ouverture : l'ouverture à la française (lent, vif) et l'ouverture à l'italienne (vif, lent, vif).

Passepied : Danse populaire originaire de Bretagne. Vive et gaie, elle s'exécutait à pas glissés, les pieds se croisant et s'entrecroisant, d'où l'expression «passepied». Elle devient, au XVII^{ème} siècle, une danse de cour très en vogue, particulièrement sous le règne de Louis XIV. Comme la forlane, le passepied, primitivement modéré et en mesure binaire, évolue vers un style plus animé et se fixe définitivement en 3/8. L'anacrouse initiale se rencontre dans la plupart des cas.

Pelie : (Pélias). Devenu roi de Iolchos après avoir dépouillé son demi-frère, Aéson, du trône, il tente de se débarrasser de Jason, fils d'Aéson, en l'envoyant chercher la Toison d'Or en Colchide, et profite de son absence pour faire assassiner Aéson. Jason, victorieux, revient sain et sauf, et demande à Médée de venger son père. Cette dernière fait alors croire aux filles de Pélias qu'elles rendront la jeunesse à leur père en le mettant à bouillir dans un chaudron, et les conduit ainsi à le tuer. Après ce forfait, Jason et Médée sont contraints de s'exiler à Corinthe.

Prélude : Dans un opéra, pièce instrumentale introductive de forme libre. Dans les opéras français des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, la ritournelle se nomme aussi prélude. Par la suite, on fera une distinction entre prélude et ouverture. Le prélude semble moins étendu, de forme libre, et davantage lié au reste de l'opéra. En ce sens, le prélude est une sorte de développement symphonique des thèmes importants de l'œuvre.

Prologue : Préambule d'une œuvre dramatique, destiné à annoncer le sujet ou à honorer la personnalité devant laquelle l'œuvre est exécutée. Les premiers exemples se trouvent dans *l'Euridice* (1600) de J. Peri et G. Caccini ainsi que dans *L'Orfeo* (1607) de C. Monteverdi. A partir de R. Cambert et de J. B. Lully (*Cadmus et Hermione*, 1673 ; *Alceste*, 1674), le prologue a été de rigueur dans l'opéra classique français.

Radamante ou Rhadamante : Fils de Jupiter et d'Europe, frère de Minos. Juge des Enfers, réputé pour sa justice et sa sévérité.

Ritournelle : Au XVII^{ème} siècle c'est un passage instrumental qui sert d'introduction et sépare les strophes d'un air dont il emprunte l'idée mélodique.

Rondeau : Forme de la musique française des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles très employée dans la musique instrumentale et vocale, elle consiste en l'alternance d'une première période appelée refrain et de périodes différentes appelées couplets. Avec Lully, la forme du rondeau s'applique à toutes les danses et envahit la suite (le mot rondeau revient souvent dans le titre des pièces : menuet en rondeau, gavotte en rondeau, tambourin en rondeau) ; elle est non moins fréquemment utilisée dans les airs.

Styx : L'un des principaux fleuves des Enfers, avec l'Achéron, le Cocyte et le Phlégéthon.

Symbolique des tonalités : Charpentier donne à chaque tonalité une couleur expressive qu'il définit dans ses *Règles de composition*. Il établit les rapports suivants :

UT Majeur	Gai et guerrier	Fa mineur	Obscur et plaintif
Ut mineur	Obscur et triste	SOL Majeur	Doucement joyeux
RE Majeur	Joyeux et très guerrier	Sol mineur	Sévère et magnifique
Ré mineur	Grave et dévot	LA Majeur	Joyeux et champêtre
MI Majeur	Querelleur et criard	La Mineur	Tendre et plaintif
Mi mineur	Amoureux et plaintif	SI bémol Majeur	Magnifique et joyeux
MI bémol Majeur	Cruel et dur	Si bémol mineur	Obscur et terrible
Mi bémol mineur	Horrible, affreux	SI Majeur	Dur et plaintif
FA Majeur	Furieux et emporté	Si Mineur	Solitaire et mélancolique

Tour de gosier : Tour de gosier ou doublé, agrément identique au gruppetto, en usage dans la musique vocale et instrumentale des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. 2^{ème}



Tragédie lyrique : La « tragédie en musique » opère la synthèse des formes musicales de l'opéra italien, l'air de cour, du ballet de cour, de la comédie-ballet avec la tragédie théâtrale. Inspirée de la tragédie classique qui connaît à l'époque un succès prodigieux et dont les règles ont été établies par des génies comme Corneille, elle comporte une ouverture « à la française » en 3 parties, un prologue destiné à capter l'attention du spectateur, mais surtout, lieu de la dédicace au Roi, qui se trouve généralement entouré d'allégories et 5 actes incluant récits, chœurs et danses, pièces d'orchestre. La structure de la tragédie en musique doit servir les enjeux dramatiques de l'intrigue, mais chacun des 5 actes comporte un temps où l'action suspendue laisse place à un divertissement (danse ou chœurs) reflétant les événements dramatiques qui viennent de se dérouler.

La tragédie en musique accorde une place prépondérante au merveilleux, qui constitue l'un des ressorts-clé du genre, et n'exclut pas certaines scènes de violence. On peut aussi y trouver un certain mélange des genres, l'humour peut également apparaître.

Elle ne respecte pas la règle des trois unités et ne recherche pas tant à édifier les âmes en faisant appel à la *catharsis*, mais avant tout à divertir, émerveiller.

Tremblement : Ornement en usage chez les musiciens français des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Indiqué le plus généralement par le signe + sur la partition, c'est un battement qui s'effectue entre la note principale et une note d'emprunt diatoniquement supérieure à celle-ci.

Références

Discographie :

Médée de Marc-Antoine Charpentier, direction William Christie, Les Arts Florissants, avec Lorraine Hunt, Mark Padmore, Bernard Deletré, Monique Zanetti, Jean-Marc Salzman, Erato, 1995.

Bibliographie :

L'Avant-scène Opéra, Médée, n° 68, mai 1993, 130 p.

→ Un commentaire littéraire et musical de l'œuvre.

Cessac Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988.

→ L'ouvrage de référence à propos du compositeur.

Voir aussi toutes les adaptations du mythe de Médée :

- **Musique** : Cherubini, Milhaud, Theodorakis, Dusapin
- **Peinture** : Delacroix, Poussin
- **Cinéma** : Von Trier, Pasolini
- **Littérature/théâtre** : Euripide, La Péruse, Corneille, Anouilh, Muller
- **Danse** : Graham, Prejocaj

Médée à l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène et costumes **Pierre Audi**
Assistante à la mise en scène **Maria Lamont**
Scénographie **Jonathan Meese, Marlies Forenbacher**
Costumes **Jorge Jara**
Lumières **Jean Kalman**
Dramaturgie **Willem Bruls**
Chorégraphie **Kim Brandstrup**
Chef de chant **Benoit Hartoin**

Avec



Michèle Losier
Médée



Anders Dahlin
Jason



Sophie Karthäuser
Créuse



Stéphane Degout
Oronte



Laurent Naouri
Créon



Aurélia Legay
Nérine



Elodie Kimmel
Cléone

-
L'Orchestre et le Chœur du Concert d'Astrée

Note d'intention de mise en scène



L'amour, c'est moi !

La moralité du mythe

Malgré tout, qu'importe la version du mythe – que ce soit Euripide au V^{ème} siècle av. J.-C., Charpentier au XVII^{ème} siècle ou Reimann au XXI^{ème} siècle –, car en tant que spectateurs, nous acceptons son caractère tel qu'il est et sommes peu enclins à condamner ses crimes. Médée est au-dessus des mortels, et toute tentative de moraliser ses actes est vouée à l'échec. Dans la France du XVII^{ème} siècle, on essaya de condamner l'histoire comme immorale. Le fait qu'elle quitte la scène impunie était considéré

comme honteux. Mais le mythe était déjà plus fort que la morale.

Pierre et Thomas Corneille se sont inspirés d'une source légèrement plus récente : la pièce *Médée* de Sénèque, qui change fondamentalement le mythe en confiant les enfants à Jason, et donc à Créuse et à Créon. L'histoire quitte le mythe et devient tragédie humaine. L'acte final prend alors une dimension plus moderne.

Est-ce la Médée que nous présente Charpentier ? L'ouvrage dresse la peinture d'un monde de tricheurs et de lâches autour de Médée. Avec sa quête implacable de vérité, elle fait remonter tous les mensonges à la surface. Certains supposent d'ailleurs que les personnages de l'opéra font clairement allusion à des figures de la cour de Louis XIV. Médée est dès lors la femme « gênante » qui ne peut faire autrement que de dire la vérité. Mais on peut légitimement s'interroger sur le fait que Médée soit vraiment la seule à toujours dire la vérité. Ou mieux : de son point de vue, elle a probablement raison ; mais la réalité n'est-elle pas bien plus complexe que ne peut l'exprimer une simple distinction entre vérité et mensonge ? Et sa droiture n'affecte-t-elle pas sa propre pensée ?

L'obsession égoïste

« L'amour, c'est moi. ». Cette devise explore l'élément égoïste du comportement de Médée. Nous pouvons tous sympathiser avec son égoïsme émanant du fait qu'elle a tout donné à Jason. Elle croit aveuglément en lui et en leur amour. Il n'y pas de monde envisageable pour elle en-dehors de leur relation. Dans les derniers moments, elle confie sa robe favorite à Jason, qui souhaite l'offrir en cadeau à Créuse. Ce morceau de tissu peut-il être autre chose que sa robe de mariée ? Et n'est-ce donc pas ainsi sa propre peau qu'elle donne ? N'est-ce pas en fait lors de ce geste que lui vient l'idée de tuer ses enfants ? Son amour parvient aux limites de l'obsession. Elle veut décider de tout, et tous doivent se conduire selon sa volonté.

L'idée lumineuse du livret de Thomas est que l'égoïsme de Médée dévoile et dénonce celui de tous les autres personnages de la pièce. A première vue, Créon semble le père affectueux de Créuse et un souverain consciencieux. Mais son choix de Jason comme gendre et successeur se fonde sur sa réputation héroïque et sa possession de la Toison d'or. Créuse joue à un jeu cruel avec Oronte et obéit à son père, qui la marie à Jason. Bien que ses serments d'amour pour Jason puissent être sincères, il y a toujours un mélange ambigu entre ses sentiments personnels et la raison d'Etat. Son ambition reste avant tout de devenir reine.

Souvent dépeint comme un personnage faible, Jason devient beaucoup plus complexe dans le livret de Thomas. Il semble abandonner Médée de la manière la plus vulgaire : le mari qui quitte la mère vieillissante de ses enfants pour une bien-aimée plus jeune et plus fraîche. Mais ici, c'est aussi une bien-aimée plus riche et plus prestigieuse. Il y a cependant une part de vérité quand Jason déclare qu'il cherche

la sécurité pour lui-même et sa famille à Corinthe. Il a conscience de sa culpabilité envers Médée – élément que Thomas Corneille souligne, et qui rend son personnage moins cynique et moins irresponsable. Médée l'étouffe littéralement de son amour, et pour cette raison première il essaie désespérément de s'affranchir d'elle : « Que je serais heureux si j'étais moins aimé ! » Il reconnaît que leur amour a passé son apogée, et que leur désir est condamné à s'éteindre.

Soif de vengeance

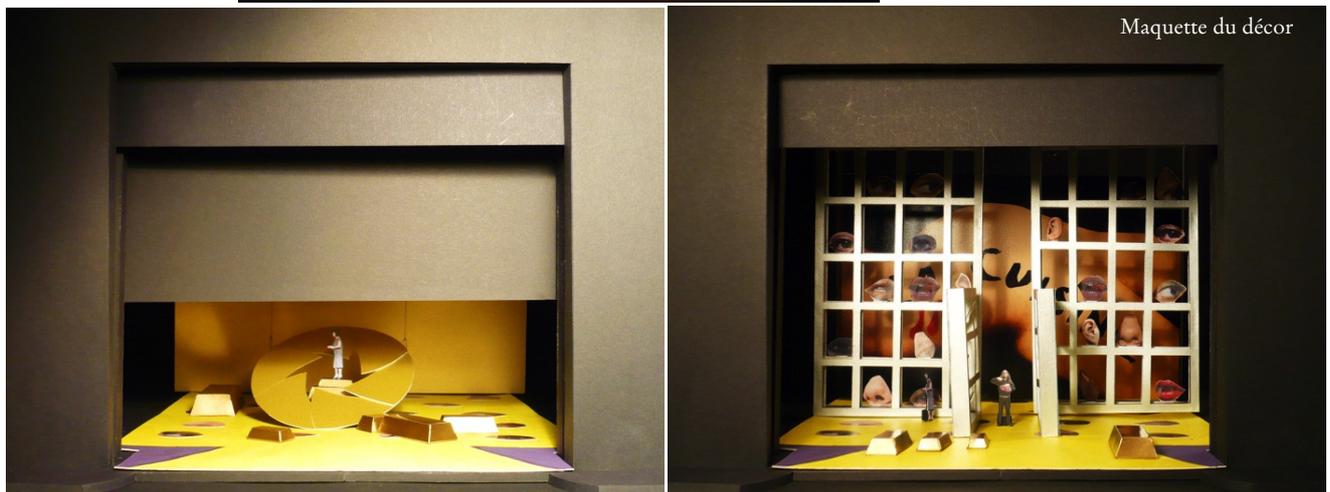
Médée doit peu à peu faire face à sa défaite dans le monde cynique et décadent où elle vit. Un monde qu'elle ne peut dominer, malgré sa volonté. Mais en préparant le poison dans sa cuisine infernale, elle comprend déjà qu'elle est en train de perdre son combat. Aurait-elle pu conquérir plus de territoire si elle avait été moins sévère, moins inconditionnelle ? Si elle avait été prête à transiger ? C'est une idée inconcevable : une Médée qui transige. Sa confidente Nérine tente de lui apprendre à survivre dans son monde : « On perd la plus sûre vengeance, Si l'on ne sait dissimuler. » Médée en est incapable.

Médée ne peut tuer Jason parce qu'elle l'aime toujours. Et elle est convaincue d'être encore aimée de lui. Comme elle est l'Amour même, elle ne peut accepter une réalité changeante. Elle attaquera donc Jason là où il est le plus vulnérable : son amour pour ses enfants : « Il aime ses enfants, Ne les épargnons pas. » Mais les enfants représentent aussi le fruit de leur amour. Ce sont les manifestations physiques, charnelles, de leurs liens. Ils sont non seulement le point le plus faible de Jason, mais également le sien. Et Nérine de déclarer : « En punissant Jason, craignez de vous punir. » Malgré tout, si jalouse, si pleine de rage soit-elle, elle sait exactement la portée de son geste. Elle a besoin de le faire, pour assouvir sa soif de vengeance. « Je prends une vengeance épouvantable, horrible ! »

Que Médée s'enfuit dans les airs sur un char tiré par un dragon fougueux ou d'une autre manière, elle a détruit le fondement de son existence. Elle était possédée par ses sentiments de jalousie et de vengeance, mais elle n'a pas tué ses enfants dans un moment d'indignation. Elle a tué en raison de son instinct le plus fort : un amour égoïste, autodestructeur : Médée en a souffert elle-même plus que tous les autres. Elle est victime d'elle-même. En tuant ses enfants, elle s'est tuée elle-même, dans un ultime geste d'automutilation.

Willem Bruls, dramaturge
Traduit de l'anglais par Dennis Collins
Extraits du programme du Théâtre des Champs-Élysées

Scénographie



Repères biographiques



Emmanuelle Haïm direction musicale

Chef d'orchestre et claveciniste, Emmanuelle Haïm est fondatrice et directrice artistique de Concert d'Astrée. Après des études de clavecin et de nombreux Premiers Prix au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, sa passion pour l'expression vocale la pousse à se consacrer à la direction du chant au Centre de Musique Baroque de Versailles. Elle enseigne au CNSMDP de 1990 à 2002, où elle y donne des cours d'écriture, de musique vocale baroque mais est aussi professeur de répertoire baroque.

Depuis plus d'une décennie, on la retrouve sur les plus prestigieuses scènes internationales à la tête du Concert d'Astrée et en tant que chef invitée pour diriger des formations de renom.

En 2001, elle connaît un succès retentissant au Glyndebourne Touring Opera, avec *Rodelinda*, puis *Theodora* de Haendel en 2003. Ses interprétations et son énergie incomparable lui valent d'être surnommée par la presse anglaise « The Ms Dynamite of French Baroque ». Emmanuelle Haïm est la première femme à diriger la compagnie du Chicago Lyric Opera dans *Giulio Cesare*, en 2007. Artiste fidèle du Glyndebourne Festival Opera, elle y présente à l'été 2008 une nouvelle production de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Par ailleurs, elle dirige régulièrement l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre Symphonique de Birmingham (CBSO), le Scottish Chamber Orchestra, le Deutsches Sinfonie Orchester Berlin ainsi que le Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks de Francfort. En mars 2008, Emmanuelle Haïm est pour la première fois invitée à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Elle dirige ce même orchestre en juin 2011 dans un programme autour de Haendel et Rameau et lors du Zukunft@BPhil Dance Project en collaboration avec la chorégraphe Vivienne Newport. En novembre 2011 elle poursuit sa collaboration avec les grandes formations américaines en dirigeant le Philharmonique de Los Angeles et sera en décembre 2012 à la tête du Philharmonique de New York. Avec son propre ensemble baroque, Le Concert d'Astrée, fondé en 2000, Emmanuelle Haïm se produit aussi bien dans Rameau ou Lully que dans Monteverdi, Bach, Purcell et Haendel ou encore Mozart et Haydn. De Paris à New York et dans de nombreux festivals en France et à l'étranger - Londres, Berlin, Salzbourg, Amsterdam - Le Concert d'Astrée enchaîne les représentations.

Le Concert d'Astrée a fêté son 10^{ème} anniversaire lors d'un concert d'exception au Théâtre des Champs-Élysées le 19 décembre 2011 avec la participation de nombreux artistes qui ont collaboré avec l'ensemble depuis ses débuts. Lors des productions lyriques scéniques, Emmanuelle Haïm collabore avec de grands noms de la mise en scène comme Robert Carsen, Peter Sellars, Jean-François Sivadier, Jean-Louis Martinoty, Jean-Marie Villégier, Robert Wilson et David McVicar. Parmi les versions scéniques dirigées par Emmanuelle Haïm avec le Concert d'Astrée, citons *Thésée* de Lully, *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *L'Orfeo* et *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Les Noces de Figaro* de Mozart, ainsi que *Giulio Cesare* de Haendel, dans une mise en scène de Laurent Pelly, en janvier et février 2011 à l'Opéra Garnier à Paris.

En 2001, Emmanuelle Haïm signe un contrat d'exclusivité avec le label Virgin Classics.

Ses enregistrements à la tête de son ensemble Le Concert d'Astrée sont abondamment récompensés par la critique : en France, par les Victoires de la Musique Classique (*Lamenti*, meilleur enregistrement en 2009, *Carestini, The Story of a Castrato*, meilleur enregistrement en 2008) comme à l'étranger.

Citons notamment l'enregistrement de référence *Dido and Aeneas* qui a reçu, en 2003, le célèbre Echo Deutscher Musikpreis (Allemagne) après avoir été nommé aux prestigieux Grammy Awards dans la catégorie meilleur enregistrement d'opéra de l'année.

Emmanuelle Haïm a collaboré avec Philippe Jaroussky et Le Concerto Köln pour un enregistrement d'airs d'opéras de Caldara, *Caldara in Vienna* et avec Natalie Dessay en compagnie du Concert d'Astrée pour un enregistrement d'airs extraits de *Giulio Cesare* (Cleopatra). L'enregistrement du concert des 10 ans *Une fête Baroque !* est paru en février 2012.

Fidèle représentante du baroque et du savoir-faire musical français, Emmanuelle Haïm est Officier des Arts et des Lettres et Honorary Member de la Royal Academy of Music en Angleterre.

Elle s'est vue remettre les insignes de Chevalier de la Légion d'honneur en juillet 2009.



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

Ensemble instrumental et vocal dédié à la musique baroque et dirigé par Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée est aujourd'hui un des fleurons de ce répertoire en Europe et dans le monde. Fondé en 2000 par Emmanuelle Haïm, qui réunit autour d'elle des instrumentistes accomplis partageant un tempérament et une vision stylistique à la fois expressive et naturelle, Le Concert d'Astrée connaît un rapide succès. En 2003, il reçoit la Victoire de la Musique Classique récompensant le meilleur ensemble de l'année et, en 2008, il est nommé Alte Musik Ensemble de l'année aux Echo Deutscher Musikpreis en Allemagne.

L'Ensemble, très dynamique, se produit activement dans toute la France – à l'Opéra de Dijon, à l'Opéra National du Rhin, au Théâtre de Caen, à l'Opéra de Bordeaux, au Théâtre du Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées – tout comme à l'étranger dans

les hauts lieux de la musique classique - au Concertgebouw d'Amsterdam, au Barbican Centre de Londres, au Lincoln Center de New York, au Konzerthaus de Vienne, au Festival de Postdam, au Festival de Salzbourg... En effet, dès 2003, Le Concert d'Astrée s'assure une importante diffusion internationale par le biais des tournées avec un répertoire varié, notamment *Theodora* de Händel en 2006, en France, en Angleterre, en Italie et en Espagne ; *Dixit Dominus* de Händel et *Magnificat* de Bach à Paris, London, Rome et Madrid en 2007 ; une tournée avec des cantates de Händel en novembre 2008 en Allemagne et dans les pays du Benelux, dont un concert à la Philharmonie de Berlin ; *Messiah* de Händel en Europe en 2009 ; *La Création* de Haydn en 2011 ; *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi en août 2012 au Festival de Turku en Finlande.

Le 19 décembre 2011, Le Concert d'Astrée a présenté, à l'occasion de son dixième anniversaire, un concert au Théâtre des Champs-Élysées à Paris avec la participation des plus grands artistes lyriques comme Natalie Dessay, Topi Lehtipuu, Sandrine Piau, Anne Sofie Von Otter, Rolando Villazón, concert caritatif en faveur de la recherche contre le cancer.

Le Concert d'Astrée s'illustre également dans de nombreuses productions scéniques des œuvres de Händel (*Tamerlano* en 2004, *Giulio Cesare* à Lille en 2007 et à l'Opéra Garnier en 2011, *Orlando* en 2010, *Agrippina* en 2011), Monteverdi (*Orfeo* en 2005, *L'incoronazione di Poppea* en 2012), Rameau (*Les Boréades* en 2005, *Dardanus* en 2009, *Hippolyte et Aricie* au Capitole de Toulouse en 2009 et à l'Opéra de Paris en 2012), Bach (*Passion selon St Jean* en 2007), Lully (*Thésée* en 2008), Mozart (*Le Nozze di Figaro* en 2008) et Purcell (*[After] The Fairy Queen* en 2009), en collaboration avec des metteurs en scène de renom tels David McVicar, Robert Wilson, Jean-François Sivadier, Laurent Pelly et Ivan Alexandre.

La saison 2012-2013 sera marquée par une nouvelle production de *Médée* de Charpentier (mise en scène Pierre Audi) au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Lille, *Actéon* de Charpentier à l'Opéra de Dijon puis l'Opéra de Lille, début 2013, puis la reprise de *Giulio Cesare* de Händel dans la mise en scène de Laurent Pelly à l'Opéra Garnier en mai-juin 2013. Au programme également, une série de concerts autour des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi.

Pour son label Virgin Classics, Le Concert d'Astrée enregistre *Les Duos arcadiens, Aci, Galatea e Polifemo* (Baroque Vocal Winner Gramophone Awards), *Il Delirio amoroso* et *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Händel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *L'Orfeo*, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Carestini / The Story of a Castrato* avec Philippe Jaroussky, le *Dixit Dominus* de Händel et le *Magnificat* de Bach ainsi que la *Messe en ut mineur* de Mozart, sous la direction de Louis Langrée. Sont parus à l'automne 2008 un disque de *Cantates de Bach* avec Natalie Dessay et un autre de *Lamenti* de Monteverdi, Cesti, Landi, etc., récompensé meilleur enregistrement aux Victoires de la Musique Classique 2009 et, fin 2009, *La Resurrezione* de Händel. En janvier 2011, est paru *Cleopatra* (un enregistrement d'airs extraits de l'opéra *Giulio Cesare*) avec Natalie Dessay.

Le disque *Une fête baroque !*, enregistré lors du concert du dixième anniversaire de l'ensemble au Théâtre des Champs-Élysées, est paru début 2012, et toujours chez Virgin Classics vient de paraître en DVD *Giulio Cesare* de Händel capté à l'Opéra de Paris.

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

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal du Concert d'Astrée. En résidence à l'Opéra de Lille, Le Concert d'Astrée bénéficie de l'aide au conventionnement du Ministère de la culture et de la communication - DRAC Nord-Pas de Calais et du soutien de la Ville de Lille.
www.leconcertdastree.fr



Pierre Audi metteur en scène

Né au Liban, nourri de culture française, naturalisé britannique, Pierre Audi ne connaît pas les frontières. Diplômé d'Oxford en histoire, il fonde en 1979 à Islington (au nord de Londres) le Théâtre Almeida, un théâtre expérimental, à la tête duquel il restera jusqu'en 1989. Il y dirige de nombreuses productions, d'auteurs contemporains comme Botho Strauss, Bernard-Marie Koltès, Claude Vivier, Sylvano Bussotti.

En 1988, il est nommé directeur artistique du Nederlandse Opera d'Amsterdam. Il y montera notamment pour la première fois au Pays-Bas la Tétralogie de Wagner (1997-1998).

Depuis 2004, il est directeur du Holland Festival. Parmi ses nombreuses mises en scènes, citons le cycle des quatre opéras de Monteverdi (1993-1997), présenté également à la Brooklyn Academy of Music, à l'Opéra de Sydney et à l'Opéra de Los Angeles, *Rêves d'un Marco Polo* de Claude Vivier (2000, création mondiale), *Le Mariage secret* de Cimarosa ici-même (2002), *La Juive* de Halevy à l'Opéra National de Paris (2007), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (2008), les deux *Iphigénie* de Gluck (2009) et *Orlando* de Haendel (2011) au Théâtre de la Monnaie, *Partenope* de Haendel à Vienne (2009), *Zoroastre*, *Tamerlano* et *Alcina* au Festival de Drottningholm, *Attila* de Verdi au Met (2010). A l'Opéra d'Amsterdam, il a aussi monté *Alceste* de Gluck (2003), *Les Troyens* de Berlioz (2006), *Castor et Pollux* de Rameau (2008), *Saint-François d'Assise* de Messiaen (2008), *Parsifal* (2011).

En 2010, il a mis en scène deux créations mondiales, *Dionysos* de Wolfgang Rihm au Festival de Salzbourg (décors de Jonathan Meese) et *Gisela* de Hans Werner Henze au Festival de la Ruhr. En 2011, il a signé ici-même la mise en scène d'*Orlando Furioso* de Vivaldi.

Pierre Audi collabore régulièrement avec des plasticiens comme Georg Baselitz, Karel Appel, Jannis Kounellis, Anish Kapoor ou encore les architectes Herzog et De Meuron.

Pierre Audi a reçu de très nombreuses récompenses : citons le prix Leslie Boosey pour sa participation à la vie musicale britannique, le prix de la critique théâtrale hollandaise, le prix Prince Bernhard. Il a été en 2009 le premier lauréat du nouveau prix Johannes Vermeer décerné pour les arts au Pays-Bas.

Médée au croisement des arts, l'énigme de l'infanticide

Si la Médée de Marc-Antoine Charpentier se présente comme une magicienne tout autant qu'une sorcière, une amoureuse victime acculée à la violence davantage qu'une meurtrière habitée par le désir de vengeance, si le librettiste Thomas Corneille a, selon les codes esthétiques et moraux de la fin du XVII^{ème} siècle, considérablement édulcoré l'horreur comme la cruauté du dénouement antique, il n'en reste pas moins que pour le spectateur du XXI^{ème} siècle le personnage de Médée reste comme indissociablement lié à son infanticide, dont les multiples représentations ont contribué à répéter infiniment l'énigme. Pourquoi une telle fascination ?

La mythologie grecque compte pourtant d'autres personnages de mères tuant leurs enfants : Althée, Procné, Ino... ; le personnage de Médée excède par ailleurs largement ce geste, qu'il s'agisse de son rôle dans l'expédition des Argonautes ou des facultés de magicienne qu'elle y exploita. Mais depuis qu'Euripide, en 431 avant Jésus-Christ, impose la première représentation théâtrale d'une Médée infanticide, l'image de la mère meurtrière de ses propres enfants concentre en elle angoisse et sidération, rejetant dans l'ombre les premières versions du mythe comme la richesse de son matériau.

Si le geste de Médée bouleverse encore chacun d'entre nous, c'est peut-être parce qu'elle est en même temps héroïne mythologique, meurtrière sublime et femme bafouée, et parce que son acte touche à ce qui pourrait pour certains relever d'un banal fait divers, aussi universel que tragiquement quotidien, celui d'une mère tuant ses propres enfants par jalousie et désespoir. Mais une telle explication ne saurait rendre compte de l'inépuisable fertilité à travers laquelle le personnage a donné naissance à de multiples représentations, au croisement des arts. Par son acte en effet, Médée, remet en question les fondements de notre humanité, dont elle nous fait éprouver les limites : en s'arrachant au maternel pour faire naître la meurtrière infanticide au cœur de la mère dans un geste qui voit se côtoyer la fertilité et la mort, en rejetant la puissance de l'amour pour faire vivre la vengeance, en s'opposant à l'ordre de la cité pour affirmer la singularité de l'étranger, en s'envolant impunie sur le char du Soleil son aïeul, elle fait éprouver à celui qui la contemple une expérience plurielle de la transgression, à travers laquelle le socle de l'humain (moral, affectif, civique...) se trouve ébranlé, expérience d'autant plus complexe que l'humanité même du personnage se trouve parallèlement constamment réaffirmée.

Donner à voir ou à entendre Médée, c'est donc inviter –ou davantage pourrait-on dire, forcer- le spectateur à s'interroger sur l'ambivalence des liens qui lui apparaissaient comme les plus solides, mais c'est aussi lui faire vivre une expérience d'une violence inouïe, aux limites de l'irreprésentable. Rares sont, au final, les artistes qui ont créé l'image même de l'infanticide. Sous l'Empire romain, Sénèque (*Médée*, 1^{er}



Poussin, *Médée tuant ses enfants*, 1645



siècle ap. J.C.) le met en scène comme une longue cérémonie cruelle et sanglante, sous les yeux de Jason, relais du spectateur, dont Médée observe la souffrance avec un plaisir revendiqué. À l'époque classique, Poussin le dessine par deux fois (1645 environ), accentuant lui aussi la violence de l'acte par la présence de plusieurs personnages, spectateurs horrifiés. La figuration de l'infanticide devient en effet le lieu d'une interrogation sur les limites de la représentation artistique de la violence, interrogation qui inclut la question du spectateur.

Aussi l'artiste préfère-t-il le plus souvent éviter l'image

elle-même, pour mieux en suggérer la reconstitution mentale, tel Euripide (*Médée*, 431 av. J.C.) qui donne à entendre, dans le hors-scène les cris des enfants poursuivis par leur mère, tandis que le chœur évoque avec angoisse l'approche de l'acte ; tel Thomas Corneille (librettiste de Charpentier, *Médée*, 1693) encore, qui reprenant le procédé de son frère Pierre (*Médée*, 1635), et respectant en cela les règles de la bienséance, évite la représentation directe de la transgression par une ellipse et réduit l'évocation de l'infanticide à quelques vers, pour reporter toute la violence de l'acte sur la réaction de Jason. Lorsque le noyau de violence reste irréprésentable, celle-ci se répand en effet dans les œuvres entières, et envahit la scène, comme c'est le cas chez Pierre et Thomas Corneille encore, qui ensanglantent le V^{ème} acte en donnant à voir au spectateur la folie ou la lente agonie de Créon et la mort de sa fille Créuse. La violence, esthétisée, devient supportable. À l'inverse, son paroxysme peut aussi s'exprimer par une douceur insupportable. Maria Callas, la Médée de Pasolini (*Medea*, 1969) fait disparaître un à un ses enfants dans un rituel presque apaisé dont ne subsiste sur l'écran que l'image d'un couteau ensanglanté. L'infanticide dont l'on attendait la violence, est rendu à son énigme, dans un silence assourdissant.



Delacroix (*Médée furieuse*, 1838)

Mais c'est peut-être le combat intérieur de Médée et les déchirements qu'il entraîne que les artistes cherchent le plus souvent à capter et à retranscrire. Timomaque de Byzance (1^{er} siècle av. J.C.) peignait déjà une scène contrastée où la candeur des enfants qui jouent côtoie la douleur noire de Médée, immobile, le regard perdu dans l'abîme de l'acte qu'elle va accomplir. Delacroix (*Médée furieuse*, ou *Médée sur le point de tuer ses deux enfants*, 1838) choisit lui aussi l'instant qui précède l'infanticide. Par respect des convenances et/ou par volonté de capter le mystère d'une décision terrifiante, il superpose dans sa représentation de Médée une figure grandiose de l'exclusion et de la révolte, de l'énergie et du défi.

Enfin, là où le peintre concentre l'énigme dans une image, le musicien déploie les modulations du cœur déchiré en de multiples mouvements dont la voix opératique traduit les tourments. Si Médée a connu une si grande fortune à l'opéra (*Thésée*¹ Lully - 1675, Charpentier, Cherubini - 1797, mais aussi aujourd'hui par exemple Pascal Dusapin - 1992 ou Michèle Reverdy - 2003²...), c'est peut-être tout d'abord parce que, héroïne de fureur et d'ensorcellements, elle incarne parfaitement le pouvoir d'enchantement de l'opéra naissant (XVII^{ème} siècle). Mais c'est aussi que les multiples nuances de la voix comme le jeu des différents timbres de l'orchestre, à travers les oscillations du monologue précédant l'infanticide notamment, invitent le spectateur à frémir, à compatir et à s'horrorifier, dans un plaisir lui aussi complexe mêlant l'horreur à la volupté.

Si la représentation de Médée fascine toujours autant les artistes, c'est donc peut-être aussi parce que, lieu d'expérimentation des contrastes, elle leur permet de s'interroger sur cet étrange plaisir, qui à travers l'art, permet de ressentir inextricablement mêlés beauté et terreur, familier et étrangeté.

Claire Lechevalier,
Maître de conférences à l'Université de Caen.

¹ Lully choisit ici de traiter une autre séquence du mythe, dans laquelle la mort des enfants n'apparaît pas.

² Michèle Reverdy adapte le roman de Christa Wolf, *Medea Stimmen*. Dans cette version, Médée ne tue pas ses enfants.

Médée de Charpentier, les instruments de l'orchestre :

L'orchestre se compose de dessus de violons, de hautes-contre, de tailles, de quintes, de flûtes à bec, de flûtes traversières, de hautbois, de bassons, d'une trompette, de percussions (timbales, machine à vent, plaque tonnerre, petites percussions, cymbales de doigt, tambourin, castagnettes, tambour de basque). Le continuo est composé de basses, d'une viole de gambe, d'un violone 8', d'un violone 16', de théorbes, d'un clavecin et d'un orgue.



La Basse Continue :

