

ORPHÉE ET EURYDICE



ORPHÉE ET EURYDICE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

12, 14, 16, 18, 20, 22 ET 24 OCTOBRE 2018



AVEC L'AIMABLE
PARTICIPATION DE



CAPTATION
ET PARTENARIATS MÉDIA

arte



TRANSFUGE

ANOUS PARIS

un événement
Télérama

france•tv

Spectacle diffusé en direct sur Arte Concert le 18 octobre, dans le cadre de la Saison ARTE Opéra.
Spectacle enregistré et diffusé ultérieurement sur France Musique.



ORPHÉE ET EURYDICE

Opéra en quatre actes de Christoph Willibald Gluck.
Livret français de Pierre-Louis Moline.
Créé à l'Académie royale de musique le 2 août 1774.

Version remaniée par Hector Berlioz
et créée le 19 novembre 1859 au Théâtre-Lyrique.

Direction musicale - **Raphaël Pichon**

Mise en scène - **Aurélien Bory**

Dramaturgie - **Taïcyr Fadel**

Décors - **Aurélien Bory et Pierre Dequivre**

Costumes - **Manuela Agnesini**

Lumières - **Arno Veyrat**

Chef de chant - **Alain Muller**

Assistants à la mise en scène -

Hugues Cohen, Gabrielle Maris Victorin

Assistante Costumes - **Claire Schwartz**

Orphée - **Marianne Crebassa**

Eurydice - **Hélène Guilmette**

Amour - **Lea Desandre**

Danseurs / Circassiens - **Claire Carpentier, Élodie Chan,
Tommy Entresangle, Yannis François,
Margherita Mischitelli, Charlotte Siepiora**
Chœur et Orchestre - **Ensemble Pygmalion**

Nouvelle production **Opéra Comique**

Coproduction **Opéra de Lausanne, Opéra Royal de Wallonie-Liège,**

Théâtre de Caen, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg,

Opéra Royal de Versailles, Théâtre national croate de Zagreb.

Dans le cadre du partenariat **Beijing Music Festival / Opéra Comique**

Durée estimée : **1h30 sans entracte**

Spectacle en français surtitré

Introduction au spectacle, 45 min. avant la représentation,
salle Bizet | **Chantez Orphée et Eurydice**, 45 min avant
la représentation, au foyer | **Rencontre** avec les artistes
de la production **lundi 15 octobre à 19h | L'Envers du
décor** avec Aurélien Bory, 13 octobre à 15h, 15 octobre à 14h.

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par Agnès Terrier

De la naissance de l'opéra, à l'aube du XVII^e siècle, à la renaissance de l'art scénographique et chorégraphique au XX^e siècle (d'Adolphe Appia à Pina Bausch), la figure d'Orphée marque les étapes majeures de l'évolution de la scène lyrique.

Au centre du mythe raconté par Virgile et Ovide, la tentative du chanteur thrace de ramener Eurydice des Enfers. Que la musique puisse braver la mort et en suspendre la fatalité au profit de l'amour, le temps d'un voyage – et d'une représentation : aucun sujet ne pouvait mieux convenir au spectacle d'opéra. À sa mise en œuvre comme à sa remise en cause.

Gluck devait inévitablement l'utiliser pour tenter la réforme de l'opéra de son temps, successivement en Italie en 1762, puis en France en 1774. Auparavant, le personnage d'Orphée avait été inaugural : celui de Monteverdi, premier à être imprimé ; celui de Rossi, premier à être donné en France – en 1647 devant Louis XIV enfant. Après Gluck, l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach allait annoncer en 1858 la naissance d'un genre destiné lui aussi à un succès européen, l'opéra-bouffe.

Il ne s'agit pas de faire la liste des *Orphée* du répertoire mais de rappeler cette vocation fondatrice du mythe ainsi que sa plasticité, ceci dans la production même de Gluck.

Car ayant en tête qu'Orphée était l'emblème de l'art lyrique, Gluck n'a pas hésité à en proposer, en douze ans, trois versions vocales sur deux livrets différents, permettant à des castrats de deux tessitures, en Italie, ainsi qu'à des ténors, en France, d'interpréter le chanteur. Le projet était européen.

Le 5 octobre 1762, *Orfeo ed Euridice*, sous-titré *azione teatrale per la musica*, est présenté au Burgtheater de Vienne. Le poème en trois actes est signé Raniero de' Calzabigi, qui annonce une nouvelle formule où fusionnent les arts : « C'est avec un verre convexe qui réunit tous les rayons dans un seul point qu'il nous faut regarder les personnages par

**La musique de Gluck avait réconcilié Rousseau avec la vie.
« Puisqu'on peut, disait-il, avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose. »**

Jean-François de La Harpe,
Correspondance littéraire, 1801

lesquels nous voulons émouvoir les passions ». Le retour à la Grèce antique et la simplicité revendiquée semblent illustrer les idées que développe alors Winckelmann sur le néoclassicisme.

Orfeo est interprété par le fameux castrat alto Gaetano Guadagni, la chorégraphie signée du maître de ballet Gasparo Angiolini. Pour le public, aucun doute : la réforme annoncée est d'autant plus fascinante qu'elle est signée du trio qui a proposé l'année précédente un nouveau type de ballet, narratif : *Don Juan ou le Festin de pierre*. Quelques années plus tard, le rôle d'Orfeo est transposé pour un castrat soprano, ce qui assure à l'œuvre une large diffusion en Italie.

Entretiens, Charles-Simon Favart l'a montrée à ses amis parisiens. Correspondant du directeur du Burgtheater, il se plaît à mettre en relation les deux pays et a reçu Gluck une première fois. Gluck obtient d'être officiellement invité à donner *Iphigénie en Aulide* à l'Opéra. Avec la bénédiction de l'empereur des Romains et de sa sœur Marie-Antoinette, qui fut son élève, Gluck revient à Paris en 1774, l'année du couronnement de Louis XVI.

Juste après *Iphigénie*, *Orphée et Eurydice* est créé le 2 août - il n'y a pas alors de relâche estivale. Moline a réalisé la version française et Gluck a adapté la partition à l'orchestre et aux réquisits de l'Opéra (davantage d'airs et de danses), ainsi qu'à la vocalité

du haute-contre Le Gros. Les Enfers, qui ont cédé à la voix séduisante du castrat, ne résisteront pas au chant éloquent du ténor français. L'œuvre enthousiasme les intellectuels comme la cour : la sensibilité et l'émotion, apanages de l'opéra-comique, font irruption dans le grand genre de l'opéra.

Orphée et Eurydice est joué jusqu'au 15 novembre sans discontinuer puis revient à l'affiche presque chaque année, associé à partir de 1777, en raison de sa brièveté, au *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau.

La Révolution congédie le répertoire de l'Ancien Régime mais conserve Gluck. De 1811 à 1831, ce titre désormais classique est régulièrement donné.

Le ténor Louis Nourrit, père du fameux Adolphe, s'y distingue. C'est alors que Berlioz, enthousiaste, découvre l'œuvre, déformée par les erreurs de copie et la routine... Puis la décennie 1830 fragilise la place de Gluck dans la programmation : en pleine vogue rossinienne, Caroline Branchu, grande Iphigénie, prend sa retraite, et Nourrit meurt.

Restent les concerts, dont beaucoup dirigés par Berlioz, en France comme en Europe.

Une autre artiste défend Gluck en concert : la contralto Pauline Viardot, qui s'essaie d'abord à l'Eurydice française, puis qui ose aborder Orfeo en Allemagne, sur les conseils de Meyerbeer.

En 1859, à l'invitation du directeur du Théâtre-Lyrique, elle décide

de programmer *Orphée et Eurydice*. Dans cette institution pleine d'audace, elle chantera le rôle masculin - les rôles travestis n'offrent-ils pas l'occasion de formidables compositions ? - à condition que Berlioz veuille bien adapter le rôle contralto italien à la partition française.

En 1854, Franz Liszt a monté *Orfeo* à Weimar en remplaçant son ouverture, pompeuse et hors sujet, par un poème symphonique de sa plume. Berlioz veut au contraire produire une version de référence, plus fidèle à Gluck que Gluck lui-même. Et il fait travailler Viardot avec, en tête, les inoubliables prestations de Caroline Branchu.

Immédiatement reprise à Londres, la version Berlioz est rapidement plébiscitée. Elle est remontée en 1896

à l'Opéra Comique (qu'a repris le directeur de 1859, Léon Carvalho). *Orphée* devient un pilier de la salle Favart, apanage des contraltos depuis Marie Delna, mais aussi, à partir de la révision de la version italienne par Paul Vidal en 1921, des barytons.

En 2018, le choix de la version Berlioz n'est pas seulement cohérent, et en accord avec cette histoire du rôle que Marianne Crebassa marquera à son tour. Il permet aussi à Raphaël Pichon et Aurélien Bory de se rapprocher au plus près des intentions de Gluck en suivant les principes berlioziens. Les manuscrits de 1774 nous ont mis sur la voie de l'ouverture dont rêvait Gluck, et d'un dénouement plus évident. Au service de cette cohérence dramatique que Gluck a imposée à l'opéra européen.





ARGUMENT

ACTE I

Nymphes et bergers se lamentent sur la tombe d'Eurydice, tandis que son époux répète son nom en gémissant. Il invoque son amour perdu, invective les dieux et envisage d'aller la rechercher aux Enfers.

Messenger des dieux, Amour paraît pour annoncer à Orphée qu'il est autorisé à se rendre aux Enfers, au prix de deux épreuves. Il devra amadouer de son art musical les créatures infernales puis, sur le chemin du retour, s'abstenir de tout regard vers Eurydice, ainsi que de toute explication. L'espoir ranime le courage d'Orphée.

ACTE II

L'effrayante entrée des Enfers est gardée par des spectres et des furies qui en barrent le passage. Mais Orphée les apaise progressivement par le chant de sa plainte, de sa prière, et par l'expression touchante de son amour. Il pénètre aux Enfers.

ACTE III

Dans les Champs élyséens qui accueillent les héroïnes et les héros morts règne une félicité qui semble combler Eurydice. Ému par l'harmonie du lieu, Orphée ne peut cependant oublier sa douleur et réclame Eurydice aux ombres. On la lui amène et il saisit sa main.

ACTE IV

Orphée et Eurydice avancent dans le labyrinthe qui mène hors des Enfers. Étonnée de revenir à la vie, Eurydice est vite frappée par l'attitude distante d'Orphée qui a lâché sa main. Elle lui quémande en vain un regard, puis refuse de le suivre davantage et défaille bientôt de douleur. Bourrelé de remords, Orphée se retourne vers elle. Eurydice meurt une seconde fois.





UNDER
ENDUR

INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle



Raphaël Pichon
Direction musicale

Raphaël Pichon, que représente Gluck pour vous ?

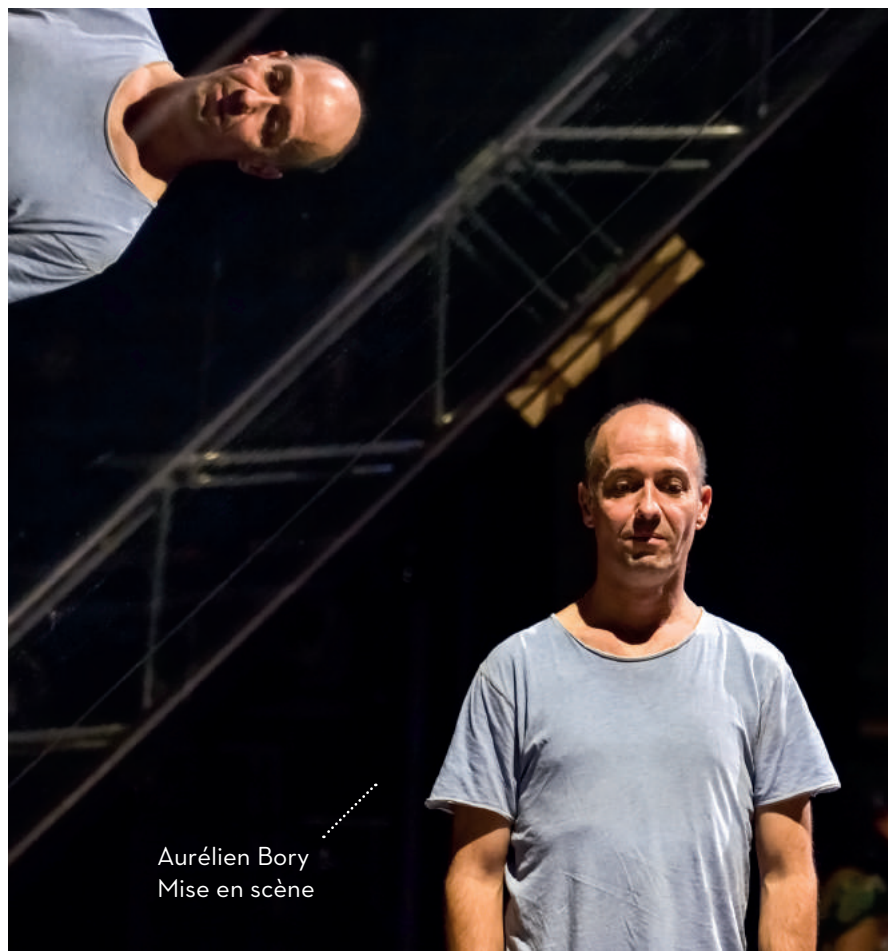


Raphaël Pichon

À mon sens, Gluck est le messager qui a porté l'opéra vers une psychologie « moderne ».

Depuis les premières utopies de drames en musique inventées par Monteverdi et ses contemporains, l'opéra était passé par de nombreuses mutations pour aboutir à une forme d'impasse. L'*opera seria* avait fini par organiser, voire cadencer l'expression des « passions ». Les airs à *da capo*, qui permettaient aux chanteurs de déployer leurs atouts, n'exprimaient qu'un unique affect, si complexe soit-il. Autour de ces airs, peu d'ensembles, peu de chœurs, et un récitatif majoritairement secco (avec accompagnement au clavecin) permettant de faire avancer la narration. Cette dramaturgie a livré d'immenses chefs-d'œuvre : pensons à Haendel ! Mais l'histoire de la musique est faite d'un éternel besoin de recommencement.

Gluck, qu'on doit associer à son librettiste Calzabigi, a senti ce besoin de mutation. Il a livré, avec *Orfeo* puis les titres suivants, des œuvres totalement nouvelles. Sa « réforme » permettait désormais à la musique de peindre un cheminement, des états intermédiaires, des débats intérieurs, des revirements... Cette mutation de l'opéra a ouvert la voie à un nouveau langage, rêvé plus tard par Wagner notamment, celui d'un drame en musique continu, sans contraintes formelles. Ce langage « venu du cœur », selon Gluck et Calzabigi dans la préface d'*Alceste*, procède d'une volonté d'épure. Épure de la mélodie qui, allégée des roucoulades et ornements qui faisaient chavirer les foules, oblige les chanteurs à puiser au fond d'eux-mêmes. Épure du sujet emprunté à la mythologie, débarrassé des sous-intrigues qui encombraient les livrets. C'est l'expression d'une « essence dramatique » que l'on recherche désormais. Épure de la forme enfin : l'alternance des airs et des récitatifs est brisée au profit d'un récit continu, tendu, mêlant récitatifs accompagnés par l'orchestre, chœurs, ensembles, le tout enchaîné parfois sans nous laisser le temps de respirer ! Par sa capacité nouvelle à dilater tout autant qu'à resserrer, cette réforme visionnaire tient donc avant tout dans la magie d'organiser le temps.



Aurélien Bory
Mise en scène



Qu'est-ce qui vous a tous deux attirés vers *Orphée et Eurydice*, et comment l'avez-vous abordé ?



Raphaël Pichon

Orphée et Eurydice me fascine car c'est

une œuvre paradoxale. De toutes les tragédies issues de la réforme de Gluck, *Orphée* me paraît être la plus bouleversante, un véritable drame de l'âme, spirituel et profond. Comparé aux tragédies suivantes, ce premier essai d'épure est aussi d'une grande nudité.

L'expérimentation d'un récit musical continu touche au sublime, tel un objet antique.

Écoutez le premier tableau funèbre, proche des plus intenses moments d'une Passion de Bach ! Écoutez l'intensité de l'ultime plainte « J'ai perdu mon Eurydice », pourtant écrite... quelle gageure unique, en *ut* majeur !

Orphée permet aussi d'appréhender avec quel génie Gluck s'appropriait et combinait

les styles nationaux. L'œuvre est pleine d'*italianità* par la souplesse et l'expressivité de son écriture vocale. Gluck a par ailleurs assimilé les différentes signatures de l'art français : dix ans après la mort de Rameau (1764), il dote la version parisienne

d'*Orphée* de pantomimes et de danses d'un style que n'aurait pas renié le compositeur de *Castor et Pollux*. Enfin, l'austérité et parfois même une « tendre dureté » évoquent ses racines luthériennes germaniques.



Aurélien Bory

Lorsqu'Olivier Mantei et Raphaël Pichon m'ont invité à mettre en scène *Orphée et Eurydice*, j'ai réalisé que, pour ma deuxième production lyrique après *Le Château de Barbe-bleue* à Toulouse, je retrouvais Pina Bausch : elle a en effet monté ces deux œuvres dans une même période de sa vie créatrice, *Orphée* en 1975, *Barbe-bleue* en 1977. Or Pina Bausch a été très importante dans mon parcours et reste, à mes yeux, une artiste majeure de la seconde moitié du XX^e siècle, qui a totalement renouvelé notre rapport à la scène théâtrale. Pour *Orphée et Eurydice*, ce qui m'importait était de comprendre le motif qui fonde le mythe,

et comment j'allais pouvoir le traduire dans l'espace, puisque j'aborde toujours le théâtre comme un art de l'espace. Ma démarche a consisté alors à appréhender le mythe d'un point de vue physique. J'ai réfléchi à la physique, presque à la mécanique d'*Orphée*. Orphée se retourne, et ce mouvement fonde le mythe. Je voulais alors que l'espace scénique entier puisse se retourner. Orphée se retourne par le regard. J'ai pensé alors qu'il fallait un dispositif optique qui fasse basculer le théâtre. Avec le regard, je retrouvais également l'étymologie du mot théâtre, l'endroit d'où l'on voit. Nous regardons Orphée qui regarde Eurydice. Voilà qui m'indiquait un premier chemin vers *Orphée*.

Dès le début de notre collaboration, je me suis senti dans un travail proche avec Raphaël Pichon : il a une vision du théâtre, il y a une convergence entre nos démarches. Ce que j'ai découvert grâce à lui dans l'opéra de Gluck, c'est qu'il s'agit en quelque sorte d'une œuvre ouverte, qui a donné plusieurs versions de Gluck lui-même, et celle de Berlioz que nous montons. *Orphée et Eurydice* est une forme maintes fois reprise et interrogée. Les questions que se sont posées Gluck ou Berlioz sont les mêmes pour nous aujourd'hui, dont notamment l'ouverture et la fin, que Raphaël Pichon a souhaité traiter plus en accord avec le renversement que Gluck a apporté à l'opéra.

“

Raphaël Pichon

Avec ses versions

successives, la première (1762) précédant de cinq ans la préface d'*Alceste*, *Orphée* ne pouvait épouser toutes les promesses du manifeste. Cette œuvre « en chemin » s'avère parfois en contradiction avec les révolutions espérées : certaines pages ont le goût suranné du passé... L'ouverture, flamboyante et complaisante, est loin de « préparer par son atmosphère l'auditeur au drame à venir ». La version française de 1774 comporte des ajouts qui semblent autant


de compromis pour réussir à Paris, faire briller le ballet de l'Opéra...

Cette longue suite de danses, ajoutée pour conclure, rompt à mon sens la promesse d'un drame épuré. Œuvre bouleversante donc, mais qui pose tant de questions ! Le meilleur témoignage de ce paradoxe est la manière dont la postérité s'est appropriée cette partition, en continuant à inventer de nouvelles versions, Berlioz recherchant l'impossible compromis. *Orphée* et *Eurydice* s'est ainsi transformé en un véritable opéra « choral » où chacun veut trouver sa vérité !

**Aurélien Bory**

“

J'avais aimé dans *Orphée* la place particulière accordée au chœur qui, dans la partition et dans la dramaturgie, encadre l'histoire et porte les protagonistes. J'ai voulu prolonger cette place sur scène, en lui confiant même la charge des ballets. Pour engager davantage le corps, j'ai ajouté au chœur des danseurs et des circassiens.



Marianne Crebassa,
Orphée

Pourquoi avez-vous opté pour la version Berlioz ?



Hélène Guilmette,
Eurydice



Raphaël Pichon

Pour l'Opéra Comique,
l'*Orphée* français s'imposait.

Grand connaisseur du répertoire français, Gluck a méticuleusement préparé sa version parisienne avec Pierre-François Moline, n'hésitant pas à réécrire certaines scènes. Le résultat est saisissant : parfois peut-être un peu maladroite dans sa notation rythmique, la prosodie a pourtant un grand pouvoir expressif. Le récitatif, beau et clair, est un alliage assez inouï entre la noble déclamation héritée de Rameau et une forme de *sprezzatura* italienne. Il demande, à la façon du

récitatif italien, à être animé par une grande variété de couleurs et par une flexibilité du *tactus*. Nous avons privilégié la version Berlioz pour son remarquable travail de synthèse, méticuleux et respectueux, réalisé grâce à une démarche rare à l'époque : le retour aux manuscrits. Tel un Nikolaus Harnoncourt ou un René Jacobs aujourd'hui, Berlioz a voulu tout comprendre des origines puis des évolutions des deux versions. Il a laissé des analyses de son travail ainsi que des critiques virulentes sur l'ouverture et le dénouement

de l'opéra. Sa version de compositeur-admirateur m'a passionné par sa quête de cohérence et son art de la synthèse. Il m'a alors paru nécessaire de continuer ce travail, de suivre ce chemin vers une nouvelle proposition. Autrement dit, de revenir aux utopies de Gluck et Calzabigi, par l'étude renouvelée des manuscrits et des écrits témoignant du chemin parcouru par l'œuvre. Outre de nombreux choix plus pragmatiques à l'intérieur même de la partition, se dressent alors deux chantiers majeurs à explorer : l'ouverture et la fin de l'opéra...

S'ajoute enfin, à la question de la version, celle de l'orchestre : quels instruments, quel diapason et quel style de jeu adopter ? Pour moi, c'est clair : cette musique doit être jouée dans l'esthétique sonore de sa création. Nous jouons donc la version Berlioz pour son architecture, mais sur des instruments préclassiques, dans l'esprit de cette époque de transition, tantôt regardant vers le passé et le style baroque, tantôt violemment *sturm und drang*, parfois même préromantique ! Nous nous passons du clavecin, qui venait de disparaître de la fosse parisienne, mais nous conservons la liberté des percussions et de leurs improvisations codifiées, lesquelles semblent encore utilisées en cette fin de siècle. Elles ont le pouvoir de démultiplier les grands effets d'orchestre, qui comptent parmi les immenses réussites de la partition.



Lea Desandre,
Amour



Comment appréhendez-vous les trois uniques personnages du drame ?



Aurélien Bory

Amour est la pulsion de vie. Par son intervention forte et spectaculaire, qui tente de faire basculer le rapport naturel entre la vie et la mort, il fait office de puissance. Le mythe d'Orphée raconte la force mais aussi la faiblesse de l'amour. Je souhaitais que ce personnage allégorique puisse traduire ces états successifs. Eurydice est la pulsion de mort. J'aime que le spectacle commence et finisse par la mort d'Eurydice. Le livret de Gluck débute avec les lamentations autour du tombeau d'Eurydice. Suspender la fin à la mort d'Eurydice nous permet de souligner le caractère cyclique du mythe, son éternel recommencement, le retour à la mort d'Eurydice, et encore le retour d'Orphée dans l'histoire lyrique, de l'opéra de Gluck dans l'histoire de l'interprétation...



Quant à Orphée, dévasté par son chagrin, il vit un drame de l'âme. Son destin, on le comprend au fil de l'œuvre, n'est pas de ramener Eurydice mais bien de chanter sa perte. Et de donner, par la perte, son plus beau chant. Ainsi, entre pulsion de vie et pulsion de mort, Orphée trouve sa résolution dans l'art. Le chant est la vibration de l'âme entre la vie et la mort.



Raphaël Pichon

Pour composer la distribution, il m'a paru intéressant de nous inspirer des voix qui ont créé l'œuvre à Paris, en 1774 puis en 1859. Dès lors que nous avons choisi l'*Orphée* de Berlioz, notre référence pour ce rôle-titre était Pauline Viardot, alors icône du chant français. Musicienne accomplie, tragédienne née, elle a joué un rôle-clé dans le processus de réécriture et laissé une partition piano-chant annotée où figurent ses ornements et ajouts, dont la cadence clôturant l'air « Amour, viens rendre à mon âme ». Apparemment une voix corsée au timbre sombre, avec une longue

tessiture et une agilité particulière dans les coloratures : Marianne Crebassa répondait à tout cela ! Pour Eurydice et Amour, les créatrices de 1774 sont révélatrices, parfois bien éloignées des canons actuels. Loin de camper un Amour à la voix claire et piquante, Rosalie Levasseur allait créer deux ans plus tard le rôle-titre d'*Alceste*, que chantent aujourd'hui de grands mezzos lyriques ou des sopranos dramatiques. Une voix trop légère donne un caractère presque badin au personnage qui doit posséder au contraire une certaine autorité, conjugué à une grande expression et une pointe de facétie.

Lea Desandre était donc elle aussi une évidence. “

Enfin, Eurydice s'inscrit dans la tradition des « grand dessus » de la tragédie française, de Lully à Gluck en passant par Rameau, avec une voix centrale et noble, pleine et théâtrale, en aucun cas doucereuse. Son air du 3^e acte, « Cet asile aimable et tranquille », exprime mélancolie et malaise, sans mièvrerie, avant les éclats passionnés que provoque le retour d'Orphée. En 1774, Sophie Arnould avait su tirer des larmes au public en Iphise dans *Dardanus* et en Téléaire dans *Castor et Pol lux*. Hélène Guilmette s'imposait donc également.

Aurélien Bory, quelles sont vos sources d'inspiration ?



Aurélien Bory

Je cherche avant tout à trouver dans l'outil théâtre, la machine théâtre, le langage propre du plateau. L'art de la représentation que constitue la scène repose sur des constantes que je cherche sans cesse à retrouver. Parmi elles, le dialogue avec les trois dimensions du plateau est fondamental. Le dispositif optique que j'utilise renverse la verticalité en profondeur. Il a été développé au théâtre au XIX^e siècle et s'appelle le Pepper's Ghost en référence à son inventeur. J'ai cherché ensuite dans la peinture une représentation d'Orphée, que j'allais agrandir sur une toile et poser horizontalement au sol, pour que le Pepper's Ghost la remplace par le reflet comme une toile peinte suspendue aux cintres. J'ai retenu le tableau de Jean-Baptiste Corot, *Orphée ramenant Eurydice des Enfers* car il représentait l'instant juste avant qu'Orphée se retourne.

Or j'ai réalisé que Corot l'avait peint à Paris en 1962, très probablement d'après la reprise d'*Orphée* par Berlioz au Théâtre-Lyrique. De même, le Pepper's Ghost a été mis au point et présenté exactement à la même époque. Le premier ouvrage qui le décrit en détails a paru en 1858. Il s'agissait alors d'une vitre, juste assez grande pour refléter un personnage et créer l'effet d'une apparition. Mais en 1863, Pepper parvint en juxtaposant de plus grandes vitres à faire apparaître des scènes entières, ceci au Châtelet.

Ces coïncidences m'ont inspiré. L'*Orphée* de Gluck est une œuvre de transition, tout comme la reprise de Berlioz, et j'ai cherché à voir dans le tableau de Corot une transition vers l'impressionnisme, dont les caractéristiques – touches du pinceau, matière de la peinture – apparaissent par l'agrandissement du tableau à l'échelle du décor. C'est bien un passage dans le tableau que notre regard, ainsi qu'Orphée, opère sur scène.







Quel espace inventez-vous pour ce drame ?

Aurélien Bory

Un défi important pour le mythe d'Orphée est la représentation du monde des morts. Les Enfers grecs sont comme un reflet désincarné et apaisé du monde des vivants, séparé de lui par des fleuves aux surfaces miroitantes et troubles. Orphée est l'un des rares personnages de la mythologie à en revenir. À travers la surface réfléchissante du Pepper's Ghost s'offre la vision d'un monde image sans substance, qui a échappé aux lois de la physique.

Or les enfers sont pour les humains une expérience impossible, comme il nous est impossible d'entrer dans un monde image. Ce dispositif optique, qui retourne l'image qu'il reflète, peut évoquer, par sa surface, tantôt transparente tantôt reflet, la séparation ténue entre les mondes des vivants et des morts. Il crée littéralement sur le plateau un au-delà, non seulement par l'image, mais aussi par l'acoustique, puisque son empreinte crée un éloignement.

J'ai aimé aussi ainsi aborder l'au-delà par le son. Après tout il paraît logique que, sur le plateau, les sons des Champs élyséens soient différents de ceux du monde des vivants, et que le rapport à l'acoustique soit bouleversé. Cela va dans le sens d'une mise en scène impressionniste, où Raphaël et moi souhaitions des effets d'immersion, visuelle, acoustique, voire olfactive.

De même que Gluck à l'égard de la version viennoise, et que Berlioz à l'égard de Gluck, vous avez ensemble procédé à deux modifications musicales. Pourquoi avez-vous changé l'ouverture ?



Raphaël Pichon

Nous avons du mal

à accepter, je dirais même à comprendre l'ouverture de l'opéra. Pour la création viennoise en présence de l'impératrice, on peut admettre que Gluck ait opté pour une pièce pompeuse et festive, plutôt que pour une déroutante ouverture « à programme ». Mais pourquoi l'avoir maintenue douze ans plus tard à Paris ? Berlioz signale d'ailleurs l'existence, au dos du manuscrit parisien, de l'esquisse d'une nouvelle ouverture en *ut* mineur, dans un caractère sombre et inquiet, et qui devait s'enchaîner directement au premier chœur « Ah ! dans ce bois tranquille et sombre ». Cette découverte m'a incité non pas à compléter cette esquisse, mais à chercher une autre pièce de Gluck qui permette de « prévenir en musique l'auditeur du caractère de l'action que l'on va mettre sous ses yeux », selon ses propres mots.

Comment avez-vous choisi votre « nouvelle » ouverture ?

Raphaël Pichon



En revenant aux sources de cette révolution. En effet, Gluck ne révolutionna pas uniquement l'opéra, mais aussi le ballet. Avec le maître de ballets Angiolini qui participa à la création d'*Orfeo* à Vienne, Gluck avait écrit un an plus tôt le tout premier ballet tragique, *Don Juan ou le Festin de pierre*. De cette partition visionnaire et puissante, Gluck réutilisa l'ultime pièce, la « Danse des Spectres et des Furies », dans l'*Orphée* parisien. Un même Enfer environne donc *Don Juan* et *Orphée*. Mon attention a été attirée par le *largetto* qui précède cette danse, à la didascalie limpide (« Un endroit destiné à la sépulture de personnes de distinction ») et où les menaces

du Commandeur font jaillir des accords menaçants et prémonitoires.

Cette pièce, par son caractère funèbre et désolé autant que par ses sursauts d'apparitions infernales, a également l'immense qualité de ne pas se résoudre sur sa fin, mais de s'enchaîner à la danse suivante ainsi que de citer de façon déguisée des enchaînements harmoniques identiques aux chœurs des Furies à l'acte II d'*Orphée*.

L'enchaînement de ce *larghetto* au chœur qui ouvre le premier acte de l'opéra s'est avéré saisissant, et je le crois profondément convaincant. Je ne prétends pas ici avoir fait une quelconque découverte, mais bien procédé à un choix dramaturgique étayé par les déclarations de Gluck et Calzabigi. Nous proposons ainsi aux spectateurs une immédiate tension dramatique, dans une introduction qui prépare au mieux le drame à venir.



Et le dénouement ?



Raphaël Pichon

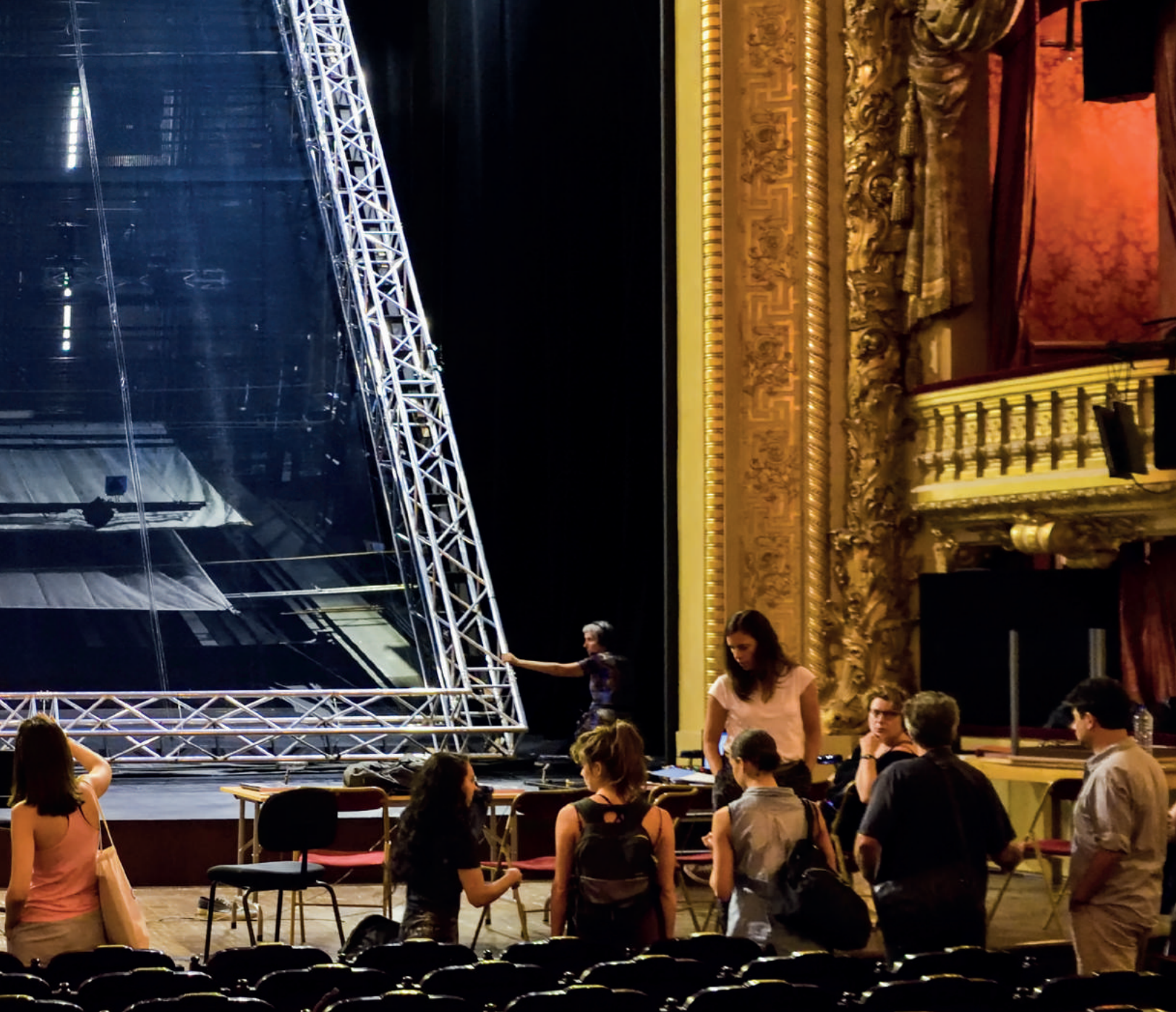
Comment accepter

qu'Amour, finalement touché par la douleur d'Orphée, ressuscite Eurydice d'un coup de baguette magique ? Ce *lieto fine*, convention caractéristique de l'époque préévolutionnaire, trahit le mythe. Quand ce dénouement heureux semble naturel dans une grande partie du répertoire de l'époque, nous le ressentons ici comme une totale aberration dramaturgique : une demi-page d'un récitatif relativement insignifiant anéantit la tension accumulée depuis plus d'une heure et demi de musique !

En exergue de sa partition d'*Alceste*, Gluck avait pourtant inscrit ce vers d'Horace : « Que toute chose ait de l'unité et de la simplicité ». À l'instar de Pina Bausch pour son légendaire *Orphée et Eurydice*, Aurélien Bory et moi avons donc cherché à renouer avec le tragique antique. Après l'ultime plainte d'Orphée et son appel à rejoindre Eurydice, résonne une dernière fois la musique du royaume des morts. Puis revient le premier chœur funèbre, désormais orphelin des appels déchirants d'Orphée réclamant son amante.







.....
Portrait de Gluck à l'épinette,
Joseph-Siffred Duplessis, 1775, Wien,
Kunsthistorischesmuseum.



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787)

« Son visage était incandescent ; tantôt ses sourcils se rejoignaient, et une fureur longtemps contenue semblait sur le point d'éclater ; tantôt ses yeux, remplis de larmes, exprimaient une douleur profonde. Quelquefois, tandis que ses deux mains travaillaient d'ingénieuses variations, il chantait le thème avec une agréable voix de ténor ; puis, il savait imiter d'une façon toute particulière, avec sa voix, le bruit sourd du roulement des timbales. »

E. T. A. Hoffmann, *Le Chevalier Gluck*, trad. Loève-Veimars, 1830

Christoph Willibald Gluck naît en 1714 à Erasbach, dans le Haut-Palatinat bavarois. Son père, prospère maître des eaux et forêts, travaille au service de grandes familles. Engagé par les Lobkowitz, il s'installe en Bohême où grandit Christoph Willibald. Enfant de chœur et violoniste doué, le garçon doit suivre la voie familiale et part étudier à Prague. Mais son goût pour la musique l'amène à rompre avec son père. En 1736, il se fait musicien ambulant pour gagner Vienne. Là, le prince Lobkowitz le prend sous sa protection.

Comme dans toute l'Europe - hormis en France - la musique italienne règne sur la capitale du Saint-Empire romain germanique. Dans la suite d'un prince lombard, Gluck part se former à l'*opera seria* en Italie. À Milan, il étudie l'art instrumental

avec le fameux Sammartini et fait jouer avec succès son premier opéra, *Artaserse*, en 1741. Les commandes s'enchaînent alors dans les villes et principautés d'Italie du nord. Il ne reste que des fragments de ces *opere serie* conventionnels, écrits sur des livrets de l'incontournable Metastasio, mais Gluck en réutilisera les belles pages dans ses ouvrages de maturité.

En 1745, cap sur Londres, la ville du grand Haendel alors sexagénaire. Gluck se lie avec Thomas Arne, comme lui jeune trentenaire. Recommandé à l'Opéra de Haymarket, il y crée deux *opere serie*, donne aussi des concerts et publie des sonates.

De retour en Allemagne, il intègre la troupe d'opéra des Mingotti qui, comme beaucoup d'autres, pérégrine d'une cour à l'autre dans le vaste Empire.

Gluck appréhende la prosodie du français en composant, entre 1758 et 1764, de nouvelles musiques pour les opéras-comiques
La Fausse Esclave, L'Île de Merlin, Cythère assiégée, Le Diable à quatre, L'Arbre enchanté, L'Ivrogne corrigé, Le Cadi dupé et Les Pèlerins de La Mecque.

Leur collaboration culmine à Dresde lors d'un double mariage princier, avec la création des *Nozze d'Ercole e d'Ebe*. Puis Gluck s'affranchit pour remporter en 1748 son premier succès viennois avec *La Semiramide riconosciuta*. Les années suivantes il triomphe à Copenhague, Prague, et surtout Naples avec une *Cleomenza di Tito* dont le livret sera repris par Mozart. Il s'est marié avec la fille d'un négociant viennois mais n'aura pas d'enfant.

Gluck s'installe définitivement à Vienne en 1752. Renommé dans toute l'Europe, « il divino Boemo » est protégé par le prince de Saxe-Hildburghausen et fréquente la haute société pour laquelle il compose de la musique de chambre - majoritairement disparue.

Une fête impériale lui permet de briller avec *Le Cinesi*, dont la reprise au Burgtheater remporte un tel succès que

Durazzo, directeur du théâtre, nomme Gluck à la tête des concerts publics, puis compositeur de l'institution. La création romaine d'*Antigono* a par ailleurs valu à Gluck d'être nommé « chevalier de l'épée d'or » par le pape... Les œuvres de circonstances se succèdent, mais le chevalier Gluck arrange surtout des opéras-comiques français dont raffolent la cour et le public. Stimulé par la simplicité des livrets, séduit par l'inventivité des partitions parisiennes, il compose entre 1758 et 1764 de nouvelles musiques pour huit titres dont *Les Pèlerins de La Mecque*.

Entre le déclin de l'*opera seria*, le succès de l'opéra-comique et les innovations scéniques de l'acteur anglais Garrick et du chorégraphe français Noverre, Gluck s'interroge sur l'avenir de son art. Une rencontre précipite ses réflexions, celle

**À Ferney, Voltaire commente les événements de l'année 1774 :
« Il me paraît que vous autres Parisiens vous allez avoir une grande
et paisible révolution dans votre gouvernement et dans votre musique.
Louis XVI et Gluck vont faire de nouveaux Français ».**

du poète Raniero de' Calzabigi qui a théorisé l'évolution des genres au contact des philosophes français, Voltaire, Diderot, Rousseau... Gluck et lui décident de réformer l'opéra en privilégiant l'émotion sur la virtuosité et la continuité dramatique sur le morcellement formel de la partition, en intégrant chœurs et danses à l'action, en bâtissant des intrigues simples et fortes.

Leurs premières créations sont le ballet-pantomime *Don Juan ou le Festin de pierre* en 1761 puis l'opéra *Orfeo ed Euridice* en 1762, que suivent *Alceste* en 1767, *Paride ed Elena* en 1770. Devenu professeur de clavecin de l'une des filles de l'impératrice Marie-Thérèse, Marie-Antoinette, Gluck fait valoir ses idées au centre de l'échiquier européen. Ses succès influencent aussi de jeunes musiciens comme Mozart...

À Paris, *Orfeo* est imprimé dès 1764 grâce à Favart. Gluck y fait un premier séjour, rencontre Favart, Duni, Philidor, va aussi à l'Opéra écouter Lully, et Rameau qui va bientôt mourir. En 1770, Marie-Antoinette épouse le dauphin de France et part pour Paris. Coïncidence : Gluck rencontre alors Du Roulet, homme de lettres attaché à l'ambassade de France à Vienne. Ils écrivent *Iphigénie en Aulide* que du Roulet envoie au directeur de l'Opéra de Paris. Celui-ci invite Gluck à venir écrire six opéras « réformés ». Soutenu par la Dauphine, encouragé par l'empereur Joseph II, Gluck accepte. En 1774 - l'année où sa protectrice devient reine de France - sont créés *Iphigénie en Aulide* puis *Orphée et Eurydice* : leurs triomphes rallient la cour et séduisent même Rousseau.

Des allers-retours à Vienne - dont l'un pour devenir compositeur impérial-

permettent à Gluck de négocier chaque retour à Paris. Il remanie *Alceste* - sujet déjà traité par Lully - puis compose une *Armide* sur le livret même de Lully : chacun est un succès, en 1776 puis 1777. La reine invite alors l'Italien Niccolò Piccini à venir redorer le lustre de l'opéra italien. Paris s'enflamme en débats entre « piccinistes » et « gluckistes ». Ces derniers, partisans d'un art européen, font un triomphe à *Iphigénie en Tauride* en 1779.

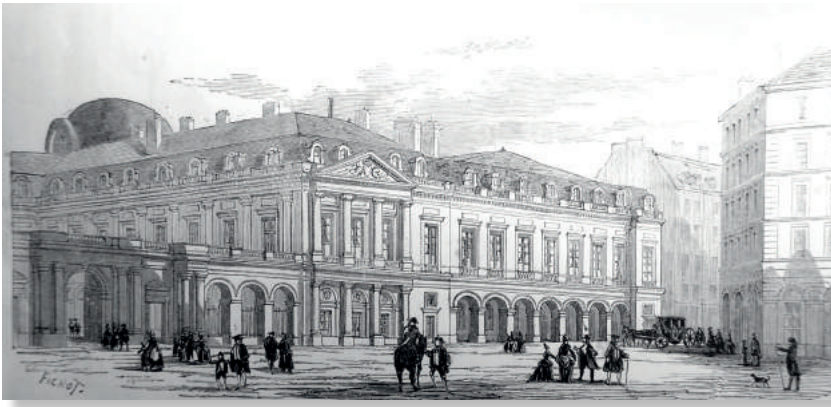
Mais la même année échoue la pastorale *Écho et Narcisse*. Épuisé et vieilli, Gluck quitte Paris et renonce à l'opéra. De retour à Vienne, il rencontre Mozart qui prépare *Die Entführung aus dem Serail*. Il se consacre surtout et enfin à la langue allemande, adaptant *Iphigénie en Tauride* et composant des lieder. Il meurt en 1787, à 73 ans.

ORPHÉE ET EURYDICE

À PARIS, 1774

Longtemps avant que M. Gluck parût en France, les connaisseurs les plus sensibles et les plus éclairés de l'Italie l'avaient proposé pour modèle à tous les compositeurs dramatiques de leur pays. Ajoutons que dans un poème espagnol sur la musique, l'auteur, après avoir donné à ce grand musicien les titres d'« homme immortel » et d'« inventeur sublime », dit hardiment que « c'est par lui que notre siècle sera le siècle d'or de la scène lyrique ». Cet accord des principaux connaisseurs des différentes nations de l'Europe suffirait sans doute pour déterminer le suffrage d'un sourd. La révolution que M. le chevalier Gluck a faite dans la musique théâtrale est une des plus importantes et des plus brillantes époques de ce bel art.

Leblond, *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique...*, 1781



L'Opéra, salle du Palais-Royal, en 1774 (gravure du XIX^e siècle)

Lettre de M. le chevalier Gluck à l'auteur du *Mercure de France*



Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes. L'imitation de la nature est le but reconnu qu'ils doivent tous se proposer ; c'est celui auquel je tâche d'atteindre ; toujours simple et naturel, autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie.

In Leblond, *Mémoires*, etc.

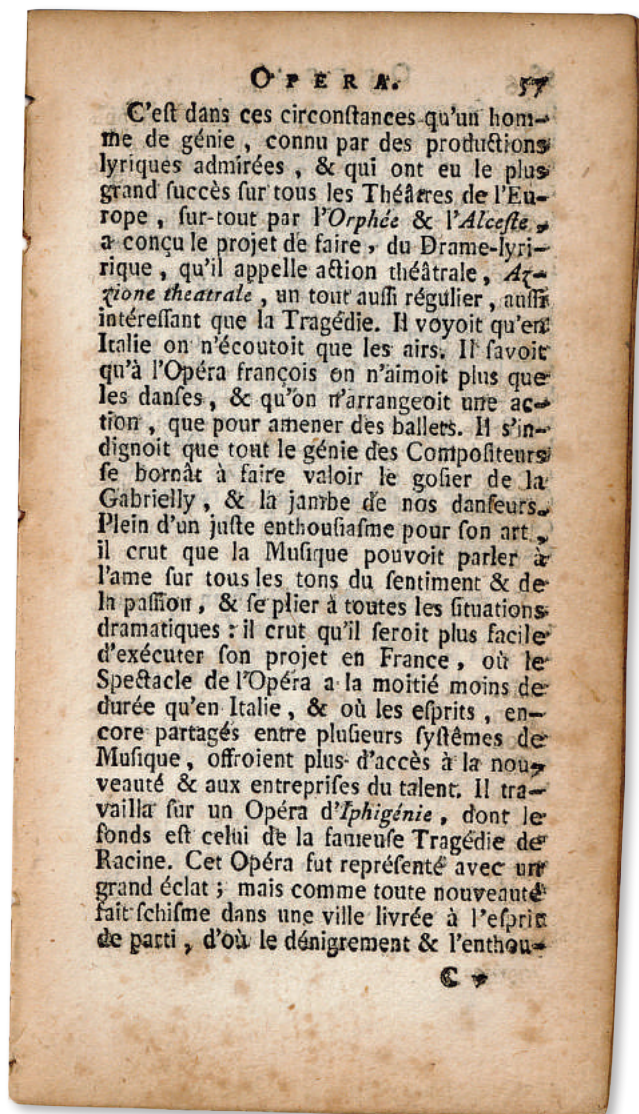
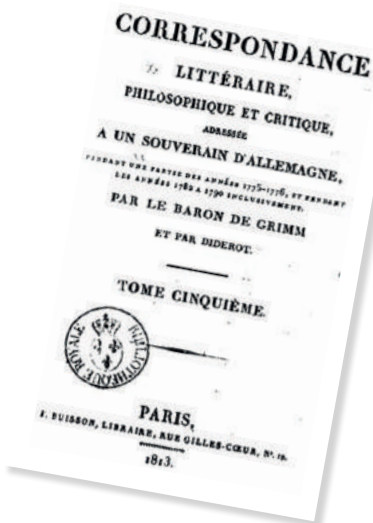
L'Académie royale de musique, après nous avoir ennuyés longtemps du *Carnaval du Parnasse*, nous a donné enfin, le mardi 2, la première représentation d'*Orphée et Eurydice*, drame en trois actes de M. de Moline. Nous lui devons le plaisir d'entendre la musique la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France. Le transport avec lequel il vient d'être reçu sur notre théâtre, malgré la vieille cabale des Lully et des Rameau, prouve le progrès que ce célèbre compositeur a déjà fait faire au goût de la nation. Il y a peut-être plus de choses agréables, plus d'idées touchantes dans la composition d'*Iphigénie* que dans celle d'*Orphée*; mais il n'en est pas moins vrai que les beaux morceaux de ce dernier ouvrage sont encore supérieurs aux plus beaux morceaux du premier. Les cris douloureux et pénétrants par lesquels Orphée interrompt d'une manière si vraie et si pathétique le chant sensible et doux des nymphes, l'air mélodieux avec lequel il attendrit les démons, le duo d'*Orphée et d'Eurydice* rendue à la vie, mais préférant la mort à l'indifférence que son époux est obligé de feindre à ses yeux, la scène entière qui peint avec tant d'énergie les combats qu'éprouva

Orphée dans ce moment terrible, sa faiblesse et le dernier terme de son désespoir, tous ces morceaux sont autant de chefs-d'œuvre d'harmonie et d'expression.

Le Gros chante le rôle principal avec tant de chaleur, tant de goût et même tant d'âme qu'il est difficile de le reconnaître, ou de ne pas regarder sa métamorphose comme un des premiers miracles qu'ait produits l'art enchanteur de M. Gluck.

Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, vol. 8, août 1774

Almanach des spectacles, 1780





On répéta la première scène, au cours de laquelle Orphée, courbé sous le poids de la douleur, se relève lorsqu'apparaît le chœur accompagnant la dépouille mortelle d'Eurydice et laisse éclater son désespoir en criant « Eurydice ! » pour aussitôt retomber dans ses pensées apathiques. Gluck voulait que Le Gros criât ses exclamations : « Eurydice ! Eurydice ! » au lieu de les chanter.

– Ne pensez pas dans ce moment, ni à la musique ni au chœur qui chante, mais criez au moment indiqué avec de la douleur, comme si on vous coupait une jambe ! Faites cela et cette douleur exprimée sera intérieure,

morale et viendra du cœur...

On recommença donc... Et ce cri, isolé, coupant, comme étranger à la musique, à la douce et belle harmonie du chœur, toucha l'âme la moins sensible.

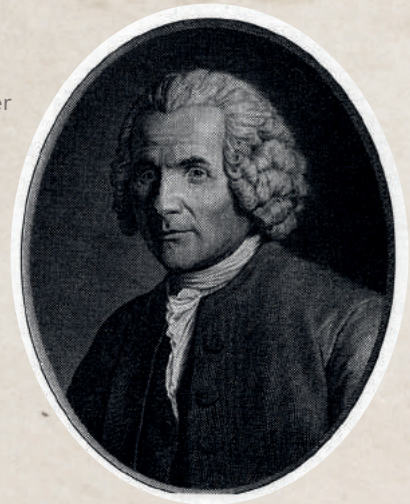
Il en fut de même pour les Furies du deuxième acte. M. Gluck voulait faire crier par les danseurs le « Non ! » des Furies. On résista, on disputa, il tint ferme et finalement les diables crièrent leur « Non ! » en secouant leurs serpents... Cette scène fut du plus grand effet.

Johann Christian von Mannlich, Histoire de ma vie, in Prodhomme, Gluck, 1948

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

C'est du même trait, et qui plus est du même accord, que ce grand musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires, la ravissante douceur du chant d'Orphée et le stridor déchirant du cri des Furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très simple, comme sont souvent ceux qui produisent les plus grands effets. Ce « No ! » des Furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connaisse. On ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible « No ! » se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, tandis qu'au même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme. Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur et par le retour subit au majeur. [...] Ces grands effets se trouvent par le génie qui est rare.

Extrait d'une réponse du petit Faiseur..., in Leblond, Mémoires, etc.





JULIE DE LESPINASSE

“ Je sors d'*Orphée* : il a amolli, il a calmé mon âme. J'ai répandu des larmes, mais elles étaient sans amertume. Oh ! quel art charmant ! quel art divin ! La musique a été inventée par un homme sensible, qui avait à consoler des malheureux : quel baume bienfaisant que ces sons enchanteurs. Elle répand dans mon sang, dans tout ce qui m'anime une douceur et une sensibilité si délicieuses, que je dirais presque qu'elle me fait jouir de mes regrets et de mon malheur. Et cela est si vrai, que, dans les temps les plus heureux de ma vie, la musique n'avait pas pour moi un tel prix.

(Lettre du 14 octobre 1774)

L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée* a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais. J'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion, j'avais besoin de me recueillir ; et ceux qui n'auraient pas partagé ce que je sentais auraient pu croire que j'étais stupide. Cette musique était tellement analogue à mon âme, à sa disposition, que vingt fois je suis venue m'enfermer chez moi, pour jouir encore de l'impression que j'avais reçue. En un mot, cette musique, ces accents attachaient du charme à la douleur, et je me sentais poursuivie par ces sons déchirants et sensibles.

(Lettre du 31 janvier 1775)



**Le séjour
de Gluck à Paris
sera associé au
nouveau règne,
et en particulier
- en tant que Viennois -
à l'aura de sa royale
protectrice.**

.....
La reine Marie-Antoinette vers 1775,
Portrait anonyme
Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin (Aisne)

GLUCK À PARIS QUELLE RÉVOLUTION ?

Entretien avec **Timothée Picard**



DANS QUEL CONTEXTE POLITIQUE GLUCK VIENT-IL CRÉER ORPHÉE ET EURYDICE À PARIS ?

Dès les années 1760, Gluck souhaite travailler à Paris. En 1770, Marie-Antoinette d'Autriche épouse le dauphin de France et s'établit à Versailles. Elle va bientôt vouloir marquer sa présence. Elle aime l'opéra italien et va favoriser les compositeurs vedettes que sont Gluck, Piccinni et Sacchini, qui viendront successivement travailler à l'Opéra. Comme elle, Gluck sert d'une certaine façon la diplomatie impériale: il illustre dans la grande nation qu'est la France le rayonnement du Saint-Empire romain germanique sur lequel règne Joseph II, frère de la dauphine.

Gluck arrive à Paris le 20 novembre 1773. La première d'*Iphigénie en Aulide* a lieu le 19 avril 1774. Marie-Antoinette et toute la cour y assistent, dans une effervescence qui rappelle la première du *Barbier de Séville* l'année précédente. En Europe, le théâtre cristallise de plus en plus des enjeux qui pourraient, en France, « ébranler l'État » annonce Beaumarchais. La dauphine écrit à sa sœur : « On se divise, on s'attaque comme si c'était une affaire de religion ». Car aussitôt fleurissent discussions et débats, privés dans les correspondances, publics par voie d'édition. Cela n'a rien de nouveau: la France culturelle des Lumières a vécu au rythme des créations et des querelles. Pour les recettes de l'Opéra, c'est toujours une aubaine !

Sur ce, Louis XV meurt le 10 mai. La publication de la partition d'*Iphigénie* est reportée, par convenance et le temps d'inscrire une dédicace au nouveau roi. La partition d'*Orphée*, créée le 2 août suivant, sera dédiée à la reine Marie-Antoinette : « Madame, comblé de vos bienfaits, le plus précieux à mes yeux est celui qui me fixe au milieu d'une nation d'autant plus digne de vous posséder qu'elle sait tout le prix de vos vertus. Honoré de votre protection, je dois sans doute à cet avantage les applaudissements que j'ai reçus ». C'est vrai, le séjour de Gluck à Paris sera associé au nouveau règne, et en particulier - en tant que Viennois - à l'aura de sa royale protectrice.

Gluck veut, écrit-il dans sa dédicace d'*Orphée*, faire de la musique une « langue universelle ».

“ EN 1774, LA VIE CULTURELLE PARISIENNE EST DONC BOUILLONNANTE ?

Depuis longtemps, intellectuels, amateurs et parfois artistes opposent l'art italien et l'art français. Les discussions sont vives dans la sphère musicale depuis la naissance de l'opéra français. Dernier grand débat esthétique, la « querelle des Bouffons » a occupé une partie des années 1750. Rameau et Rousseau y ont été mêlés – et confrontés – à des titres divers. Pour résumer, on attribue la beauté vocale et le plaisir musical aux Italiens, l'intelligence dramatique et le respect des paroles aux Français. Aux Allemands plus récemment impliqués, on concède puissance et couleurs instrumentales.

Dès lors que Gluck vient présenter à Paris un ouvrage (*Iphigénie*) écrit en

français à Vienne, dès lors que son librettiste Du Roulet annonce qu'il démontrera la musicalité de la langue française, Gluck semble avoir choisi son camp. Le chroniqueur anglais Charles Burney compare donc son succès à celui de Rameau dans les années 1730.

Or Gluck veut réformer l'opéra en général, et même « produire une musique propre à toutes les nations, faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales ». Il veut, écrit-il dans sa dédicace d'*Orphée*, faire de la musique une « langue universelle ». Sa démarche et ses œuvres ne vont pourtant qu'intensifier les débats. Les amateurs de musique italienne l'étrillent, tel Marmontel invoquant les caractères « allemands » de sa musique : « On parle beaucoup de la force, de l'énergie, de la vigueur des sons que M. Gluck tire de son

orchestre, et il faut avouer que jamais personne n'a fait bruir les trompes, ronfler les cordes et mugir les voix comme lui. Mais qui sait si la mélodie et l'harmonie italiennes n'ont pas aussi dans leur simplicité quelque force, avec moins d'efforts ? »

Les amateurs d'opéra français ne l'adoptent pas tous. Sa musique est-elle aussi dévouée aux paroles des poèmes que celle de Lully, ou même de Rameau ? C'est là un critère majeur pour juger l'opéra en France. En 1779, Boyé va changer quelques mots dans le dernier air d'*Orphée* pour essayer de démontrer l'absence d'expressivité de la mélodie de Gluck : « J'ai trouvé mon Eurydice / Rien n'égale mon bonheur », cela peut sonner juste ! L'attaque est perfide puisque les paroles d'origine étaient italiennes et que tout est aussi question d'interprétation...

“ CETTE ATMOSPHÈRE HOULEUSE IMPLIQUE D'AUTRES COMPOSITEURS...

En 1776 s'ouvre une nouvelle querelle, celle « des gluckistes et des piccinnistes ». Piccinni a accepté de venir défendre la cause de l'art italien. L'Opéra organise l'affrontement par deux fois, proposant d'abord aux compositeurs deux projets différents, *Armide* à Gluck en 1777 et *Roland* à Piccinni en 1778, puis les programmant sur le même sujet, *Iphigénie en Tauride*. La première joute, qui remplit les caisses de l'Opéra, focalise tant l'attention que le séjour à Paris d'un autre musicien passe presque inaperçu - il ne donne à l'Opéra qu'un acte de ballet. Il s'agit de Mozart, logé chez le piccinniste Grimm. L'ex-prodiges de 22 ans reçoit de son père anxieux, qui observe tout depuis Salzbourg, une

mise en garde : « Si Gluck, si Piccinni sont là, tu éviteras de frayer avec eux, et tu ne noueras pas d'amitié non plus avec Grétry ! ». Frustré dans ses ambitions, Mozart lui répond : « Je connais mon affaire - eux aussi - c'est assez ! Les Français sont et restent des ânes, ils ne sont capables de rien et sont obligés d'avoir recours à des étrangers ». Il ne rencontrera Gluck qu'en 1782, à Vienne... Piccinni est injustement oublié aujourd'hui. Malgré son renom et sa magnifique carrière, on lui a systématiquement en France confié le rôle de numéro deux. Son *Roland* paraît quatre mois après *Armide*, son *Iphigénie* deux ans après celle de Gluck. Et lorsqu'il rencontre Voltaire début 1778 à Paris, il n'est pas le premier à sonner à sa porte : « Ah ! Ah ! s'amuse Voltaire, il vient après Gluck ! Cela est juste. »

“ QU'EST-CE QUI EST AU CŒUR DE LA RÉVOLUTION GLUCKISTE : LA FORME DE L'OPÉRA ? SON LANGAGE ? SA FAÇON DE TOUCHER LE PUBLIC ?

Ce qui est en jeu, c'est un bouleversement de la sensibilité, dans son expression artistique comme dans le rapport du spectateur à l'œuvre. Gluck est très souvent qualifié de « génie » parce qu'il soumet les conventions à son inspiration. « Pour qu'une chose soit belle, expliquait Diderot dans l'*Encyclopédie* (article « Génie »), selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître ; pour être du génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée, qu'elle ait l'air irrégulier. » Les moyens qu'emploie Gluck pour atteindre à l'émotion sont âprement discutés. Dans son *Essai sur*

Gluck est le musicien de l'âme ; il saisit toutes les modulations propres à former l'expression des sentiments et des passions, surtout la douleur.

Sophie Arnould, première Eurydice

les évolutions de la musique en France (1777), Marmontel assigne à l'œuvre de viser non seulement « l'émotion, mais le plaisir qui l'accompagne. Ce n'est donc pas assez que l'émotion soit forte, il faut encore qu'elle soit agréable. » Ce terme d'« agréable » n'est pas celui qui sied le mieux à Gluck. La Harpe qualifie l'opéra *Armide* de « criailerie monotone et fatigante » et a ce mot célèbre : « Je ne viens point [à l'Opéra] entendre le cri de l'homme qui souffre ». Ce cri, Gluck le réclamait précisément à Le Gros chantant Orphée dès le lever du rideau à l'acte I : « Criez comme si on vous coupait une jambe ! »

Au génie, qui anime l'artiste et ses interprètes, doit répondre la sensibilité du spectateur qui ouvre son âme à la musique, cette sensibilité dont Rousseau fait l'éloge, désignant précisément l'art comme religion du cœur, et la musique comme un langage universel parce qu'émotif. Pour la philosophe Catherine Kintzler, l'art de Gluck répond à la pensée de Rousseau. Rousseau ne se serait-il pas exclamé, d'après La Harpe : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose ? »

Sophie Arnould, interprète d'Iphigénie puis d'Eurydice, l'a bien formulé : Gluck « est le musicien de l'âme ; il saisit toutes les modulations propres à former l'expression des sentiments et des passions », et elle précise : « surtout la douleur ». L'art musical de Gluck suscite un plaisir nouveau, douloureux précisément, celui que Julie de Lespinasse décrit dans ses lettres. Cette jouissance dans l'émotion esthétique est nouvelle. Elle ne peut que déstabiliser ceux qui vont se divertir à l'Opéra. Ce trouble de l'âme préfigure les émotions romantiques.

**“ LORSQUE L'OPÉRA COMIQUE
REMONTERA ORPHÉE EN 1896,
CES DÉBATS RESURGIRONT.**

Dans ses écrits, très diffusés dans les années 1860-1870, Wagner s'est réclamé de Gluck pour se présenter

comme le nouveau réformateur des usages lyriques. Il a prôné, et illustré dans son œuvre, une nouvelle fusion du texte et de la musique. En France, il a soulevé autant de réserves que d'enthousiasme. Après la défaite de Sedan, les réserves se transforment parfois en protestation, et les opéras de Wagner sont pour ainsi dire boycottés pendant plusieurs décennies. Dans le même temps, les Français veulent promouvoir la musique française, présente et ancienne. Les musiciens renouent petit à petit avec l'art baroque, redécouvrent Rameau. Si bien que lorsque l'Opéra Comique remonte *Orphée et Eurydice*, alors même qu'on commence enfin à programmer les opéras de Wagner (mort en 1883), les plus nationalistes réagissent. Paul Dukas remplace Gluck dans son contexte historique et fait aussitôt l'éloge d'*Orphée*, une œuvre

centrale selon lui. Debussy, qui a d'abord choisi de promouvoir Rameau, finit par publier dans le *Gil Blas* du 23 février 1903 une polémique « Lettre ouverte à M. le chevalier Gluck » : « De vous avoir connu, la musique française a tiré le bénéfice assez inattendu de tomber dans les bras de Wagner ; je me plais à imaginer que sans vous, ça ne serait non seulement pas arrivé, mais l'art musical français n'aurait pas demandé aussi souvent son chemin à des gens trop intéressés à le lui faire perdre ». Sans surprise, Romain Rolland exprimera plus tard (en 1907) une vision radicalement différente : « Que fait-il triompher ? Est-ce l'art français ? Est-ce l'art italien ? Est-ce l'art allemand ? C'est bien autre chose encore ! C'est un art international. Oui, l'art de Gluck est un art européen. » Comme ces problématiques, l'œuvre de Gluck mérite d'être régulièrement interrogée.

TIMOTHÉE PICARD

Timothée Picard est professeur à l'Université de Rennes, spécialiste de l'histoire et des imaginaires de l'opéra. Il est notamment l'auteur chez Actes Sud de : *Christoph Willibald Gluck* (2007), *Verdi - Wagner, imaginaires de l'opéra et identités nationales* (2013) et *Olivier Py, Planches de salut* (2018) ; et de *La Civilisation de l'opéra : sur les traces d'un fantôme* (Fayard, 2016). Il est également dramaturge (Christophe Honoré, *Les Idoles*, 2018).

UNE OUVERTURE, POUR QUOI FAIRE ?

- DÉBAT -



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

1776

Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'Alceste, je me proposai d'éviter les abus qui, introduits soit par vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des compositeurs, défigurent depuis longtemps l'opéra italien et font, du plus beau de tous les spectacles, une chose ennuyeuse et ridicule. Je cherchai à réduire la musique à sa

véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus.

J'ai cherché à bannir de la musique tous les abus contre lesquels protestent en vain le bon sens et la raison. J'ai pensé que l'ouverture devait éclairer les spectateurs sur l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et en être, pour



ainsi dire, la préface.

J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait tendre à la recherche d'une noble simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; la découverte de quelque nouveauté ne m'a semblé précieuse qu'autant qu'elle était d'accord avec la situation ; enfin il n'y a pas de règle que je n'aie cru devoir sacrifier de plein gré en faveur de l'effet.

J'ai pensé que l'ouverture devait éclairer les spectateurs sur l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et en être, pour ainsi dire, la préface.

(Préface d'Alceste, traduction H. Barbedette, in *Gluck, sa vie, son système*, 1882)



HECTOR BERLIOZ

1862

Il y a trente ans encore, la plupart des compilations instrumentales honorées par les Italiens du nom d'ouvertures étaient de grotesques non-sens. Mais combien ne devaient-elles pas être plus plaisantes il y a cent ans, quand Gluck lui-même, entraîné par l'exemple, et qui d'ailleurs il faut bien le reconnaître, ne fut pas à beaucoup près aussi grand comme musicien proprement dit que comme musicien scénique, ne craignait pas de laisser tomber de sa plume l'incroyable niaiserie intitulée *Ouverture d'Orphée* !

Il fit mieux pour *Alceste* et surtout pour *Iphigénie en Aulide*. Sa théorie des ouvertures expressives donna l'impulsion qui produisit plus tard des chefs-d'œuvre symphoniques qui, malgré la chute ou l'oubli profond

des opéras pour lesquels ils furent écrits, sont restés debout, péristyles superbes de temples écroulés.

Pourtant, ici encore, en outrant une idée juste, Gluck est sorti du vrai ; non pas cette fois pour restreindre le pouvoir de la musique, mais pour lui en attribuer un, au contraire, qu'elle ne possédera jamais : c'est quand il dit que l'ouverture doit indiquer le sujet de la pièce.

L'expression musicale ne saurait aller jusque-là ; elle reproduira bien la joie, la douleur, la gravité, l'enjouement ; elle établira une différence saillante entre la joie d'un peuple pasteur et celle d'une nation guerrière, entre

Gluck lui-même, entraîné par l'exemple, ne craignait pas de laisser tomber de sa plume l'incroyable niaiserie intitulée Ouverture d'Orphée !

la douleur d'une reine et le chagrin d'une simple villageoise, entre une méditation sérieuse et calme et les ardentés rêveries qui précèdent l'éclat des passions. Elle pourra mettre l'extrême brutalité, la trivialité, le grotesque, en opposition avec la pureté angélique, la noblesse et la candeur. Mais si elle veut sortir de ce cercle immense, la musique devra, de toute nécessité, avoir recours à la parole chantée, récitée ou lue, pour combler les lacunes que ses moyens d'expression laissent dans une œuvre qui s'adresse en même temps à l'esprit et à l'imagination.

(À travers chants, chapitre XI)

CONFIDENCES SUR GLUCK

Par **Hector Berlioz**

Gluck corrigeait fort mal ses épreuves ; Berlioz les corrigea de nouveau, en lettres énormes et d'une écriture nerveuse : « Comprenez-vous des sauvages pareils à ces traducteurs ! Et faut-il que ce grand génie appelé Gluck ait été le négligent, l'indifférent correcteur que nous connaissons ? »

Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, 1886

1816, 13 ANS, LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ

La vie de Gluck et celle de Haydn que j'eus à cette époque, dans la *Biographie universelle*, me jetèrent dans la plus grande agitation. Quelle belle gloire ! me disais-je, en pensant à celle de ces deux hommes illustres ; quel bel art ! quel bonheur de le cultiver en grand !

1821, 18 ANS, PARIS, ÉTUDES DE MÉDECINE

Ayant appris que la bibliothèque du Conservatoire, avec ses innombrables partitions, était ouverte au public, je ne pus résister au désir d'y aller étudier les œuvres de Gluck, pour lesquelles j'avais déjà une passion instinctive, et qu'on ne représentait pas en ce moment à l'Opéra. Une fois admis dans ce sanctuaire, je n'en sortis plus. Ce fut le coup de grâce donné à la médecine. L'amphithéâtre fut décidément abandonné. L'absorption de ma pensée par la musique fut telle que je négligeai même, malgré toute mon admiration pour Gay-Lussac et

l'intérêt puissant d'une pareille étude, le cours d'électricité expérimentale que j'avais commencé avec lui. Je lus et relus les partitions de Gluck, je les copiai, je les appris par cœur ; elles me firent perdre le sommeil, oublier le boire et le manger ; j'en délirai.

Et le jour où, après une anxieuse attente, il me fut enfin permis d'entendre *Iphigénie en Tauride*, je jurai, en sortant de l'Opéra, que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serais musicien. J'osai même, sans plus tarder, écrire à mon père.

.....
Louis Nourrit (1780-1831) chanta
Orphée à l'Opéra de 1812 à 1826.

1822, 19 ANS, RENCONTRE DE CHERUBINI, DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE

- Qué-qué-qué venez-vous faire ici ?
- Vous le voyez, monsieur, j'y viens étudier les partitions de Gluck.
- Et qu'est-ce qué, qu'est-ce qué-qué-qué vous regardent les partitions de Gluck ? et qui vous a permis de venir à-à-à la bibliothèque ?
- Monsieur ! (je commençais à perdre mon sang-froid) Les partitions de Gluck sont ce que je connais de plus beau en musique dramatique et je n'ai besoin de la permission de personne pour venir les étudier ici. Depuis dix heures jusqu'à trois la bibliothèque du Conservatoire est ouverte au public, j'ai le droit d'en profiter.
- Lé-lé-lé-lé droit ?
- Oui, monsieur.
- Zé vous défends d'y revenir, moi !
- J'y reviendrai, néanmoins.
- Co-comme-comment-comment vous appelez-vous ?
crie-t-il, tremblant de fureur.

Et moi pâlistant à mon tour :

- Monsieur ! mon nom vous sera peut-être connu quelque jour, mais pour aujourd'hui... Vous ne le saurez pas !

6727

Galerie Théâtrale

Pl. 25



Chouveau Del.

Dessiné à la Direction Roy^{lle}

Remise sculpt.

(Académie Roy^{lle} de Musique)

M. NOURRIT.

(Rôle d'Orphée.)

*Laissez-vous toucher par mes pleurs,
Spectres, Larves, Vents, tembles.*

Scrit par Scribe

Impressé par Leclerc

Berlioz entrain et nous faisait entrer dans tout le mystère des intentions de l'auteur, dans toutes les nuances de l'accent, de la prononciation, avec un art qui nous rendait visible la pensée de Gluck.

Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, 1886

1827, ÉTUDES AU CONSERVATOIRE

Les représentations de l'Opéra étaient des solennités auxquelles je me préparais par la lecture et la méditation des ouvrages qu'on y devait exécuter. Le fanatisme d'admiration que nous professions, quelques habitués du parterre et moi, pour nos auteurs favoris, n'était comparable qu'à notre haine profonde pour les autres. Le Jupiter de notre Opéra était Gluck, et le culte que nous lui rendions ne se peut comparer à rien de ce que le dilettantisme le plus effréné pourrait imaginer aujourd'hui. Mais si quelques-uns de mes amis étaient de fidèles sectateurs de cette religion musicale, je puis dire sans vanité que j'en étais le pontife. Quand je voyais faiblir leur ferveur, je la ranimais par des prédications dignes des Saint-

Simoniens; je les amenais à l'Opéra bon gré mal gré, souvent en leur donnant des billets achetés de mon argent, que je prétendais avoir reçus d'un employé de l'administration.

Connaissant à fond la partition qu'on exécutait, il n'était pas prudent non plus d'y rien changer ; je me serais fait tuer plutôt que de laisser passer sans réclamation la moindre familiarité de cette nature prise avec les grands maîtres. Je n'allais pas attendre pour protester froidement par écrit contre ce crime de lèse-génie ; oh ! non, c'est en face du public, à haute et intelligible voix, que j'apostrophais les délinquants. Et je puis assurer qu'il n'y a pas de critique qui porte coup comme celle-là : « Il n'y a pas de cymbales là-dedans ; qui donc se permet de corriger Gluck ? »

1842, VOYAGE À BERLIN, LETTRE AU CHEF D'ORCHESTRE HABENECK

De tous les anciens compositeurs, Gluck est celui dont la puissance me paraît avoir le moins à redouter des révolutions incessantes de l'art. Jamais il ne sacrifia ni aux caprices des chanteurs, ni aux exigences de la mode, ni aux habitudes invétérées qu'il eut à combattre en arrivant en France, encore fatigué de la lutte qu'il venait de soutenir contre celles des théâtres d'Italie.

La vérité d'expression, qui entraîne avec elle la pureté du style et la grandeur des formes, est de tous les temps ; les belles pages de Gluck resteront toujours belles.

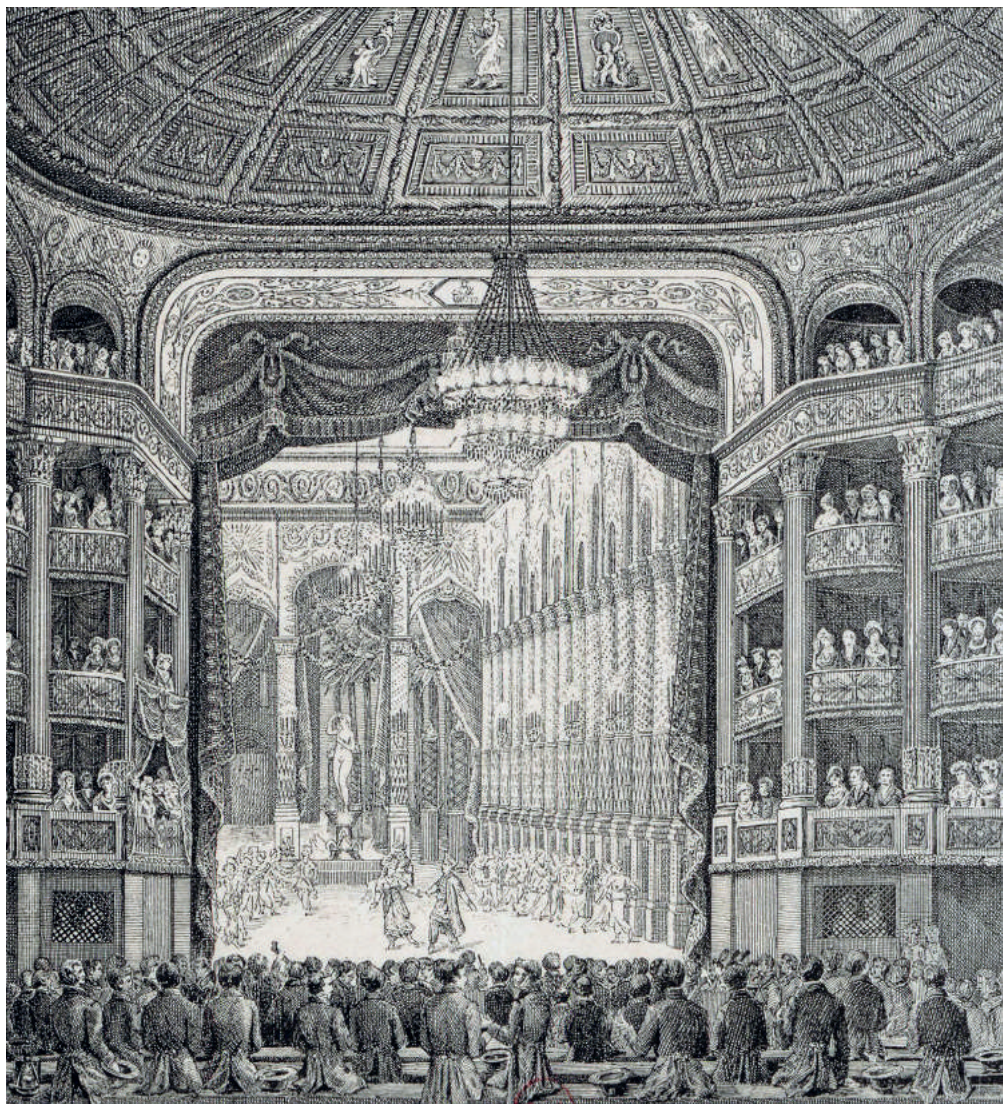
.....
Une représentation à l'Opéra dans
les années 1820. La fosse d'orchestre est
presque de plain-pied avec le parterre.

1848, VOYAGE À VIENNE, LETTRE À HUMBERT FERRAND

Une chose m'a frappé et péniblement affecté à Vienne, c'est l'ignorance incroyable où l'on est généralement des œuvres de Gluck. À combien de musiciens et d'amateurs n'ai-je pas demandé s'ils connaissaient *Alceste*, ou *Armide*, ou *Iphigénie*, toujours la réponse a été la même : « On ne représente jamais à Vienne ces ouvrages, nous ne les connaissons pas. »

Mais malheureux ! qu'on les représente ou non, vous devriez les savoir par cœur ! On citait même, comme un des événements remarquables de la saison, la découverte qu'on venait de faire de la tombe de Gluck ! La découverte ! Concevez-vous cela ? Elle était donc inconnue ?... Parfaitement. Ô Viennois de mon âme, vous êtes dignes d'habiter Paris !

Mémoires, 1865





**On se rappelle
la réponse de Berlioz
à un de ses voisins
de spectacle qui,
le voyant pleurer
à sanglots pendant
une symphonie
de Beethoven, lui dit
affectueusement :
« Vous paraissez
beaucoup souffrir,
monsieur ? Vous
devriez vous retirer...
— Est-ce que
vous croyez que
je suis ici pour mon
plaisir ? » lui répondit
brusquement Berlioz.**

Ernest Legouvé, *Soixante ans
de souvenirs*, Paris, 1886

.....
Hector Berlioz en 1863,
Photographie de Pierre Petit,
Bibliothèque nationale de France

BERLIOZ ET GLUCK, DE L'ADORATION À LA RECRÉATION

Entretien avec **Jean-Pierre Bartoli**

“ QUEL RÔLE JOUE L'ŒUVRE DE GLUCK DANS LA PENSÉE ARTISTIQUE DE BERLIOZ ?

En 1821, alors étudiant en médecine, Berlioz assiste à sa première représentation d'un opéra de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, avec la grande Caroline Branchu. Bon connaisseur de la partition qu'il a étudiée au Conservatoire, il n'en éprouve pas moins un choc, comme l'a été adolescent la lecture de Virgile, comme le sera bientôt la découverte de Shakespeare, joué par des comédiens anglais à l'Odéon. Ces trois figures tutélaires forment son envie de devenir un musicien. Et il va construire son art sur ces références. Ce qui est fascinant, c'est que

le modèle offert par Gluck façonne chez Berlioz une aspiration symétrique au romantisme et au classicisme. Aujourd'hui nous percevons Gluck comme un classique ou un néoclassique. Une tradition scénique l'a figé dans un hiératisme qui est peut-être celui de ses livrets, mais pas de ses partitions. Pour Berlioz, Gluck n'est rien moins que « le Shakespeare de la musique » : il l'écrit dans un article de 1830 intitulé « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique ». Beethoven avant lui, Wagner après lui en disent autant : Gluck fut un maître du romantisme à une époque charnière. Après tout, le témoignage de Julie de Lespinasse atteste qu'en 1774, *Orphée et Eurydice* submerge le public de l'Opéra d'une émotion nouvelle. 1774, c'est l'année

de parution des *Souffrances du jeune Werther*. Gluck, d'une génération certes antérieure à Goethe, contribue tout autant au développement de l'esprit romantique en Europe. À son contact, Berlioz se constitue donc à la fois comme romantique et comme classique : de la *Symphonie fantastique* aux *Troyens*, toute sa production témoigne de cette double aspiration. Au fond, c'est grâce au romantisme de Gluck que le classicisme sera possible à Berlioz.

Gluck est aussi, pour Berlioz comme pour beaucoup alors, le fondateur de la musique moderne, par sa posture d'artiste autant que par sa réforme esthétique. Gluck est le premier compositeur à s'arroger l'autorité sur tous les paramètres de l'interprétation.

Il soumet à sa volonté les chanteurs, les directeurs, les auteurs. Gluck est aussi le premier à avoir tant pensé à la postérité. Devant le succès d'abord mitigé de l'*Alceste* parisienne, il a haussé les épaules et invoqué les générations futures, comme le feront Mozart et Beethoven. Tout cela ne peut que toucher Berlioz.

**“ BERLIOZ PRÔNE LA FIDÉLITÉ
AUX ŒUVRES DU PASSÉ :
APPLIQUE-T-IL CETTE ÉTHIQUE
À ORPHÉE ET EURYDICE OU EST-IL
AMENÉ À ARRANGER GLUCK ?**

L'arrangement est nécessaire: l'*Orfeo* italien, qui comporte le rôle pour contralto que peut chanter Pauline Viardot, était très expérimental et court, en rupture avec le genre de l'*opera seria*. Pour Paris, Gluck a réécrit un *Orphée* plus ample et accessible, dans le goût français avec ses musiques de ballet et ses airs

supplémentaires. Berlioz a l'excellente idée de mixer les deux.

Berlioz avait reproché aux chefs d'orchestre de l'Opéra de «tripatouiller» Gluck, de «tromboniser» certaines scènes. Jeune, il s'asseyait au parterre de l'Opéra, partition sur les genoux, et invectivait les musiciens peu scrupuleux... Or son étude des manuscrits lui permet de constater que « Gluck semble avoir été d'une paresse extrême, et fort peu soucieux de rédiger, non seulement avec la correction harmonique digne d'un maître, mais même avec le soin d'un bon copiste, ses plus belles compositions » (*Journal des Débats*, 22 novembre 1859). Avec *Orphée* pour le Théâtre Lyrique (puis *Alceste* pour l'Opéra en 1861, avec Viardot également, et qui posera d'autres problèmes), Berlioz affronte le premier cette question toute moderne : quelle marge d'adaptation se permet-on pour réussir la production scénique d'une œuvre ?

Une fois réalisée la fusion d'*Orfeo* et d'*Orphée*, qui suppose d'harmoniser les tonalités, restent deux problèmes : l'ouverture et le dénouement.

À la différence des opéras ultérieurs de Gluck, dont les ouvertures lancent le drame, celle d'*Orphée* est mondaine et festive comme la fanfare de l'*Orfeo* de Monteverdi. Selon Berlioz, sa « nullité est incontestable » (*Journal des Débats*, 17 mars 1839). Mais il la conserve. Il faut dire que Carvalho suggérait de la remplacer par celle d'*Iphigénie* enchaînée à un extrait d'*Armide*... Si on veut la garder aujourd'hui, il faut l'assumer, rideau fermé et salle allumée. Le public doit alors affronter le début brutal, *in medias res*, du premier acte : la douleur du chœur, les gémissements d'*Orphée*. Ce contraste perturbant, Gluck l'a sans doute voulu pour créer un effet de rupture.

Berlioz affronte le premier cette question toute moderne : quelle marge d'adaptation se permet-on pour réussir la production scénique d'une œuvre ?

Quant à la fin du spectacle, Berlioz a choisi de lui substituer celle d'*Écho et Narcisse*, ce que son « assistant » Camille Saint-Saëns n'a pas compris. Pourtant Berlioz s'est expliqué dans une préface, révélée par Joël-Marie Fauquet, à une édition dont il ne subsiste que de rares exemplaires : « [ce] dénouement, amené par l'intervention de l'Amour est semblable à celui d'*Orphée* » précise-t-il. Il a ainsi astucieusement écourté les deux versions originales qui se prolongeaient, à la façon du XVIII^e siècle, d'un long ballet décoratif lui-même constitué d'emprunts faits par Gluck à ses ouvrages antérieurs. Que choisir aujourd'hui pour cette *happy end* de convention ?

“ COMMENT INTERVIENT-IL AU NIVEAU DE L'ÉCRITURE ORCHESTRALE ?

Il faut préciser que Gluck est l'un des compositeurs de référence de Berlioz

dans son *Traité d'instrumentation* : moins cité que Weber, il l'est tout de même autant que Beethoven. Faisant le constat qu'en 1774 « Gluck dut déranger en maint endroit l'ordonnance de son orchestre, faute de trouver à Paris les instruments qu'il avait employés » à Vienne (*Débats*, 1839), Berlioz refuse de réorchestrer l'œuvre comme Carvalho le lui a suggéré. Il se contente d'adapter la partition de Paris aux instruments modernes.

L'instrumentarium a changé, la facture instrumentale a évolué. On ne refait pas les instruments anciens à l'identique comme c'est le cas aujourd'hui. Berlioz procède donc à quelques substitutions, mais à aucun arrangement ni ajout. Les chalumeaux avaient été remplacés en 1774 par des clarinettes : Berlioz s'y tient. Les deux *cornetti* en bois, supprimés en 1774, sont intelligemment remplacés en 1859 par deux cors anglais. Son attitude est quasi musicologique, et le résultat très équilibré.

“ BERLIOZ TOUCHE-T-IL AU TEXTE D'ORPHÉE ET EURYDICE ?

Dès 1839, dans sa critique de Viardot chantant alors Eurydice en concert, Berlioz se montrait soucieux de la qualité de la prosodie chantée : l'impact de la musique de Gluck en dépend. Il attribue à Gluck, qui n'a cessé de demander à ses chanteurs plus de sincérité et de vérité dans l'expression, la paternité de l'ancienne école de chant français. Ce grand style, bouleversant parce que simple, a été selon Berlioz laminé par le rossinisme. Heureusement, Pauline Viardot, pourtant formée à l'école italienne (elle est la fille du grand pédagogue Manuel Garcia et la sœur de la Malibran), est devenue en vingt ans l'interprète idéale, l'héroïne gluckiste par excellence, capable d'une exceptionnelle grandeur mélodramatique et musicale.

La musique des *Troyens* est quelque chose de noblement grand. Il me semble que si Gluck revenait au monde, il dirait de moi en entendant cela : “Décidément, voilà mon fils.”

Berlioz en 1858

Dotée d'une tessiture très étendue, maintenant âgée de 38 ans, elle sait équilibrer chant et élocution comme le faisait Caroline Branchu chantant Iphigénie.

Berlioz reprend le livret de 1774 lorsque les faiblesses du texte nuisent à la musique : « on a corrigé dans le livret quelques vers de M. Moline dont la niaiserie paraissait dangereuse et inacceptable même par un public accoutumé au style des Molines de notre temps » (*Débats*, 1859). Berlioz est un véritable homme de lettres et un excellent versificateur. Sensible à l'idée de mettre la musique au service

de la vérité dramatique, il comprend et veut ranimer cette émotion à fleur de peau que Gluck a amenée à Paris en 1774. En revanche, il ne peut faire sien le principe de subordination de la musique au texte. Il le remettra en question lorsqu'il sera confronté à Wagner. Et c'est alors Mozart, qu'il apprécie de plus en plus, qu'il invoquera - non plus Gluck.

“ EN 1859, BERLIOZ VIENT D'ACHEVER LA COMPOSITION DES TROYENS...

Berlioz est en train de corriger sa partition des *Troyens*, ouvrage quasiment achevé depuis plus d'un an et bien plus redevable

à la permanence d'*Iphigénie en Tauride* dans l'esprit de Berlioz qu'à *Orphée*. La place qu'occupe Gluck dans l'histoire des *Troyens*, Berlioz l'évoque dans une lettre à sa sœur Adèle en 1858 : « La musique des *Troyens* est quelque chose de noblement grand. Il me semble que si Gluck revenait au monde, il dirait de moi en entendant cela : "Décidément, voilà mon fils." Ce n'est pas modeste, n'est-ce pas ? Mais j'ai du moins la modestie d'avouer que j'ai le défaut de manquer de modestie. » En cette période où Liszt et Wagner tentent de l'amadouer, Berlioz trouve chez Gluck de quoi renforcer son indépendance musicale. Après tout, Gluck l'a déjà aidé à affronter Rossini.

Au Théâtre-Lyrique, Berlioz et Carvalho développent au cours de leur collaboration sur *Orphée* une confiance mutuelle qui aboutira à la création des *Troyens à Carthage* en 1863. Entre-temps Berlioz aura accepté d'arranger *Alceste* à l'Opéra, également pour favoriser *Les Troyens*... Berlioz retrouve en tout cas foi dans la scène lyrique à la faveur de son travail avec Pauline Viardot. C'est elle qui a suggéré à Carvalho de faire appel à lui, c'est elle qui a convaincu le compositeur, non sans peine. Après *Orphée*, il veut faire d'elle sa *Cassandre*, et elle chante des extraits du rôle à Bade dès l'été 1859. Mais la première partie des *Troyens* ne sera pas créée du vivant de Berlioz, ni par Viardot...

JEAN-PIERRE BARTOLI

Jean-Pierre Bartoli est professeur de musicologie à la faculté des Lettres de Sorbonne Université. Co-éditeur scientifique du *Dictionnaire Berlioz* (Paris, Fayard) et d'*Antoine Reicha, compositeur et théoricien* (Hildesheim, Olms), il est l'auteur de *L'Harmonie classique et romantique* (Paris, Minerve), et avec Jeanne Roudet, de *L'Essor du romantisme, la fantaisie pour clavier de C. P. E. Bach à Franz Liszt* (Paris, Vrin). Il achève un essai sur le « malentendu » Berlioz.

[18 novembre 1859]

17
cher ami, comme tu es bon d'avoir
pensé à me donner des
nouvelles aujourd'hui. Oui, c'est
ce soir la 1^{re} représentation
d'Orphée. C'est la préoccupation
de tout ce qui s'intéresse à
la musique à Paris. La
répétition générale (avec les
costumes) a eu lieu avant
hier. C'est délicieux, admirable.
M^{me} Viardot est sublime, et
si tu voyais combien peu elle

.....
Hector Berlioz à son fils Louis Berlioz
Lettre du 18 (et non 21) novembre 1859,
jour de la première d'Orphée et Eurydice
au Théâtre-Lyrique.

Bibliothèque nationale de France

ressemble à une femme en costume
viril! C'est un beau jeune
poète antique. Elle a des
accents, des poses, des expressions
de voyage, à vous retourner
le cœur. Aussi quel succès!
tu verras mon feuilleton dans
quelques jours, et beaucoup
d'autres. Elle sera ma Didon
plus tard. Ne me parle
de rien de tout cela dans tes
lettres.

adieu je t'embrasse

Ton dévoué

H. Berlioz

Vendredi 21 novembre

“Cher ami, comme tu es bon
d'avoir pensé à me donner
de tes nouvelles aujourd'hui.
Oui, c'est ce soir la première
représentation d'Orphée.

C'est la préoccupation de tout
ce qui s'intéresse à la musique
à Paris. La répétition générale
(avec les costumes) a eu lieu
avant-hier. C'est délicieux,
admirable. Mme Viardot est
sublime, et si tu voyais combien
peu elle ressemble à une femme
en costume viril! C'est un beau
jeune poète antique.

Elle a des accents, des poses,
des expressions de visage à vous
retourner le cœur. Aussi quel
succès! Tu verras mon feuilleton
dans quelques jours, et beaucoup
d'autres. Elle sera ma Didon
plus tard. Ne me parle de rien de tout
cela dans tes lettres.

Adieu je t'embrasse. Ton dévoué,

H. Berlioz,
vendredi 21 novembre

À TRAVERS LA PRESSE DE 1859

MENESTREL

JOURNAL
MUSIQUE ET THÉÂTRES.

Nous sommes encore tout émus de cette grande représentation de l'*Orphée* de Gluck au Théâtre-Lyrique. Après la création d'un chef-d'œuvre nouveau, je ne connais rien de plus beau que la résurrection d'un chef-d'œuvre ancien. Il y a même, dans cette résurrection, un touchant hommage à ce grand artiste dont le nom seul est parvenu glorieux jusqu'à nous, la postérité se contentant de proclamer son nom, tout en laissant dormir l'ensemble de ses œuvres dans le silence des bibliothèques. M. Carvalho a voulu découvrir la statue dans sa majestueuse hauteur. Il a dit à Berlioz : « Vous qui avez recueilli et conservé les traditions de Gluck ; vous qui, par une étude approfondie, avez dérobé leur secret aux deux partitions d'*Orphée*, combinez les variantes que présentent ces deux partitions avec la nature des voix de mes artistes et les ressources de mon théâtre ». Berlioz accepte

cette tâche avec cette admiration passionnée et respectueuse qu'il a toujours témoignée pour le père de la tragédie lyrique. La seule chose qu'on a laissée dans l'ombre, et qui n'était pas digne d'en sortir, c'est l'ouverture, ramassée informe de lieux communs symphoniques qui, loin de « prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux et leur en indiquer le sujet », ainsi que l'imaginait Gluck dans l'épître dédicatoire à *Alceste*, n'eût pas manqué de faire sourire les auditeurs et de jeter du froid sur cette scène où les bergers et les nymphes viennent pleurer la mort d'Eurydice et répandre des fleurs sur son tombeau.

Mme Viardot est un Orphée qui eût révélé à Gluck lui-même toute la beauté, toute la poésie, tout le pathétique de ce grand rôle.

- 20 novembre 1859 -

De toutes les tentatives d'art auxquelles le Théâtre-Lyrique s'est livré jusqu'ici, la plus audacieuse était, sans contredit, de risquer un gros enjeu sur le succès d'un opéra de Gluck. Il n'a pas épuisé sa veine heureuse, il a gagné encore cette fois.

L'obstacle sérieux qui pouvait paralyser et même rendre impossible le succès d'*Orphée* auprès d'une génération d'auditeurs formée à l'audition de certains opéras, c'est la sobriété des procédés de Gluck.

Comparée au tapage moderne, cette sobriété ressemble d'abord à de la pauvreté. Il faut s'y faire. Une fois que l'oreille reposée en a pris son parti, c'est tout un monde d'harmonies qui s'éveille, qui se colore et qui plane sur l'apparente monotonie de cet orchestre si contenu.

Pour quelques musiciens, peut-être, *Orphée*, c'est Gluck ; pour le public, *Orphée*, ce sera Mme Viardot.

Le Figaro, 24 novembre 1859

LA PRESSE

- 27 novembre 1859 -

Imaginez un chef-d'œuvre de Corneille sortant, à la Comédie-Française, d'un demi-siècle d'oubli, reprenant vie et souffle par la voix d'une admirable interprète ; c'est l'effet que vient de produire au Théâtre-Lyrique la reprise de *l'Orphée* de Gluck. Rien de vieilli, rien de suranné.

La rouille n'a pas mordu les cordes de cette lyre grandiose.

Que dire de Mme Viardot ? Demandez-le à cet auditoire exalté, enivré, ravi, auquel elle a fait verser les plus nobles

larmes que la muse lyrique ait jamais fait couler. Elle a chanté le rôle d'Orphée avec la ferveur d'une prêtresse répétant les oracles d'un Dieu adoré. Son jeu et son chant ont été, d'un bout à l'autre, une inspiration. Ce qu'elle fait du chant d'Orphée, perdant Eurydice, ne peut se redire.

À ce moment, une fièvre d'émotion régnait dans la salle ; tous les cœurs étaient montés au diapason sublime de l'actrice. On pleurait, on se récriait, on a jeté sur la scène une couronne de lauriers. Ces lauriers-là auraient pu être cueillis sur le tombeau de Virgile.

C'est un noble succès de plus pour le Théâtre-Lyrique et un grand honneur pour M. Berlioz, qui a si pieusement surveillé cette restauration.



LE MONDE DRAMATIQUE

.....
Le Théâtre-Lyrique en 1859

- 8 décembre 1859 -

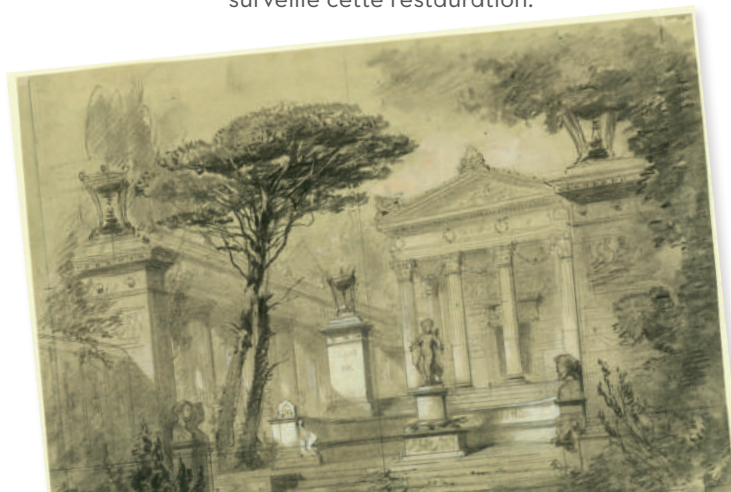
Avec *l'Orphée* de Gluck, un opéra presque centenaire, nous sortons des habiletés vulgaires du métier, et nous sommes transportés dans les régions les plus élevées de l'art.

Malgré les changements à la tradition mythologique, il y a là une simplicité d'incidents qui ne serait guère de mise dans un opéra de nos jours. Ce sont là les éléments les plus simples de la vie dramatique : l'amour, la douleur, la pitié, l'horreur. En un mot, Gluck n'a point fait un drame, comme nous l'entendons, avec ses tableaux un peu tumultueux et ses effets violents. C'est une tragédie, d'où la passion n'est pas exclue, bien au contraire, mais dont le visage ne perd jamais ses lignes nobles et majestueuses, et qui ne quitte point les hauteurs où elle converse avec l'idéal.

Mme Viardot s'est montrée aussi grande tragédienne que grande cantatrice. Attitudes, gestes, diction, chant, tout est vraiment admirable en elle. Quel feu sacré ! Quelle âme et quel style ! Interpréter ainsi, c'est vraiment créer. Les chœurs et l'orchestre ne sont pas loin de la perfection.

Il faut rendre honneur à M. Berlioz qui a tout dirigé.

.....
Maquette de décor du dernier acte,
Théâtre-Lyrique, 1859





THÉÂTRE-LYRIQUE. — *Orphée*, M^{me} Pauline Viardot. 2^e acte. — Décoration par MM. Cambon et Thierry. 1859 (19 nov)

PAULINE VIARDOT (1821-1910)

TÉMOIGNAGES

**« Ô divinités
de ce monde souterrain
où retombe tout ce qui
naît pour mourir,
souffrez que laissant
les détours d'une
éloquence artificieuse,
je parle avec sincérité.
Oh ! par ces lieux pleins
de terreur, par ce chaos
immense, par ce vaste
et silencieux royaume,
Eurydice ! ... de grâce,
renouez ses jours
trop tôt brisés ! »**

Ovide, Les Métamorphoses,
X, trad. D. Nisard, 1850

“ CAMILLE SAINT-SAËNS

Peut-être sera-t-on curieux de connaître la genèse de la renaissance d'*Orphée*. Ce serait une erreur de croire que Carvalho [directeur du Théâtre-Lyrique], grand admirateur des œuvres de Gluck, eût médité leur résurrection dans le silence du cabinet ; il ne procédait pas ainsi. Carvalho, dans cette circonstance comme dans beaucoup d'autres, agissait sous l'empire d'un instinct, d'une intuition qui, bien souvent, l'a mieux servi que n'auraient pu le faire les combinaisons les plus savantes.

Donc, en ce temps-là, Mme Viardot ayant passé la première jeunesse était

dans tout l'éclat de la seconde, qui valait plus encore : son talent avait mûri, s'était complété par des études incessantes ; la grande cantatrice italienne s'était doublée d'une musicienne accomplie, connaissant toutes les écoles, rompue à tous les styles, pouvant interpréter avec une égale supériorité Rossini ou Haendel, Meyerbeer ou Sébastien Bach. Admirablement installée dans son hôtel de la place Vintimille, elle aurait voulu partager son temps entre Paris et Londres, où la « saison » la réclamait au printemps ; mais, par un de ces phénomènes particuliers au monde des théâtres, ni l'Opéra, ni le Théâtre-Italien ne voulaient d'elle. [...]

**Il cherchait dans les sons de sa lyre un adoucissement à son amour
si cruellement déçu ; et seul sur le rivage, c'est toi, chère épouse,
qu'il chantait au lever du jour, toi qu'il chantait au retour
de la nuit. Il pénétra même jusqu'aux gorges du Ténare.**

Virgile, *Géorgiques*, IV, trad. Charpentier de Saint-Prest, 1859

L'étoile dédaignée se consolait en brillant dans les salons et les concerts, où j'avais souvent l'honneur de lui accompagner le *Roi des Aulnes* de Schubert, dont elle avait fait une création terrible et fascinante au plus haut degré. Elle s'était mise à l'étude, toute nouvelle pour elle, des œuvres de Gluck, probablement à l'instigation de Berlioz, dont la dévotion au dieu Gluck est bien connue. Bientôt elle devint la cantatrice spéciale de la tragédie lyrique ; elle ne paraissait plus dans un concert sans y déclamer quelque fragment d'*Alceste* ou d'*Armide*, ou des deux *Iphigénie*, avec un succès toujours croissant.

Sur ces entrefaites, Mme Carvalho donnant à la fin d'une saison une représentation à son bénéfice,

Mme Viardot fut invitée à y prendre part et y joua le dernier acte d'*Otello* (en italien) et le premier tableau du dernier acte du *Prophète*. Elle eut un tel éclat, remporta un tel triomphe que le lendemain Carvalho lui proposait un engagement pour la saison suivante : « Vous nous chanterez du Gluck », lui dit-il. Après avoir longuement étudié la question, Mme Viardot fixa son choix sur *Orphée*.

Mais quel *Orphée*? Il y en a deux: l'*Orfeo* italien et l'*Orphée* français. Le premier fut écrit pour voix de contralto, à l'usage d'un castrato. Le second est une adaptation de l'ouvrage pour l'Opéra de Paris, et le rôle d'*Orphée* y est écrit pour ténor : d'où un bouleversement complet de la partition.

Il fallait donc se substituer à l'auteur

pour écrire une troisième partition, – une sorte de cote mal taillée entre la version italienne et la version française, qui permît de rétablir la voix de contralto dans le rôle d'*Orphée* tout en conservant les améliorations que Gluck a introduites dans son œuvre. Travail délicat, auquel Berlioz mit la main, on devine avec quel tact et quel respect.

Une des plus grandes divergences entre les deux textes se trouve à la fin du premier acte : dans *Orfeo*, l'acte se termine par un récitatif que suit une ritournelle tumultueuse, exprimant le désordre des éléments, pendant laquelle la scène change à vue et représente les Enfers. C'est ainsi que se conclut le premier acte dans le manuscrit de l'*Orphée* français ; mais, dans la partition gravée, l'acte finit sur un air à roulades, d'un style ridicule. [...]



.....
Dessin de Claudie Viardot, 11 ans, pour sa mère Pauline, 25 avril 1863.
Bibliothèque nationale de France



Obsédé par le ténor Le Gros, qui voulait à toute force un air, Gluck aura pris celui-là dans ses vieux papiers, sans prendre la peine de le retravailler et de le mettre à la hauteur du reste de la partition.

Mme Viardot, qui était bien aise, elle aussi, de chanter un grand air, mais dont le goût était plus délicat que celui du ténor Le Gros, entreprit de faire quelque chose avec ce morceau démodé. Elle me pria de l'aider dans cette tâche [...]. Elle modifia les traits, substitua aux vermicelles rococo des arabesques de haut style ; de mon côté, j'écrivis un autre accompagnement, se rapprochant de la manière de Mozart. Berlioz eut l'idée de rappeler dans la *cadenza* le motif : « Objet de mon amour » ; et Mme Viardot ayant jeté sur le tout le manteau brodé de pierreries de son éblouissante exécution, il s'ensuivit que l'air eut un succès énorme.

Portraits et souvenirs, s.d., 1900

.....
Pauline Viardot dans le rôle d'Orphée,
Photographie de Disdéri,
Bibliothèque nationale de France

“ HECTOR BERLIOZ

Son talent est si complet, si varié, il touche à tant de points de l'art, il réunit à tant de science une si entraînante spontanéité, qu'il produit à la fois l'étonnement et l'émotion ; il frappe et attendrit ; il impose et persuade. Sa voix, d'une étendue exceptionnelle, est au service de la plus savante vocalisation et d'un art de phraser le chant large dont les exemples sont bien rares aujourd'hui. Elle réunit à une verve indomptable, entraînante, despotique, une sensibilité profonde et des facultés presque déplorables pour exprimer les immenses douleurs. Son geste est sobre, noble autant que vrai, et l'expression de son visage, toujours si puissante, l'est plus encore dans les scènes muettes que dans celles où elle doit renforcer l'accentuation du chant.

À travers chants, 1862

“ REYNALDO HAHN

Je parle à Pauline Viardot d'Orphée qu'elle a « revu et reconstitué » jadis : « Mais, je n'ai rien fait, dit-elle, qui ne fût absolument approuvé par Berlioz et Saint-Saëns. Ainsi cette fameuse cadence qu'on m'a fait l'honneur de me reprocher et que je faisais dans le grand air de bravoure, a été décidée par nous trois ! »

Elle va au piano : sans s'asseoir, penchée, elle me joue le point d'orgue lentement, s'arrêtant pour m'expliquer la part de collaboration de chacun. La première partie (de Berlioz) est bien ; la seconde (de Saint-Saëns) est un peu toc ; le petit trait écrit par la chanteuse est trop « chanteur » ; et la dernière partie, de Berlioz, pourrait être aussi bien du concierge.

Mais cela n'a pas d'importance, vu ce que Mme Viardot m'apprend : Gluck, à n'en pas douter, supportait - et pas seulement dans des morceaux vocaux comme celui-là, mais partout - des agréments ajoutés. Et elle me joue, toujours debout, une affreuse ornementation rococo de « J'ai perdu mon Eurydice ».

Notes, journal d'un musicien, I, 1933



.....
Le Printemps, Eurydice piquée par un serpent,
Eugène Delacroix, 1856-1863, Museu de Arte de São Paulo

QUEL EST LE SEXE D'ORPHÉE ?

Entretien avec **Raphaëlle Legrand**



DE QUEL MATÉRIAU MYTHOLOGIQUE PART-ON ?

Les *Géorgiques* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide racontent davantage que le voyage aux Enfers et l'échec d'Orphée à en ramener Eurydice. Selon Virgile, Eurydice a succombé après ses noces à la morsure d'un serpent, en fuyant Aristée qui la poursuivait pour la violer. Le couple s'élargit donc en relation triangulaire. Insistant sur le tort fait par Aristée à Orphée, Virgile s'intéresse aux hommes, laissant au second plan la nymphe victime de la violence d'Aristée puis de l'incapacité d'Orphée (accès de folie chez Virgile, manque de confiance chez Ovide) à se soumettre aux conditions des divinités infernales.

Après sa perte, Orphée renonce aux femmes et se retire dans des contrées sauvages où il charme bêtes et arbres par son chant. Ovide le présente comme l'inventeur de l'homosexualité masculine, ou du moins comme celui qui introduit en Thrace cette forme de sexualité. C'est la seconde face, connue mais voilée à l'époque baroque, de la sexualité d'Orphée. Le mari passionnément attaché à sa femme devient l'amant de jeunes garçons, puis rejoint après sa mort Eurydice au royaume des ombres. Apparaît ainsi un Orphée bisexuel, à la sexualité changeante selon les vicissitudes de sa vie.

Virgile et Ovide évoquent enfin la vengeance des femmes. Les compagnes d'Eurydice font mourir

les abeilles d'Aristée. Les Ménades punissent Orphée de son dédain des femmes en le lapidant et le dépeçant. La tête et la lyre du chantre roulent dans les flots de l'Hèbre. La première échoue sur le rivage de Lesbos, devenue depuis terre de poésie. La seconde est métamorphosée en constellation (selon Hygin dans ses *Astronomica*).

“ L'ORPHÉE OU LES ORPHÉES LYRIQUES PROCÈDENT D'UN CHOIX RADICAL DANS CE MATÉRIAU.

C'était nécessaire pour passer de la narration poétique à la représentation scénique. La dizaine d'opéras orphiques écrits aux XVII^e et XVIII^e siècles a fixé, avec l'histoire du poète-

chanteur de Thrace, celle d'un amour fou et d'un chant plus fort que la mort. Un réseau intertextuel relie tous ces spectacles : l'*Euridice* de Rinuccini et Peri (1600) trouve ses racines dans des intermèdes de cour puis servira de modèle aux opéras suivants.

Il s'agit de moraliser le mythe : Orphée, revu au filtre du néo-platonisme puis de la franc-maçonnerie des Lumières, devient un sage et un prophète, soumettant la nature par son chant. Son homosexualité, qui d'abord répond à la misogynie propre à l'humanisme de la Renaissance et du premier baroque, est ensuite soigneusement censurée. Inspirés du récit d'une violente guerre des sexes, la plupart de ces opéras aboutissent à la représentation d'un amour conjugal hétérosexuel exemplaire, adapté à chaque contexte. Le dénouement même du mythe est

réécrit. Composé pour des noces royales, l'*Euridice* de Peri finit par l'heureuse réunion des protagonistes. Un homme exceptionnel est érigé en figure centrale de l'opéra italien, modèle qui s'affinera sous la plume du prolifique librettiste Metastasio. Calzabigi et Gluck, écrivant pour la fête de l'empereur François 1^{er}, époux de Marie-Thérèse, suivent cette tradition.

“ COMMENT ORPHÉE DEVIENT-IL UN HÉROS D'OPÉRA ?

Héritier de *La Fabula di Orfeo* de Politien, où la référence à l'homosexualité est explicite, l'opéra de Monteverdi (et Striggio) a exploré deux dénouements. Le premier convoque des Bacchantes acharnées à la perte d'Orphée. Le second, seul dont la musique

soit publiée, fait paraître Apollon annonçant à son fils la sublimation de sa douleur et de sa colère. La bifurcation de l'intrigue se situe après la tirade misogyne d'Orphée (« Les autres femmes sont orgueilleuses et perfides ») qui se conclut par son renoncement (« Qu'aucune des flèches d'or décochées par Amour / Ne fasse jamais succomber mon cœur pour des femmes si viles »). Le dénouement apollinien prône le détachement des passions terrestres et propose une fabrique de l'homme Orphée dans une configuration masculine. Rappelons que l'opéra de Monteverdi fut créé devant un public d'hommes et que les dames ne furent conviées qu'à la seconde représentation.

Louis Lully (puis Telemann) tire le mythe vers la tragédie. La plainte d'Orphée avant sa mort se mue en colère contre

Le corps d'Orphée s'est révélé capital dans la représentation sonore de celui qui apparaît comme le chanteur par excellence.

lui-même, puis en une aspiration à la mort que les Bacchantes viennent combler. Quand Gluck remanie pour Paris son *Orfeo* viennois, il ajoute au rôle – caractérisé par trois airs de plainte, un à chaque acte – un air héroïque qui valorise la décision d'Orphée d'aller affronter les Enfers.

“ QUELLE EST LA PLACE D'EURYDICE ?

Il y aurait beaucoup à dire : chez Monteverdi, Eurydice est présente au premier acte puis fugitivement au cinquième. Chez Gluck, on ne l'aperçoit qu'à la fin du deuxième acte et elle ne chante qu'au troisième et dernier. Si chez Rossi elle est réellement autonome, si chez Lully elle meurt après de longs adieux, il s'agit d'exceptions.

L'absence d'Eurydice semble réduire la jeune femme à un fantôme. Chez Gluck, on ne sait de quoi elle périt. Sa mort est instrumentalisée. La descente aux Enfers et l'épreuve d'Orphée prennent une couleur quasi-maçonnique. Orphée se construit dans la mise à l'épreuve du pouvoir de son chant sur le royaume des ombres.

Il faut donc écouter Eurydice lorsqu'elle parle. Que dit-elle lors de sa seconde mort ? Chez Virgile, elle reprochait sa folie à Orphée ; chez Ovide, elle ne pouvait pas se plaindre d'avoir été trop aimée. C'était la perspective de Monteverdi et Lully : Orphée se retournait car il ne l'entendait pas. Chez Gluck, c'est tout l'inverse : son Eurydice est bien là, et elle parle trop. Par son incompréhension, ses questions, sa jalousie, la scène

qu'elle fait à Orphée et sa faiblesse (elle s'évanouit presque), elle oblige l'homme à commettre l'irréparable. C'est elle qui assume la responsabilité de l'échec et en décharge Orphée. Ces défauts construisent Eurydice en tant que « femme », et par contraste Orphée en tant qu'« homme ».

“ ORPHÉE EST UNE ALLÉGORIE DE L'OPÉRA : DANS QUEL CORPS ET QUELLE VOIX L'INCARNER ?

Le corps d'Orphée s'est révélé capital dans la représentation sonore de celui qui apparaît comme le chanteur par excellence. L'Orphée de Peri (Peri lui-même, créateur du rôle) était ténor, comme ceux de Monteverdi et Landi. Comme ceux français de Lully et de Gluck. Celui de Telemann est baryton.

Tandis que la partition se diffracte en de multiples versions, la voix migrante d'Orphée transite dans toutes les tessitures.

L'Orphée de Rossi est un castrat alto, de même que l'Orphée viennois de Gluck. L'interchangeabilité entre castrats et chanteuses de même tessiture permet ensuite occasionnellement à des femmes de chanter l'Orphée viennois. Et c'est Pauline Viardot qui créa, avec Berlioz, une tradition d'interprétation féminine du rôle. Elle le chanta en concert, puis Berlioz entreprit pour et avec elle une sorte de « restauration » de la partition, synthèse des versions viennoise et parisienne, en 1859. Cette version Berlioz-Viardot s'est implantée dans le répertoire. Depuis, Orphée est principalement interprété par des chanteuses « en travesti » (Kathleen Ferrier, Janet Baker, Marilyn Horne), même si des transpositions

ont permis à des barytons comme Dietrich Fischer-Dieskau d'accéder au rôle. Plus récemment, la recherche d'une « interprétation historiquement informée » a ravivé la version parisienne pour ténor (chantée par Nicolai Gedda) puis la version viennoise pour alto, que chantent des mezzos et, depuis la prise de rôle par René Jacobs en 1981, des contre-ténors. Tandis que la partition, comme c'est souvent le cas des opéras anciens, se diffracte en de multiples versions, la voix migrante d'Orphée transite dans toutes les tessitures (basse exceptée), répondant à des idéaux sonores et genres divers, selon les temps et les lieux.

“ COMMENT VIARDOT NÉGOCIA-T-ELLE LE TRAVESTI ?

Attentive à la crédibilité du personnage, elle travailla avec des esquisses d'Eugène Delacroix. Les photographies

la montrent dans un costume à la grecque assez androgyne : tunique serrée à la taille et s'arrêtant sous le genou, bras nus, manteau permettant des effets sculpturaux de drapés. Par la suite, les costumes d'Orphée oscillent entre plus de « féminité » ou plus de « masculinité », combinées à une distinction plus ou moins marquée par rapport au vêtement d'Eurydice. Il y aurait une étude sémiologique à mener sur ces travestissements et sur l'érotisme qu'ils véhiculent. Celui-ci évolue avec la possibilité grandissante pour les chanteuses d'assumer une représentation « masculine » du personnage, jusqu'au costume-cravate. La performance vocale n'est pas exempte d'érotisme homocentré. Le fait que le rôle ait été chanté par un castrat à Vienne ne contredisait pas la réorientation hétéronormée du personnage : ce type de voix convenait alors aux héros.

Alors même que, séparée de son cou aussi blanc que le marbre, la tête d'Orphée était entraînée par le cours rapide de l'Hèbre : « Eurydice ! » répétait sa voix expirante et sa langue glacée ; « ah ! malheureuse Eurydice ! » murmurait son dernier soupir ; et tous les échos du rivage redisaient : « Eurydice ! »

Virgile, *Géorgiques*, IV, trad. Charpentier de Saint-Prest, 1859

C'est l'interprétation par des femmes qui fait resurgir la dimension homosexuelle d'Orphée. L'« homme » Orphée, qui était construit par sa vaillance tout autant que par opposition à la faible Eurydice, est partiellement déconstruit lorsqu'incarné par une femme. La bisexualité d'Orphée réinvestit le personnage. On comprend pourquoi certains ont « remasculinisé » Orphée en transposant le rôle pour baryton.

L'Orphée antique est un passeur : vivant il franchit le seuil du monde des morts, chantant il abolit les frontières entre les règnes. Il l'est aussi en assumant une sexualité changeante. Ce qui lui permet aujourd'hui de prêter sa voix à celles qui ne pouvaient faire figure de sujet dans l'opéra : voix féminines... voix lesbiennes ? gaies ? trans ? Mais l'inégalité reste à l'œuvre : pour accéder au statut d'allégorie du genre lyrique, les femmes doivent se travestir.

RAPHAËLLE LEGRAND

Raphaëlle Legrand est musicologue et professeure à Sorbonne-Université. Elle y a fondé et co-dirige le GRIMAS (Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle) et le CREIM (Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes). Elle est membre du Conseil de direction de l'Institut Émilie du Châtelet, pour le développement et la diffusion de recherches sur les femmes, le sexe et le genre. Ses recherches portent sur l'opéra et l'opéra-comique en France au XVIII^e

siècle et notamment Rameau. Elle a publié *Comprendre la musique baroque à travers ses formes* (Harmonia Mundi, 1997), *Regards sur l'opéra-comique, trois siècles de vie théâtrale* (CNRS Éditions, 2002, en collaboration avec Nicole Wild), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (Cité de la Musique, 2007). Pour plus de développement, voir son article « Orphée baroque queer », paru en 2013 dans *Transposition*, sur : <http://transposition.revues.org/135>

COROT ET GLUCK

Par **Camille Mauclair**

Corot n'a pas « pensé romantiquement ». Il a aimé la nature bienfaisante, il n'y a rien vu d'hostile, de sauvage, d'écrasant par la majesté, il n'a pas cherché à exprimer le drame de l'orage ou les ardeurs solaires : il a dit simplement son calme et doux amour de la sérénité quotidienne. Il y a un mystère dans tout homme. Celui qui nous retient ici, c'est de voir un fils de bonnetiers parisiens rejoindre, par la seule exquisité native de son âme, un Shelley rêvant du pays idéal « où la musique, le clair de lune et le sentiment ne font qu'un ». Et, encore, de faire penser à Mozart, en pleine époque romantique.

À Corot, on serait tenté de faire prononcer cette phrase de Flaubert :

« Il est sur la terre des endroits si beaux qu'on voudrait les serrer contre son cœur. » Autant que le vrai surpasse l'exact, Corot a poétisé le réel, mais purement par les moyens du peintre. Les intentions littéraires sont totalement absentes de la plus impeccable et glorieuse partie de son œuvre. C'est un peintre-poète.

Ce qu'il a « serré contre son cœur », c'est avant tout la terre de France dont il fut, pendant quarante ans, le pèlerin passionné. Il l'a vraiment possédée avec la ferveur d'un paysan, et il partageait volontiers la vie paysanne.

Cet homme peu cultivé, indifférent aux lettres, a été un mélomane passionné. Il avait, comme Ingres et Delacroix,

le goût de la musique, bien rare chez les artistes et les poètes romantiques. On sait qu'il allait assidûment chaque dimanche, durant ses hivers parisiens, aux concerts du Conservatoire et à ceux de Padeloup, se délecter de Mozart, de Haydn, de Gluck, et qu'il aimait à chanter. On a moins su et dit qu'il adorait l'Opéra. Il y prenait de nombreux croquis d'après les cantatrices célèbres : de son temps, c'étaient la Malibran, la Pasta, Mme Viardot, la Ristori. Ces visions, qui excitaient son imagination, il les emportait à l'atelier, et il s'en servait pour ses compositions ; mais il les repensait et les dépouillait de toute la facticité du « plateau ».

Corot, Paris, Librairie Gründ, 1931



.....
Orphée ramenant Eurydice des Enfers,
Jean-Baptiste Camille Corot, 1861,
Museum of Fine Arts, Houston

MONTREZ L'INVISIBLE

UN TRUC OPTIQUE AU SERVICE DE LA SCÉNOGRAPHIE

Mis au point quand *Orphée et Eurydice* revoyait le jour, le Pepper's Ghost est une technique d'illusion aujourd'hui remise à l'honneur par les spectacles de magie nouvelle. Aurélien Bory l'utilise à vue pour démultiplier les espaces de la fiction.

On place sur la scène, dont le fond doit rester obscur, une glace sans tain inclinée de 20 degrés. Sous l'avant-scène est un personnage vivement éclairé par un projecteur électrique. L'image réfléchi par la glace apparaît virtuellement derrière celle-ci. L'acteur près de la glace ne peut percevoir aucune image.

La Science au théâtre, Paris, 1908

Bataille de brevets

À PARIS

Le décorateur Pierre Séguin dépose le brevet du polyoscope, une boîte d'optique.

À LONDRES

L'ingénieur Henry Dircks présente au public un système similaire au polyoscope.

Dircks et John Henri Pepper font breveter leur système et l'exploitent dans le spectacle *L'homme hanté* et *le Pacte du fantôme*.

À PARIS

Le prestidigitateur Henri Robin exploite le polyoscope dans son spectacle *Spectres vivants et impalpables*.

1852

1858

1862

1863



Pepper et Dircks vendent leur brevet au théâtre du Châtelet et viennent le mettre en œuvre dans *Le Secret de Miss Aurore*.

1863

Robert-Houdin attribue l'invention à Pepper dans son ouvrage *Magie et Physique amusante*.

1877

Sur la scène de l'Opéra Comique



Le film tendu dans le cadre de 9 x 12 mètres est tantôt réfléchissant, tantôt transparent.

*

Il est très fragile : soumis à l'électricité statique, gardant la moindre trace, il est stocké à la verticale dans les cintres.

*

En jeu, il est suspendu en quatre points du gril. Ses inclinaisons peuvent refléter les cintres, la salle, la fosse d'orchestre et le plateau.

*

Sensible aux vibrations telle une matière vivante, il réagit aux mouvements et permet aussi de créer des effets acoustiques.







LIVRET

OUVERTURE

Larghetto (n°30), extrait
du ballet *Don Juan ou le Festin
de pierre* de Gluck (1761)

ACTE I

Le tombeau d'Eurydice, au
milieu d'une allée de lauriers et
de cyprès. Bergers et Nymphes
de la suite d'Orphée portent
des couronnes de myrtes et
des vases antiques. Certains
sont occupés à répandre
des parfums et à couvrir de
fleurs le tombeau. Entièrement
livré à sa douleur, Orphée
ne fait que répéter à tout
moment le nom d'Eurydice.

N° 1 - CHŒUR DE LA SUITE D'ORPHÉE

PASTEURS ET NYMPHES

Ah ! Dans ce bois
tranquille et sombre,
Eurydice ! Si ton ombre
Nous entend...

ORPHÉE

Eurydice !

PASTEURS ET NYMPHES

... Sois sensible à nos alarmes,
Vois nos peines, vois les larmes
Que pour toi l'on répand.

ORPHÉE

Eurydice !

PASTEURS ET NYMPHES

Ah ! Prends pitié
du malheureux Orphée,
Il soupire, il gémit,
il plaint sa destinée..

ORPHÉE

Eurydice !

PASTEURS ET NYMPHES

L'amoureuse tourterelle,
Toujours tendre, toujours fidèle,
Ainsi soupire et meurt
De douleur.

ORPHÉE

Vos plaintes, vos regrets
augmentent mon supplice !
Aux mânes sacrés d'Eurydice

Rendez les suprêmes honneurs,
Et couvrez
son tombeau de fleurs.

N° 2 - PANTOMIME ET CHŒUR

PASTEURS ET NYMPHES

Ah ! Dans ce bois
lugubre et sombre,
Eurydice, si ton ombre
Nous entend,
Sois sensible à nos alarmes ;
Vois nos peines, vois les larmes
Que pour toi l'on répand.

ORPHÉE

Éloignez-vous. Ce lieu
convient à ma douleur

Et je veux sans témoins
y répandre des pleurs.

*Les Pasteurs et les Nymphes
se dispersent dans le bois.*

Eurydice, Eurydice !
Ombre chère, entends-moi.
D'un tendre époux entends
la plainte amère.
Il invoque les dieux,
dans son cruel émoi,

Mais l'écho sans pitié
répond à sa prière.

N° 3 - AIR ET RÉCIT

ORPHÉE

Objet de mon amour,
Je te demande au jour
Avant l'aurore ;
Et quand le jour s'enfuit,
Ma voix pendant la nuit
T'appelle encore.

Eurydice, Eurydice !
De ce doux nom, tout retentit,
Ces bois, ces rochers, ce vallon.
Sur ces troncs dépouillés
sur l'écorce naissante,
On lit ce mot gravé par
une main tremblante :
« Eurydice n'est plus,
et je respire encore ;
Dieux, rendez-lui la vie
ou donnez-moi la mort ! »

Accablé de regrets,
Je parcours des forêts
La vaste enceinte.
Touché de mon destin,
Écho répète en vain
Ma triste plainte.

Divinités de l'Achéron,
Ministres redoutés
de l'empire des ombres,
Vous qui dans
les demeures sombres
Faites exécuter
les arrêts de Pluton,
Vous que n'attendrit point
la beauté, la jeunesse,
Vous m'avez enlevé l'objet
de ma tendresse...
Ô cruel souvenir !
Eh quoi ! Les grâces de son âge
Du sort le plus affreux
n'ont pu la garantir ?
Implacables tyrans,
je veux vous la ravir !
Je saurai pénétrer
jusqu'au sombre rivage,
Mes accents douloureux
fléchiront vos rigueurs ;
Je me sens assez de courage
Pour braver toutes vos fureurs !

L'AMOUR, *paraissant.*
L'Amour vient au secours
de l'amant le plus tendre.
Rassure-toi, les Dieux sont
touchés de ton sort.
Dans les Enfers
tu peux te rendre ;
Va trouver Eurydice

au séjour de la mort.

N° 4 - ARIETTE

L'AMOUR

Si les doux accords de ta lyre,
Si tes accents mélodieux
Apaisent la fureur
des tyrans de ces lieux,
Tu la ramèneras
du ténébreux empire.

ORPHÉE

Dieux ! Je la reverrais !

L'AMOUR

Oui, mais pour l'obtenir
Il faut te résoudre à remplir
L'ordre que je vais te prescrire.

ORPHÉE

Ah ! Qui pourrait me retenir ?
À tout mon âme est préparée.

L'AMOUR

Apprends la volonté des Dieux :
Sur cette amante adorée,
Garde-toi de porter
un regard curieux,
Ou de toi, pour jamais,

tu la vois séparée.
Tels sont de Jupiter
les suprêmes décrets.
Rends-toi digne
de ses bienfaits !

N° 5 - AIR

L'AMOUR

Soumis au silence,
Contrains ton désir,
Fais-toi violence,
Bientôt à ce prix
tes tourments vont finir.
Tu sais qu'un amant
Discret et fidèle,
Muet et tremblant
Auprès de sa belle,
En est plus touchant.
Soumis au silence, etc.

L'Amour s'éloigne.

N° 6 - RÉCITATIF ET AIR

ORPHÉE

Qu'entends-je ? Qu'a-t-il dit ?
Eurydice vivra ! Mon Eurydice !

Un dieu clément,
Un dieu propice me la rendra !
Mais quoi ! Je ne pourrai,
Revenant à la vie,
La presser sur mon sein ?
Ô mon amie, quelle faveur
Et quel ordre inhumain !
Je prévois mes soupçons
Je prévois ma terreur,
Et la seule pensée
D'une épreuve insensée
D'effroi glace mon cœur.
Oui, je le pourrai !
Je le veux, je le jure !
Amour, j'espère en toi
Dans les maux que j'endure.
Douter de ton bienfait
Serait te faire injure.
C'en est fait, Dieux puissants,
J'accepte votre loi.

Amour, viens rendre
à mon âme
Sa plus ardente flamme ;
Pour celle qui m'enflamme,
Je vais braver le trépas.
L'Enfer en vain nous sépare ;
Les monstres du Tartare
Ne m'épouvantent pas !

Je sens croître ma flamme,
Je vais braver le trépas.
L'amour accroît ma flamme,
Je vais braver le trépas.

ACTE II

N° 7 - SCÈNE, CHŒUR, AIR

L'entrée des Enfers, d'où l'on voit sortir une épaisse fumée mêlée de flammes. Orphée fait entendre les sons de sa lyre. Les Spectres et les Furies, étonnés, troublent par leurs danses ses accords et cherchent à l'épouvanter.

FURIES

Quel est l'audacieux
Qui dans ces sombres lieux
Ose porter ses pas,
Et devant le trépas
Ne frémit pas ?

- Pantomime des Furies -

Les Esprits dansent autour d'Orphée pour l'effrayer.

FURIES

Que la peur, la terreur
S'emparent de son cœur
À l'affreux hurlement
Du Cerbère écumant
Et rugissant !

ORPHÉE, *s'approchant avec sa lyre.*

Laissez-vous toucher
par mes pleurs,
Spectres...

FURIES

Non !

ORPHÉE

... Larves...

FURIES

Non !

ORPHÉE

... Ombres terribles !

FURIES

Non !

ORPHÉE

Soyez sensibles
À l'excès de mes malheurs !

FURIES

Non ! Non ! Non !

ORPHÉE

Laissez-vous toucher
par mes pleurs, etc.

FURIES, *avec un peu de pitié dans l'expression.*

Qui t'amène en ces lieux,
Mortel présomptueux ?
C'est le séjour affreux

Des remords dévorants
Et des gémissements
Et des tourments.

ORPHÉE

Ah ! La flamme qui me dévore
Est cent fois plus
cruelle encore.
L'Enfer n'a point de tourments
Pareils à ceux que je ressens.

FURIES, *encore plus apaisées.*

Par quels puissants accords
Dans le séjour des morts,
Malgré nos vains efforts,
Il calme la fureur
de nos transports !

ORPHÉE

La tendresse
Qui me presse
Calmera votre fureur ;
Oui, mes larmes,
Mes alarmes
Fléchiront votre rigueur.

FURIES, *encore plus doucement.*

Quels chants doux
et touchants
Quels accords ravissants !
De si tendres accents
Ont su nous désarmer
Et nous charmer.
Qu'il descende aux Enfers :
Les chemins sont ouverts.

Tout cède à la douceur
De son art enchanteur.
Il est vainqueur !

- Danse des Furies -

Les portes de l'Enfer s'ouvrent, Orphée se fait un passage au milieu des Spectres enchantés par les sons de sa lyre. Il entre dans les Enfers.

ACTE III

Une contrée enchanteresse des Champs élyséens. Eurydice, troupe d'Ombres heureuses, troupe de Héros et d'Héroïnes.

N° 8 - PANTOMIME

N° 9 - AIRET CHŒUR

EURYDICE

Cet asile
Aimable et tranquille
Par le bonheur est habité,
C'est le riant séjour
de la félicité.
Nul objet ici n'enflamme
L'âme ;
Une douce ivresse
Laisse
Un calme heureux
dans tous les sens ;

Et la sombre tristesse
Cesse
Dans ces lieux innocents.

HÉROS ET HÉROÏNES

Cet asile aimable
et tranquille, etc.
*Eurydice s'éloigne
pendant le ballet.*

N° 10 - RÉCIT ET CHŒUR

ORPHÉE

Quel nouveau ciel
pare ces lieux !
Un jour plus doux
s'offre à mes yeux.
Quels sons harmonieux !
J'entends retentir ce bocage
Du ramage
Des oiseaux,
Du murmure des ruisseaux
Et des soupirs de Zéphire.
On goûte en ce séjour
un éternel repos.
Mais le calme qu'on y respire
Ne saurait adoucir mes maux.
Ô toi, doux objet
de ma flamme,
Toi seule y peux calmer
le trouble de mon âme !
Tes accents
Tendres et touchants,
Tes regards séduisants,

Ton doux sourire
Sont les seuls biens
que je désire.
*Attirés par le chant d'Orphée,
les esprits bienheureux
se sont rapprochés.*

HÉROS ET HÉROÏNES

Viens dans ce séjour paisible,
Époux tendre, amant sensible,
Viens bannir tes justes regrets.
Eurydice va paraître,
Eurydice va renaître
Avec de nouveaux attraits.

- Pantomime des Ombres heureuses -

ORPHÉE

Ô vous, Ombres que j'implore,
Hâtez-vous de la rendre
à mes embrassements.
Ah ! Si vous ressentiez
le feu qui me dévore,
Si vous étiez aussi
de fidèles amants,
J'aurais déjà revu
la beauté que j'adore,
Hâtez-vous de me
rendre heureux !
*Eurydice est introduite
par une partie du Chœur.*

HÉROS ET HÉROÏNES,
à *Eurydice.*

Près du tendre objet
qu'on aime
On jouit du bien suprême.
Goûtez le sort le plus doux !
Va renaître pour Orphée !
On retrouve l'Élysée
Auprès d'un si tendre époux.

*On met la main d'Eurydice
dans celle d'Orphée qui se
dirige vers le fond du théâtre
en détournant la tête.*

ACTE IV

*Une caverne obscure qui
forme un labyrinthe tortueux
et qui conduit hors des Enfers.
Orphée, tenant Eurydice par
la main sans la regarder,
s'avance d'un air inquiet et agité.*

N° 11 - SCÈNE ET RÉCIT

ORPHÉE, à *Eurydice.*
Viens, viens, Eurydice, suis-moi,
Unique et doux objet
de l'amour plus tendre.

EURYDICE, *surprise.*
C'est toi... ? Je te vois... ?
Ciel ! Devais-je m'attendre... ?

ORPHÉE, *avec précipitation.*
Oui, tu vois ton époux.

J'ai voulu vivre encore
Et je viens t'arracher
au séjour de la mort.
Touché de mon ardeur fidèle,
Jupiter au jour te rappelle.

EURYDICE

Quoi ! Je vis, et pour toi ?
Ah ! Grands Dieux,
quel bonheur !

ORPHÉE

Eurydice, suis-moi,
Profitons sans retard
de la faveur céleste ;
Sortons, fuyons ce lieu funeste.
Non, tu n'es plus une ombre
Et le dieu des amours
Va nous réunir pour toujours.

EURYDICE

Qu'entends-je ? Ah ! Se peut-il ?
Heureuse destinée !
Eh quoi, nous pourrons
resserrer
D'Amour la chaîne fortunée ?

ORPHÉE

Oui, suis mes pas sans différer.
Il quitte la main d'Eurydice.

EURYDICE

Mais par ta main ma main
n'est plus pressée...
Quoi ! Tu fuis ces regards
que tu chérissais tant !

Ton cœur pour Eurydice
est-il indifférent ?

La fraîcheur de mes traits
serait-elle effacée ?

*Eurydice tire Orphée par
le bras pour se faire regarder.*

ORPHÉE, à part.

Ô Dieux ! Quelle contrainte !
(haut) Eurydice, suis-moi...

Fuyons de ces lieux,
le temps presse.

Je voudrais t'exprimer
l'excès de ma tendresse...

(à part) Mais je ne puis...
Ô trop funeste loi !

EURYDICE, tendrement.

Un seul de tes regards...

ORPHÉE

Tu me glaces d'effroi !

EURYDICE

Ah ! Barbare !

Sont-ce là les douceurs
que ton cœur me prépare ?

Est-ce donc là le prix
de mon amour ?

Ô fortune jalouse !

Orphée, hélas !
se refuse en ce jour

Aux transports innocents
de sa fidèle épouse.

ORPHÉE

Par tes soupçons, cesse
de m'outrager.

EURYDICE

Tu me rends à la vie,
et c'est pour m'affliger !

Dieux, reprenez un bienfait
que j'abhorre !

Ah ! Cruel époux, laisse-moi !

N° 12 - DUO ET AIR

ORPHÉE

Viens ! Suis un époux
qui t'adore.

EURYDICE

Non, ingrat, je préfère encore
La mort qui m'éloigne de toi.

ORPHÉE

Vois ma peine !

EURYDICE

Laisse Eurydice !

ORPHÉE

Ah ! Cruelle ! Quelle injustice !

Ah ! Viens, je t'implore,
suis mes pas !

EURYDICE

Parle, réponds, je t'en supplie !

ORPHÉE

Dût-il m'en coûter la vie,
Non, je ne parlerai pas !

ORPHÉE ET EURYDICE,

ensemble, à part.

Dieux, soyez-moi favorables !

Voyez mes pleurs !

Dieux secourables,

Quelles rigueurs

Quels tourments
insupportables,

Mêlez-vous à vos faveurs !

EURYDICE

Mais d'où vient qu'il persiste
à garder le silence ?

Quels secrets veut-
il me cacher ?

Au séjour de la mort
devait-il m'arracher

Pour m'accabler
de son indifférence ?

Ô destin rigoureux !

Ma force m'abandonne,

Le voile de la mort
retombe sur mes yeux !

Je tremble, je languis,
je frissonne,

Je pâlis,

Je frémis.

Mon cœur palpite,

Un trouble secret m'agite,

Tous mes sens sont
saisis d'horreur

Et je succombe à ma douleur.

N° 13 - AIR

EURYDICE

Fortune ennemie,

Quelle barbarie !

Ne me rends-tu la vie

Que pour les tourments ?

N° 14 - SCÈNE ET AIR

EURYDICE

Je goûtais les charmes

D'un repos sans alarmes ;

Le trouble, les larmes

Remplissent aujourd'hui

Mes malheureux moments.

Je frissonne, je tremble.

ORPHÉE

Ses injustes soupçons

Redoublent mes tourments !

Que dire ? que faire ?

Elle me désespère,

Ne pourrai-je calmer

Le trouble de ses sens ?

Que mon sort est à plaindre !

Je ne puis me contraindre.

EURYDICE

Fortune ennemie, etc.

ORPHÉE, à part.

Quelle épreuve cruelle !

EURYDICE

Tu m'abandonnes
cher Orphée !

En ce moment ton
épouse désolée
Implore en vain ton secours.

Ô Dieux, à vous seuls
j'ai recours.

Dois-je finir mes jours
Sans un regard de
ce que j'aime ?

ORPHÉE, à part.

Je sens mon courage expirer,
Et ma raison se perd
Dans mon amour extrême ;
J'oublie et la défense,
Eurydice, et moi-même.
*Il fait un mouvement
pour se retourner et tout
à coup se retient.*

Ciel !

EURYDICE

Cher époux, je puis
à peine respirer.

Elle tombe sur un rocher.

ORPHÉE

Rassure-toi, je vais tout dire...

Apprends...

(à part) Que fais-je ! ...

Justes Dieux,

Quand finirez-vous
mon martyre ?

EURYDICE

Reçois donc
mes derniers adieux,
Et souviens-toi d'Eurydice...

ORPHÉE, à part.

Où suis-je ? Je ne puis
résister à ses pleurs...

(fort) Non, le Ciel ne veut
pas un plus grand sacrifice.

(il se retourne avec impétuosité
et regarde Eurydice)

Ô ma chère Eurydice...

EURYDICE, fait un effort pour se lever.

Orphée ! Ô Ciel ! Je meurs...

Elle meurt.

ORPHÉE

Malheureux, qu'ai-je fait ?

Et dans quel précipice

M'a plongé mon
funeste amour ?

Chère épouse, Eurydice !

Elle ne m'entend plus,
je la perds sans retour !

C'est moi qui lui ravis le jour.

Loi fatale ! Cruel remords !

Ma peine est sans égale.

Dans ce moment funeste,

Le désespoir, la mort

Est tout ce qui me reste.

N° 15 - AIR

ORPHÉE

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur.
Sort cruel ! Quelle rigueur !
Rien n'égale mon malheur !
Je succombe à ma douleur !
Eurydice, Eurydice, réponds.
Quel supplice !
Réponds-moi !
C'est ton époux fidèle,
Entends ma voix qui t'appelle...
J'ai perdu mon Eurydice, etc.
Mortel silence !
Vaine espérance !
Quelle souffrance !
Quels tourments
déchirent mon cœur !
J'ai perdu mon Eurydice, etc.

Oui, je te suis, tendre
objet de ma foi,
Je te suis, attends-moi !

PASTEURS ET NYMPHES

Ah ! Dans ce bois
lugubre et sombre,
Eurydice, si ton ombre
Nous entend,
Sois sensible à nos alarmes ;
Vois nos peines, vois les larmes
Que pour toi l'on répand.

FIN

LES ARTISTES

RAPHAËL PICHON DIRECTION MUSICALE

Raphaël Pichon se forme dans les conservatoires de Paris (CRR, CNSM) avant d'être amené à chanter sous la direction de Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman mais aussi Geoffroy Jourdain, avec lequel il aborde la création contemporaine.

En 2006, il fonde l'Ensemble Pygmalion, qui réunit un chœur et un orchestre sur instruments d'époque. Avec cet ensemble, aujourd'hui en résidence à l'Opéra national de Bordeaux, il se distingue par son interprétation de la musique de Bach et des tragédies lyriques de Rameau, ainsi que par l'originalité et la cohérence de ses propositions artistiques. Parmi ses derniers projets les plus marquants figurent ses débuts au Festival d'Aix-en-Provence avec la création de *Trauernacht* sur des musiques de Bach dans une mise en scène de Katie Mitchell (2014),

la redécouverte de l'*Orfeo* de Luigi Rossi à l'Opéra national de Lorraine et à l'Opéra Royal du Château de Versailles (2016), la spatialisation des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, en 2017 (Holland Festival, BBC Proms, Chapelle Royale de Versailles, Festival Bach de Leipzig), Miranda à l'Opéra Comique d'après les œuvres scéniques de Purcell (2017) et *Die Zauberflöte*, succès critique et public lors de la reprise de la production de Simon McBurney à Aix-en-Provence (2018). Le répertoire de Raphaël Pichon s'est progressivement élargi aux œuvres chorales, telles *Ein Deutsches Requiem* de Brahms, l'oratorio *Elias* de Mendelssohn ou encore *Noces* de Stravinski. Le chef est régulièrement invité à diriger d'autres formations, comme la Holland Baroque Society, l'Orchestre symphonique de Stavanger, les Violons du Roy, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre de l'Opernhaus de Zurich ou le Deutsches Symphonie-Orchester.

Ses enregistrements paraissent chez Alpha, Erato et Harmonia Mundi, label exclusif avec lequel il collabore depuis 2014 et dont les dernières parutions sont la fresque chorale *Stravaganza d'amore* (2017) et l'opéra imaginaire sur des œuvres de Rameau et Gluck, *Enfers*, avec le baryton Stéphane Degout (2018). L'intégralité de sa discographie a été acclamée en France et à l'étranger (Gramophone Award, CD des Monats de l'*Opernwelt*, Diapason d'or de l'année, Choc de *Classica*, Victoire de la musique, *ffff* de *Télérama*, Edison Klassiek Award, Grand prix de l'Académie Charles-Cros, Best Classical recording pour Forbes, etc.).

AURÉLIEN BORY MISE EN SCÈNE ET DÉCORS

Aurélien Bory est né à Colmar en 1972. Ses études de physiques à l'Université de Strasbourg l'amènent à travailler dans le domaine de l'acoustique architecturale. Il interrompt ce parcours scientifique

en 1995 et intègre le studio de création au sein du Lido, Centre des arts du cirque, à Toulouse. Il rencontre au Théâtre Garonne Mladen Materic, auprès duquel il se forme, et intègre sa troupe, le Théâtre Tattou. En 2000, il fonde la Compagnie 111 à Toulouse. Il y développe un théâtre physique et hybride, mêlant théâtre, danse, cirque, musique et arts visuels. Animées par la question de l'espace, ses œuvres composites à l'esthétique singulière sont influencées par son intérêt pour les sciences et s'appuient fortement sur la scénographie. Tour à tour scénographe, metteur en scène, chorégraphe ou encore plasticien, il pense son œuvre dans le renouvellement de la forme. Dès la « trilogie sur l'espace », composée de *IJK* (2000), *Plan B* (2003) et *Plus ou moins l'infini* (2005), projet fondateur marqué par la collaboration avec le new-yorkais Phil Soltanoff, le travail d'Aurélien Bory

est largement diffusé sur la scène internationale. Parmi ses douze créations dont la plupart ont été présentées à Paris au Théâtre de La Ville, au 104, au Monfort et au Théâtre du Rond-Point, on peut citer *ESPÆCE* (2016) inspiré de la vie et de l'œuvre de l'écrivain Georges Perec (70^e édition du Festival d'Avignon) ou encore la trilogie des « portraits de femmes » – *Questcequetudeviens?* (2008) pour la danseuse flamenco Stéphanie Fuster, *Plexus* (2012) pour la danseuse contemporaine japonaise Kaori Ito et *aSH* (2018) pour la danseuse de kuchipudi Shantala Shivalingappa – programmée réunie en février prochain à La Scala-Paris. La réflexion d'Aurélien Bory sur l'espace l'amène à imaginer des installations cinétiques, parmi lesquelles *Sans Objet* tirée de son spectacle du même nom pour un robot industriel (Nuit Blanche, Biennale Nemo Centquatre-Paris), *Corps Noir*, une installation-performance pour Stéphanie

Fuster au musée Picasso à Paris, *SPECTACULA* dans le cadre du Voyage à Nantes au Théâtre Graslin à Nantes, et *TROBO*, prévue pour 2019 à la Cité des Sciences et de l'Industrie. *Orphée et Eurydice* à l'Opéra Comique est sa deuxième mise en scène lyrique après *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók et *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola en 2015 au Capitole de Toulouse.

PIERRE DEQUIVRE DÉCORS

Pierre Dequivre entame un parcours de constructeur-concepteur au milieu des années 1980. Maquettiste, plasticien, il croise le chemin du cinéma en 1988 avec le film *Le complot d'Agneskia Holland*. Durant deux décennies, il exerce les fonctions de constructeur, de machiniste ou de chef constructeur pour de nombreux long-métrages et téléfilms. En 1990, il crée sa première scénographie pour la metteuse en scène Sarah Eigerman, il découvre

le théâtre auprès de Mladen Materic, Michel Mathieu, Aurélien Bory et beaucoup d'autres qui lui confient la création ou la réalisation de leurs scénographies.

MANUELA AGNESINI COSTUMES

Danseuse de formation, Manuela Agnesini connaît plusieurs expériences dans le milieu de la danse contemporaine italienne, un passage par la danse butô avec le chorégraphe Ko Murobushi et obtient un Master en Art au DAMS (Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle, Université de Bologne, Italie). Elle s'installe en 1990 à Paris, où elle travaille avec les chorégraphes Paco Decina, Bouvier-Obadia, Elsa Wolliaston et le metteur en scène Didier-Georges Gabily. En 2000, elle s'installe à Toulouse. En 2002, elle participe à la fondation de *lato sensu museum*, label de formes scéniques qu'elle codirige jusqu'en 2015. Elle a été

danseuse et chorégraphe. Aujourd'hui comédienne et dramaturge, fascinée par les représentations du corps et le potentiel polysémique des personnages, elle travaille également comme créatrice de costumes.

ARNO VEYRAT LUMIÈRES

Artiste autodidacte venu de la technique des lumières, Arno Veyrat développe un univers visuel graphique, sensible et poétique à la croisée des chemins de la scénographie, de la lumière, de la projection d'images et de la vidéo. Il a signé les lumières de nombreux spectacles, collaborant avec des artistes de tous horizons, danse, théâtre, opéra, musique, par goût de l'éclectisme et de tous les arts scéniques. Il crée par ailleurs des installations inspirées par les phénomènes physiques. Collaborateur de longue date d'Aurélien Bory, il signe les lumières de ses spectacles.

MARIANNE CREBASSA MEZZO-SOPRANO

ORPHÉE

À seulement 21 ans, alors étudiante en musicologie, chant et piano dans sa ville natale de Montpellier, Marianne y est engagée par l'Opéra en tant que soliste dans *Manfred* de Schumann. En 2010, à la suite de son interprétation d'Isabella Linton (*Wuthering Heights* de Herrmann) au Festival Radio France Occitanie Montpellier, Marianne Crebassa intègre pour deux ans l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris. Elle y chante Orphée (Gluck), Ramiro (*La Finta Giardiniera*) et se produit dans *Lulu*, *Rigoletto* et *Madame Butterfly* sur la grande scène de l'Opéra Bastille. À peine ses études terminées, elle fait ses débuts au Festival de Salzbourg dans *Tamerlano* (Iréne) sous la direction de Marc Minkowski et aux côtés de Plácido Domingo ; elle y est réinvitée pour Cecilio puis se voit confier en 2014 le rôle-titre de la création de Marc-André Dalbavie, *Charlotte Salomon*. Marianne Crebassa se produit en concert avec l'Orchestre

national de France, l'Orchestre de Paris, le Wiener Sinfoniker, le Chicago Symphony Orchestra, pour ne citer qu'eux, ou encore dans le cadre de festivals tels que le Mozart Festwochen ou le Festival de Saint-Denis. Elle a récemment été invitée au concert d'ouverture du 50^e Mostly Mozart Festival à New York et a fait l'année dernière des débuts remarquables aux BBC Proms. Marianne Crebassa est aujourd'hui invitée à se produire sur les plus grandes scènes d'opéra : Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) à la Scala, au Berliner Staatsoper, au Wiener Staatsoper, à Amsterdam, Cecilio à la Scala, Sesto (*La Clemenza di Tito*) à l'Opéra de Paris et à Salzbourg, Irène (*Tamerlano*) à la Scala, Stephano (*Roméo et Juliette*) à Chicago. La saison 2016/2017 a été marquée par la sortie de son premier album *Oh, Boy !*, salué par la critique et primé par une Victoire de la Musique dans la catégorie Artiste Lyrique de l'année 2017. Marianne Crebassa enregistre exclusivement pour Erato. Son second opus, *Secrets*, récital de mélodies enregistré avec

Fazil Say et sorti fin 2017, a reçu un Gramophone Award. Lors de la saison 2017-2018, elle est invitée par Daniel Barenboim à célébrer le centenaire de Debussy à travers des concerts avec la Staatskapelle, un récital dans la Pierre Boulez Saal et sa première *Mélisande*. Elle retourne également à Chicago pour chanter Dorabella, à l'Opéra de Paris dans le rôle de Sesto (*La Clemenza di Tito*) et à la Scala dans *Tamerlano*. Cette saison, elle chantera *Cenerentola* à l'Opéra de Paris ainsi qu'à la Scala. À l'Opéra Comique, elle a chanté le rôle-titre de *Fantasio* (Offenbach) pour l'ouverture de la saison 2017 et s'est aussi produite en récital avec l'Orchestre de Chambre de Paris.

HÉLÈNE GUILMETTE SOPRANO

EURYDICE

La soprano québécoise Hélène Guilmette mène une brillante carrière internationale depuis son deuxième prix au Concours Reine Élisabeth de Belgique en 2004. On a pu l'entendre dans les rôles de Constance (*Dialogues des*

Carmélites) à Munich, Nice, Toronto et de Blanche de la Force à Lyon et Bologne ; Pamina (*La Flûte enchantée*) à la Monnaie de Bruxelles ; Susanna (*Les Noces de Figaro*) à Lille, Montréal, Montpellier, Nantes-Angers et au Théâtre des Champs-Élysées ; Laoula (*L'Étoile*) au Dutch National Opera et à Covent Garden ; *Mélisande* à Lyon et avec l'Orchestre symphonique de Montréal ; Leila (*Les Pêcheurs de perles*) à Limoges et Reims, Sophie (*Werther*) à Bruxelles, Strasbourg, Lille et à l'Opéra de Paris ; Thérèse (*Les Mamelles de Tirésias*) à Lyon et avec le BBC Symphony ; Eurydice (Gluck) à Nantes-Angers et au Maggio Musicale Fiorentino ; Hébé, Phani et Fatime (*Les Indes galantes*) et Téléire (*Castor et Pollux*) au Capitole de Toulouse ; Zerlina (*Don Giovanni*) à l'Opéra de Montréal, Musetta (*La Bohème*) à l'Opéra de Québec. Elle s'est produite en récital et en concert au Concertgebouw, Teatro Colón, Benaroya Hall de Seattle, Amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Festival d'Istanbul, Schubertiades de Schwarzenberg, Auditorium Parco della musica de Rome,

Barbican Center de Londres, City Recital Hall de Sydney, Roy Thompson Hall de Toronto, Carnegie Hall de New-York. Elle a collaboré avec les chefs O. Dantone, S. Denève, Sir M. Elder, P. Fournillier, E. Haim, K. Nagano, H. Niquet, I. Perlman, M. Plasson, F.-X. Roth, C. Rousset, M. Suzuki, M. Viotti, et avec les metteurs en scène R. Carsen, M. Clément, P. Caurlier et M. Leiser, C. Honoré, B. Jacquot, M. Makeïeff, L. Pelly, J.-F. Sivadier et D. Tcherniakov. Elle a enregistré *L'Heure rose* (Bonis, Viardot, Chaminade, Holmès) chez Analekta et *Airs chantés* (Poulenc, Hahn, Daunais) chez Ambrosio ; deux intégrales des mélodies de Poulenc et de Fauré chez Atma ; *Les Amants trahis* (Rameau) chez Analekta, *L'Aiglon* d'Honegger-Ibert chez Decca, *Persée* de Lully chez Alpha, *Il Duello Amoros* de Haendel aux côtés d'Andreas Scholl et *Dixit Dominus / Ode for the anniversary of Queen Anne* chez Harmonia Mundi. Parmi ses projets figurent *Les Boréades* (Alphise) à Dijon, *Orphée* et *Eurydice* à Lausanne et en tournée, le rôle-titre de *Cendrillon* de Massenet

à Nancy, *Jeanne d'Arc au bûcher* (La Vierge) à Bucarest, la création d'un nouvel opéra de T. Escaich à l'Opéra de Lyon, *La Messe en si* mineur avec l'OSM et K. Nagano... À l'Opéra Comique, elle a été Nadia (*La Veuve Joyeuse*), Thérèse (*Les Mamelles de Tirésias*), Oriane (*Amadis de Gaule*) et en 2017 Héléne (*Le Timbre d'argent*).

LEA DESANDRE MEZZO-SOPRANO

AMOUR

Après s'être formée vocalement à Paris puis à Venise, auprès de Sara Mingardo, ainsi que douze années durant en danse classique, la mezzo-soprano franco-italienne Lea Desandre est remarquée dès ses premières prises de rôles : *Così Fanciulli* de N. Bacri (Dorabella) au Théâtre des Champs-Élysées, *Giulio Cesare* (Sesto) et *Alcina* (Ruggiero) au Shanghai Symphony Hall, *Zoroastre* (Céphise) au Theater an der Wien et à l'Opéra de Versailles, l'*Orfeo* de Monteverdi (*Messaggiera*) au Musikverein Wien, à Madrid et à l'Opéra

de Bordeaux, le *Magnificat* de Bach à la Seine Musicale. Révélation Artiste Lyrique des Victoires de la Musique Classique 2017, lauréate du prix HSBC du Festival d'Aix-en-Provence et prix jeune soliste des médias francophones publics 2018, elle fait ses débuts internationaux auprès de William Christie dans le cadre du Jardin des Voix : Alice Tully Hall, Sydney Opera House, Tchaikovsky Concert Hall, KKL Luzern, Philharmonie de Paris. Elle est invitée à chanter auprès de chefs et musiciens tels que William Christie, Sir John Elliot Gardiner, Jordi Savall, Raphaël Pichon, Christophe Rousset, Marc Minkowski, Fabio Biondi, Leonardo Garcia Alarcon, Emmanuelle Haim ; ainsi que de metteurs en scènes tels que Barrie Kosky, Jan Lauwers, Jean-Yves Ruf, Aurélien Bory, Jean Bellorini. L'année 2017 marque ses débuts parisiens à l'Opéra-Comique puis au Festival d'Aix-en-Provence (Florida dans *Erismena*). Elle chante ensuite aux États-Unis : *Dido and Aeneas* (Dido) au Walt Disney Concert Hall,

la *Messaggiera* au Harris Theater Chicago et à l'Alice Tully Hall, puis une tournée Monteverdi à Washington et New York. En 2018, elle fait ses débuts à l'Osterefestspiele Salzburger ainsi qu'au Salzburger Festspiele dans *La Périchole* et *L'Incoronazione di Poppea* (Valletto et Amore). Enfin, elle aborde Mozart à Prague avec *La Clemenza di Tito* (Annio). En 2018-2019, elle retourne à Salzbourg aux côtés de Cecilia Bartoli pour un concert de gala, chante le rôle-titre de *La Morte d'Abel* de Caldara puis dans *Orphée aux Enfers* (Cupidon). La saison sera ponctuée de concerts : récital Vivaldi avec l'Ensemble Jupiter, *Messe en si* et *Stravaganza d'Amore* dirigés par R. Pichon, Concert Berlioz à l'Auditorium de Radio France et récitals avec son complice le luthiste Thomas Dunford, à Ambronnay, en tournée au Maroc, à Kilkenny, Salle Cortot, Opéra de Nantes... À l'Opéra-Comique, elle a chanté le rôle-titre d'*Alcione* en 2017, en récital (grande salle et cabaret Porte 8) avec Marc Mauillon, et a créé seule en scène *Et in Arcadia Ego* d'après Rameau en 2018.

ENSEMBLE PYGMALION

Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relie Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz. À côté des grandes œuvres du répertoire dont il réinterroge l'approche (les *Passions* de Bach, les tragédies lyriques de Rameau, la *Grande messe en ut mineur* de Mozart, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant en lumière les faisceaux de correspondances entre les œuvres tout en retrouvant l'esprit de leur création : *Mozart & The Weber Sisters*, *Miranda* sur des musiques de Purcell, *Stravaganza d'Amore* - qui évoque la naissance de l'Opéra à la cour des Médicis, *Enfers* aux côtés de Stéphane Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris. Pour les œuvres lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Katie Mitchell, Aurélien Bory, Simon McBurney, Jetske Mijnsen, Pierre Audi ou encore Michel Fau.

En résidence à l'Opéra national de Bordeaux, Pygmalion se produit régulièrement sur les plus grandes scènes françaises (Philharmonie de Paris, Opéra royal de Versailles, Opéra Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Toulouse, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Nancy, Metz, Montpellier...) et internationales (Cologne, Francfort, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong-Kong, Barcelone, Bruxelles etc.). Pygmalion enregistre pour Harmonia Mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der Schallplattenkritik etc. Pygmalion est en résidence à l'Opéra national de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux et la région Nouvelle-Aquitaine. Ensemble associé à l'Opéra Comique (2017-2019), Pygmalion reçoit le soutien de la Fondation Bettencourt Schueller et de Mécénat Musical Société Générale. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

CHŒUR

Sopranos Armelle Cardot
Frœliger / Adèle Carlier /
Cécile Dalmon / Ellen
Giacone / Marie-Frédérique
Girod / Marie Planinsek /
Virginie Thomas

Altos Corinne Bahuaud /
Jean-Christophe Clair /
Tobias Knaus / Stéphanie
Leclercq / Marie Pouchelon /
Yann Rolland

Ténors Tarik Busselma /
Constantin Goubet /
Vincent Laloy / Martial
Pauliat / Olivier Rault /
Randol Rodriguez

Basses Romain Bazola /
Nicolas Boulanger /
Sorin Dumitrascu / Yannis
François / Louis-Pierre
Patron / Pierre Virly

ORCHESTRE

Violons 1 Cecilia Bernardini /
Cyrielle Eberhardt /
Julie Friez / Izleh Henry /
Yoko Kawakubo /
Raphaëlle Pacault

Violons 2 Louis Creac'H /
Paul-Marie Beauny /
Alix Boivert / Sandrine
Dupe / Béatrice Linon

Altos Fanny Paccoud /
Josèphe Cottet / Kate
Goodbehere / Pierre Vallet

Violoncelles Antoine
Touche / Arnold Bretagne /
Gulrim Choi / Cyril Poulet

Contrebasses Thomas
de Pierrefeu / Christian
Staude / Michele Zeoli

Hautbois Jasu Moisio /
Lidewei De Sterck

Flûtes Georgia Browne /
Raquel Dorta

Bassons Javier Zafra /
Evolène Kiener

Clarinets Vincenzo
Casale / Ana Melo

Cors Alessandro Denabian /
Dimer Maccaferri

Trompettes Emmanuel
Mure / Philippe Genestier

Trombones Stefan Legée /
Stéphane Muller /
Franck Poitrineau

Percussions Sylvain Fabre

Harpe Marie-Domitille Murez



#ExtraordinairePerrier

L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutrou

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint-Pulgent

MEMBRES DE DROIT

Directeur général de la création artistique
(Ministère de la Culture)

Pascal Perrault,
directeur par intérim

Secrétaire Général
(Ministère de la Culture)
Hervé Barbaret

Directrice du Budget
(Ministère de l'Économie
et des Finances)
Amélie Verdier

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES
Mercedes Erra
Marie-Claire Janailhac-Fritsch

**REPRÉSENTANTS
DES SALARIÉS**
Michaël Dubois
Dominique Gingreau

DIRECTION

Directeur
Olivier Mantei

Secrétaire
Karine Belcari

ADMINISTRATIONS ET FINANCES

**Directrice administrative
et financière**
Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF
Nicolas Heitz

Responsable de la comptabilité
Agnès Koltein

Comptable / régisseur de recettes
Patricia Aguy

Agent comptable
Jean Yves Blanc

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines
Myriam Le Grand

**Adjointe à la Directrice
des ressources humaines,
juriste en droit social**
Pauline Lombard

**Délégué à la Directrice
des ressources humaines**
Aimad Hammar

Responsable de la paye
Marie-Noëlle Figueiredo

**Adjointe à la Responsable
de la paye**
Laure Joly

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire général
Gérard Desportes

**Adjointe en charge
de la communication
et de la médiation**
Laure Salefranque

**Adjointe en charge du
marketing et des partenariats**
Nathalie Moine

Chargée de mécénat
Clémentine Sourbet-Pennanéach

Chargé de médiation
Maxime Gueudet

Rédacteur multimédia
David Nové-Josserand

Chargée de communication
Juliette Estroumsa

Attachée de presse
Alice Bloch

**Chargées du numérique
et de son développement**
Juliette Tissot-Vidal
Émilie Laniel

**Chargée d'administration,
du protocole et des entreprises**
Margaux Levavasseur

**Cheffe du service des relations
avec le public**
Angelica Dogliotti

Cheffes adjointes
Philomène Loambo
Lucie Ruffet-Troussard

**Chargé des relations
avec le public**
Théo Maille

Responsable billetterie
Sonia Bonnet

Chargé-e-s de billetterie
Chloé Fischler
Frédéric Mancier

Cheffe du service de l'accueil
Laurence Coupaye

Chef adjoint
Stéphane Thierry

Ouvreur-euse-s
Mélicha Arnaud
Tom Belloir

Selim Bourokba
Cécile Bru
Sandrine Coupaye
Pauline Creuze

Bryan Damien
Alexandre Dandel
Séverine Desonnais
Alice Duranton
Pauline Fourniat
Nicolas Guetrot

Clémence Gschwindt
Clémence Heurtebise
Lélia Lecacheur
Youenn Madec
Patrick Maitrugue
Fiona Morvillier
Julien Tomasina

Contrôleurs

Victor Alesi
Stefan Brion
Pierre Cordier

Vendeurs de programmes
Arthur Goudal
Benjamin Lebigre

PRODUCTION/ COORDINATION ARTISTIQUE

**Directrice de la production
et de la coordination artistique**
Sophie Houlbrèque

**Adjointe en charge
de la coordination artistique**
Maria-Chiara Prodi

Administrateurs de production
Marion Bois
Cécile Ducournau

Caroline Giovos
Antoine Liccioni

Chargées de production
Nina Courbon
Élise Griveaux

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge

Agnès Terrier

Conseiller artistique

Christophe Capacci

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseuses

techniques de production

Sylvie Ananos

Aurore Quenel

Bureau d'études

Charlotte Maurel

Chef de la sécurité

et de la sûreté

Pascal Heiligenstein

Régisseuse générale

de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur.euse général.e

Michael Dubois

Annabelle Richard

Régisseuses de scène

Elsa Lilamand

Céverine Tomati

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Régisseuse sur-titrage

Cécile Demoulin

Technicien-ne-s

instruments de musique

Cédric des Aulnois

Eli Frot

Alexandre Lalande

Laure Martigne

Timon Nicolas

Natan Katz

Chef du service machinerie

et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service

machinerie / accessoires

Jérôme Chou

Laurent Pinet

Baptiste Vitez

Machinistes / accessoiristes

Stéphane Araldi

Lucie Basclot

Julien Bezin

Julien Boulenouar

Mathieu Bianchi

Luigino Brasiello

Antoine Cahana

Théo Chaptal

Fabrice Costa

Régis Demeslay

Frédéric Leclerc

Patrick Macquart

Thierry Manresa

Adrien Meillon

Pablo Mejean

Jacques Papon

Michael Piroux

Paul Rivière

Éric Rouillé

Jérémie Strauss

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chef-fe adjoint.e

Florian Gady

Aline Guillard

Brigadier-chef

Habib Zahouani

Technicien-ne-s audiovisuel

Céline Bakyz

Charly Clovis

Julien Guinard

Thomas Le Mazurier

Stanislas Quidet

Benoit Tonnerre

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints

Julien Dupont

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électriciens

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Cédric Enjoubault

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Karim Labed

Téné Niakaté

David Ouari

Geoffrey Parrot

Olivier Ruchon

Cheffe du service

couture, habillement,

perruques-maquillage

Christelle Morin

Cheffe adjointe couture

Johanna Richard

Cheffe adjointe habillement

Clotilde Timku

Cheffe adjointe

perruques-maquillage

Amélie Lecul

Responsable

de production costumes

Claire Schwartz

Couturier-ière-s

Pierre-Jean Berey

Léa Bordin

Hélène Chanceler

Barbara Gassier

Ophélie Parmentier

Noémie Reymond

Marine Valette

Habilleuses

Lucile Charvet

Anais Parola

Aurélien Conti

Gaïssiry Sall

Coiffeur-euse-s /

maquilleur-euse-s

Stéphane Back

Louise Baillot

Monique Sudlarek

Intendant, responsable du

bâtiment et des marchés publics

Laurent Mussio

Responsable du service

intérieur

Christophe Santer

Huissiers

Céline Dion

Audrey Heve

Céline Le Coz

Rachel L'Hostis

Santiago Palacios

Sylvain Sape

Cécilia Tran

Standardiste

Fatima Djebli

Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzelfen

MAÎTRISE POPULAIRE

DE L'OPÉRA COMIQUE

Directrice artistique

Sarah Koné

Chargée d'administration

Mafalda Kong-Dumas

Chargée d'administration

Morgane Faure

Employée administrative

Klervie Metailler

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

..... Fondation pour
l'Opéra Comique

Sous l'égide de
Fondation
de
France



SES PARTENAIRES MÉDIA



Direction de la publication

Olivier Mantei

Rédaction et édition

Agnès Terrier

Création graphique

Inconito

Photos

[p. 8-31, 78-80] Répétitions d'*Orphée et Eurydice*, Opéra Comique, septembre 2018 © Stefan Brion

Iconographies

Couverture Matthieu Fappani

[p. 32] *Portrait de Gluck à l'épinette*, Joseph-Siffred Duplessis, 1775, Vienne, Kunsthistorischesmuseum © Google Art Project

[p. 36] *Théâtre de l'Opéra, deuxième salle du Palais-Royal, incendié en 1781*, Charles Fichot, vers 1880 © Google Art Project

[p. 37] *Les Spectacles de Paris*, 1780. Archives Opéra Comique

[p. 38] *Joseph Le Gros*, Leclerc et Macret, 1770 ; *Jean-Jacques Rousseau d'après Angélique Allais Briceau*, s.d., © Google Art Project

[p. 39] *Autoportrait à la harpe*, Rose-Adélaïde Ducreux, 1791, New York, Metropolitan Museum of Art © Google Art Project

[p. 40] *Marie-Antoinette*, portrait anonyme, 1775, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer © Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer (Aisne) / Cliché Gérard Dufrêne

[p. 46] Page de titre de la partition publiée chez Lemarchand à Paris, 1774, BnF © Google Art Project

[p. 49] *Louis Nourrit dans le rôle d'Orphée*, J.-L. Benoist, vers 1820, BnF, département de la Musique © BnF

[p. 51] *Inauguration de l'Opéra, salle Le Peletier, avec Les Bayadères*, B. Drouot, 1821, BnF © Google Art Project

[p. 52] *Hector Berlioz*, Pierre Petit, 1863, BnF © Google Art Project

[p. 58-59] *Lettre d'Hector Berlioz à son fils Louis*, BnF, département de la Musique © BnF

[p. 61] *Orphée et Eurydice, Esquisse de décor de l'acte III, tableau 2*, Charles Cambon, 1859, BnF ; *Le Théâtre-Lyrique sur le boulevard du Temple (1852-1862)*, H. Berteroud d'après A. Testard © Google Art Project

[p. 62] *Orphée et Eurydice : illustrations de presse*, 1859, BnF, département Arts du spectacle © BnF

[p. 65] *Lettre de Claudie Viardot à sa mère Pauline Viardot, 25 avril 1863*, BnF, département de la Musique © BnF

[p. 66] *Pauline Viardot dans le rôle d'Orphée*, Disdéri, 1859, BnF, département de la Musique © BnF

[p. 68] *Le Printemps, Eurydice piquée par un serpent*, Eugène Delacroix, 1856-186, Musée de Arte de São Paulo © Google Art Project

[p. 75] *Orphée ramenant Eurydice des Enfers*, Jean-Baptiste Camille Corot, 1861, Houston, Museum of Fine Arts © Google Art Project

[p. 76] *Gravure tirée de L'Électricité au théâtre*, ouvrage de Julien Lefèvre, 1894. Archives Opéra Comique.

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

1-1088 384 ; 2-1088 385 ; 3-1088 386

LOCATION

Téléphone

01 70 23 01 31 (0,15 € / minute)

Internet

opera-comique.com

Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur



CHANEL

COCO MADEMOISELLE



LA NOUVELLE EAU DE PARFUM INTENSE

DISPONIBLE SUR CHANEL.COM