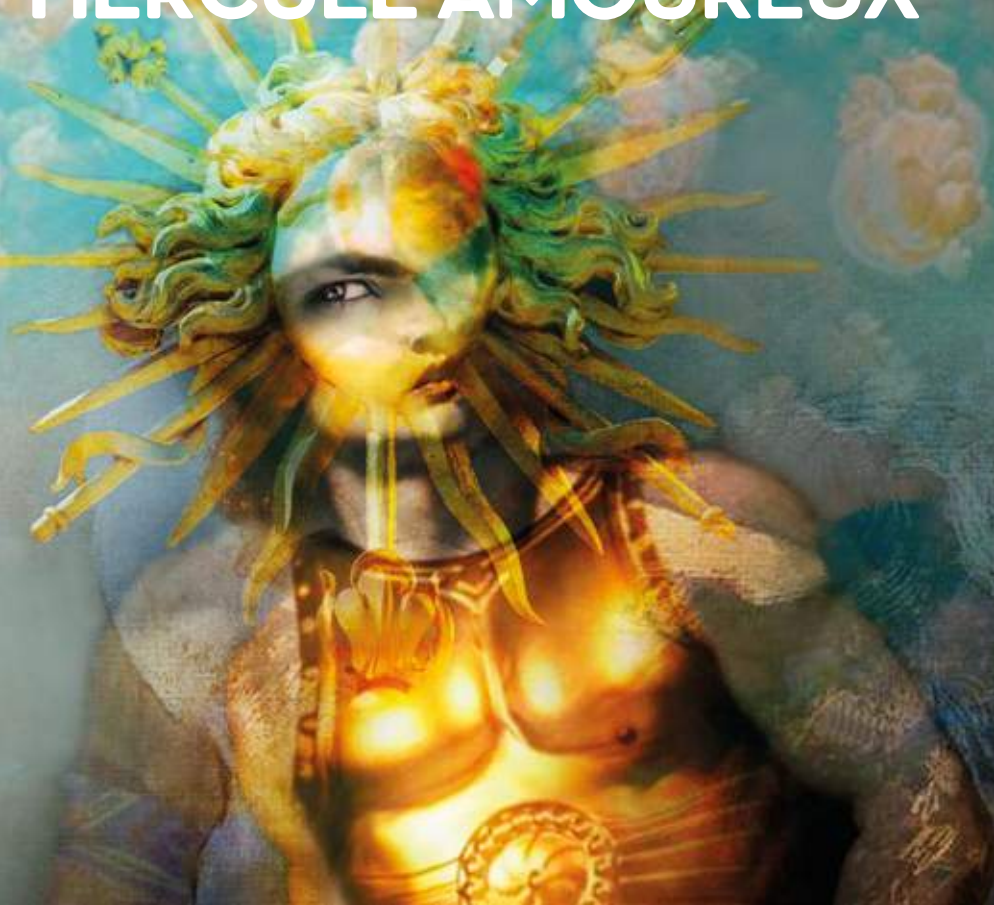




opéra
Comique

ERCOLE AMANTE

HERCULE AMOUREUX



ERCOLE AMANTE

HERCULE AMOUREUX

PIER FRANCESCO CAVALLI

4, 6, 8, 10 ET 12 NOVEMBRE 2019



AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DE



PARTENARIAT MÉDIA



arte

TRANSFUGE

france•tv

Spectacle capté et diffusé en direct le 8 novembre
sur Arte Concert, et ultérieurement sur France Musique

ERCOLE AMANTE

Opéra en un prologue et cinq actes de Pier Francesco Cavalli. Livret de Francesco Buti.
Créé à Paris (Salle des Machines du palais des Tuileries) le 7 février 1662.

Direction musicale - **Raphaël Pichon**

Mise en scène - **Valérie Lesort et Christian Hecq**

sociétaire de la Comédie-Française

Décors - **Laurent Peduzzi**

Costumes et machines - **Vanessa Sannino**

Lumières - **Christian Pinaud**

Collaboration aux mouvements - **Rémi Boissy**

Réalisation des marionnettes - **Carole Allemand, Sophie Coeffic, Valérie Lesort**

Chef de chant - **Pierre Gallon***

Assistant mise en scène - **Olivier Podesta**

Assistante scénographie - **Maïté Vauclin**

Assistante costumes - **Peggy Sturm**

Production **Opéra Comique**

Coproduction **Château de Versailles Spectacles,**

Opéra National de Bordeaux

Remerciements au **Centre de Musique Baroque de Versailles**

et au **Centre culturel de rencontre d'Ambronay**

Compositions et orchestration Miguel Henry & Raphaël Pichon

© Édition Nicolas Sceaux - Pygmalion

Tous droits réservés

Durée : 3h30, entracte compris

Rencontre avec les artistes de la production mardi

15 octobre à 19h | **Introduction au spectacle**, 45 min.

avant la représentation | **Chantez Ercole Amante**,

45 min. avant la représentation

Ercole - **Nahuel Di Piero**

Giunone - **Anna Bonitatibus**

Deianira - **Giuseppina Bridelli**

Iole - **Francesca Aspromonte**

Illo - **Krystian Adam**

Venere, Bellezza, Cinzia (prologue) - **Giulia Semenzato**

Nettuno, l'Ombra d'Eutiro - **Luca Tittoto**

Pasitea, l'Ombra di Clerica, 3^e Grazia, 2^e Pianeta - **Eugénie Lefebvre**

Il Paggio - **Ray Chenez**

Licco - **Dominique Visse**

1^e Grazia - **Marie Planinsek***

2^e Grazia, 1^e Pianeta - **Perrine Devillers***

3^e Pianeta - **Corinne Bahuaud***

1^e Aura - **Olivier Coiffet***

2^e Aura, un Sacrificateur - **Renaud Brès***

Ruscello, l'Ombra di Busiride, un Sacrificateur - **Nicolas Brooymans***

Un Sacrificateur - **Constantin Goubet***

**Membres de Pygmalion*

Danseurs - **Anna Beghelli, Rémi Boissy, Leslie Dzierla,**

Mikaël Fau, Florence Peyrard

Chœur et Orchestre - **Pygmalion**

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

Hercule amoureux : en 1662, un tel titre, flatteur pour un jeune monarque, reflétait moins la réalité qu'il ne proposait à tous une préfiguration optimiste de son règne.

Ercole amante, c'était en effet le cadeau de noces qu'offrait le cardinal Mazarin à son roi Louis XIV. En 1659, celui-ci avait accepté de s'unir à l'infante d'Espagne afin de sceller la paix entre les deux monarchies, Bourbon et Habsbourg, après vingt-cinq ans de guerre. Mazarin le diplomate triomphait en mariant ces héritiers que tout séparait, hormis l'âge, 21 ans, et le fait qu'ils étaient doublement cousins. Que Louis XIV sacrifiât ses amours (pour une nièce de Mazarin) à la raison d'État méritait une récompense : un spectacle somptueux, qui le mît en scène sous les traits du héros irrésistible auquel, avant lui, son père Louis XIII et son grand-père Henri IV avaient aimé être comparés. Variante fort

éloignée de l'*Hercule furieux* d'Euripide, l'Hercule gaulois était une invention de la Renaissance française : un ancêtre que caractérisaient l'éloquence et la volonté d'atteindre la perfection à travers les épreuves, un demi-dieu que Ronsard avait même comparé à Jésus dans son *Hercule chrétien*.

Hercule avait inspiré statues, arcs de triomphe, entrées royales... Quoi de mieux, à l'orée de ce nouveau règne, qu'un spectacle rassemblant tous les arts, dans le palais des Tuileries restauré par Le Vau ?

L'opéra était alors une formule italienne. Le livret d'*Ercole amante* fut confié à un spécialiste du genre, fin connaisseur du contexte monarchique français : l'abbé Francesco Buti. Le meilleur architecte de théâtre, Gaspare Vigarani, fut recruté pour édifier une salle dotée d'une machinerie ambitieuse.

Puis Mazarin invita à Paris le plus fameux musicien vivant : le Vénitien Cavalli. Avec lui furent conviés des interprètes italiens, castrats en tête. Mais les vingt mois qui s'écoulèrent du 7 juin 1660 au 2 février 1662, des noces royales à Saint-Jean-de-Luz (et de l'arrivée de Cavalli à Paris) à la création d'*Ercole amante* aux Tuileries, transformèrent le contexte pour lequel l'opéra avait été prévu...

Non que Louis XIV eût cessé d'être un Hercule en puissance, ou un amoureux - au contraire ! Le chantier de la salle prenait du retard. Le 9 mars 1661 mourut Mazarin, et avec lui le protecteur des Italiens à la cour de France. Louis XIV prit la tête de son gouvernement, prêt à devenir « le plus grand roi du monde » que chanterait un jour Lully. Son union avec Marie-Thérèse, couronnée par la naissance du dauphin le 1^{er} novembre

1661, n'avait plus rien d'une idylle. Il s'apprêtait, au grand effroi de Bossuet, à faire de Louise de La Vallière sa favorite. Enfin, Lully, l'ambitieux compositeur officiel fraîchement naturalisé, imposait la mode des ballets de cour et rendait incontournables ces grands spectacles participatifs, centrés sur le roi danseur.

Pour être représenté, *Ercole amante* fut donc inséré dans un cadre plus vaste, un « Grand Ballet du Roi » dont les 18 parties, dites « entrées de ballet », étaient signées Lully et glorifiait la Maison de France avec force allégories.

Cavalli s'était déjà plié à l'exercice en novembre 1660, transformant au Louvre son *Serse* vénitien en *Xerxès*. Mais le ballet de 1662 prit autour d'*Ercole* des proportions gigantesques, pour remplir la « Salle des Machines », comme on appelait déjà le théâtre des Tuileries. En faisant danser au roi les rôles de la Maison de France, de Pluton, de Mars et du Soleil, parmi une cinquantaine d'aristocrates, Lully attirait l'attention sur son propre

travail, au détriment de l'opéra. Certes, les spectateurs disposaient de la traduction du livret – à la poésie maniériste et à l'intrigue compliquée. Mais la salle, conçue pour valoriser la machinerie et les danses, réservait une acoustique désastreuse aux 16 chanteurs (interprétant 22 personnages), menés par la basse Vincenzo Piccini, la soprano Hilaire Dupuis et les castrats Antonio Rivani et Giuseppe Melone, respectivement Hercule, Vénus (l'amour), Junon (la raison) et Diane (la Lune).

Le spectacle fut rejoué seize fois, vite ramené de six à cinq heures... grâce à des coupes dans la musique de Cavalli. Le dénouement de l'opéra, annoncé par le prologue politique, restait celui dicté par Mazarin : Hercule s'y dépouille des faiblesses humaines et épouse un destin supérieur. Mais avec la complicité de Lully, un grand ballet concluait ensuite la soirée dans un tout autre esprit : on y voyait les Heures et les Étoiles danser autour du Soleil, interprété par Louis XIV. La propagande du nouveau règne évinçait Hercule au profit d'Apollon...

Cavalli quitta Paris alourdi par son échec. Il avait eu le temps et les moyens de faire un chef-d'œuvre. Hélas, aucun théâtre vénitien ne pouvait rassembler une distribution aussi splendide, un chœur et un orchestre aussi complets qu'à Paris. Jamais *Ercole* ne fut repris. Lully, qui savait dès lors comment faire de l'opéra, se hâta d'en effacer la mémoire. Onze ans plus tard, il allait qualifier son premier opéra de « tragédie en musique », dissimulant toute inspiration italienne.

Jamais rejoué à Paris, sinon en 1981 au Châtelet, sous la direction de Michel Corboz et dans une mise en scène de Jean-Louis Martinoty, *Ercole amante* est pourtant le plus français des opéras vénitiens. Jalon dans l'avènement de l'art lyrique en France, chef-d'œuvre baroque, nous le jouons pour ce qu'il est : un drame mouvementé et spectaculaire, confié à Valérie Lesort et Christian Hecq, une prodigieuse partition, ressuscitée par Raphaël Pichon à la tête de l'ensemble Pygmalion, qui l'interprète sur instruments d'époque.

ARGUMENT

PROLOGUE

Les fleuves des deux hémisphères sont invités à écouter Diane (la Lune) célébrer les rois de France et leur lignée dont l'héritier, Louis XIV, s'est uni à une belle princesse espagnole, Marie-Thérèse.

Diane appelle les déesses à saluer la reine-mère, Anne d'Autriche, ancienne infante de la maison des Habsbourg, comme Marie-Thérèse.

Les fleuves annoncent que le mariage et la paix franco-espagnole feront le bonheur de la France.

ACTE I

Dans un bois, Hercule se plaint. Lui qui a vaincu tant de monstres est terrassé par son amour pour Iole, la fiancée d'Hyllus, son propre fils. Vénus vient le consoler et lui promet de faire céder Iole.

Mais Junon les a entendus. Elle s'emporte contre son ennemie Vénus, et contre Hercule qu'elle déteste d'autant plus qu'il est déjà marié à Déjanire. Elle veut aussi protéger l'amour réciproque qui unit Iole et Hyllus. Et puis Hercule n'a-t-il pas tué le père d'Iole ?

ACTE II

Dans le palais d'Hercule, Iole et Hyllus échangent des serments d'amour. Mais Hercule exige la présence d'Iole dans le jardin : elle doit bien obéir...

Le page au service d'Hercule se demande naïvement ce qu'est l'amour. Lychas, le serviteur de Déjanire, le fait parler. On apprend ainsi que le père d'Iole, Eurytus, l'avait promise à Hercule, et qu'il est mort pour s'être rétracté en faveur d'Hyllus.

Déjanire, qui a tout entendu, mesure le danger : son fils et elle risquent d'être proscrits. Elle supplie Lychas de l'assister.

Junon, de son côté, obtient de Pasithée l'aide de son puissant époux, le Sommeil.

***D'une seule beauté le pouvoir redoutable
Ôte à ce cœur si grand le titre d'indomptable...
Allons voir si le temps ne l'a point résolue
À rendre par ses vœux ma conquête absolue !***

Jean de Rotrou, *Hercule mourant*, 1636

ACTE III

Dans le jardin, Vénus fait paraître un siège magique qui envoutera Iole et la livrera au héros amoureux. Hercule offre à Iole de lui sacrifier sa force mais c'est inutile : le trône ensorcelé opère, elle lui cède.

Désespéré, Hyllus est en outre chassé par son père.

Mais Junon survient avec le Sommeil qui endort Hercule. Junon arme alors Iole pour tuer le héros.

Hyllus revient pour s'interposer, mais à son réveil Hercule se méprend à la vue de son fils armé. Désormais il veut sa mort. Déjanire proteste ; Iole s'offre à Hercule. Celui-ci tempère alors sa fureur : Déjanire est condamnée à l'exil, Hyllus à la détention.

ACTE IV

Retenu dans une tour dominant la mer, Hyllus reçoit un message d'Iole réaffirmant son sacrifice pour le sauver. Désespéré, il se précipite dans les flots. Il est secouru par Neptune, puis reconforté par Junon.

De son côté, dans une nécropole, Déjanire veut s'ensevelir. Lychas refuse de l'aider. Survient un cortège funèbre : Iole vient prier son père défunt de lui pardonner d'épouser son assassin. L'ombre d'Eurytus paraît et promet d'intervenir. Mais Déjanire annonce la noyade d'Hyllus.

N'ayant plus à épouser Hercule, Iole souhaite suivre son père aux enfers. Lychas calme le désespoir des deux femmes : pourquoi ne pas recourir à la tunique ointe du sang du centaure Nessus, présenté jadis à Déjanire comme un puissant filtre d'amour ?

ACTE V

Aux enfers, Eurytus rassemble les ombres des victimes d'Hercule. Pendant ce temps, dans le temple de Junon Pronubea, Hercule s'apprête à épouser Iole. Celle-ci lui offre en guise de traditionnelle tunique de l'époux celle de Nessus. Aussitôt l'a-t-il revêtue qu'elle l'embrase, puis le tue dans d'atroces souffrances. Déjanire pleure son époux et Iole Hyllus. Celui-ci réapparaît, mais pour déplorer à son tour le héros.

Junon révèle alors, dans une apothéose, Hercule désormais immortel et uni à la Beauté. Elle invite, suivie par tous, les époux royaux qui assistent au spectacle à se réjouir d'être enfin unis, après tant d'épreuves.





Francesca Aspromonte
Iole

INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

RAPHAËL PICHON, POURQUOI SOUHAITIEZ-VOUS DIRIGER ERCOLE AMANTE ?



Raphaël Pichon - L'aventure de l'ensemble Pygmalion

a rapidement débuté avec les œuvres de Rameau. Cela devait, pour le répertoire français, nous conduire jusqu'aux origines de la tragédie lyrique, avant Lully. C'est ainsi que j'ai découvert les grands spectacles donnés au milieu du XVII^e siècle à la cour de France, commandes passées par Mazarin, ministre d'État, aux compositeurs italiens majeurs de l'époque.

Ce sont moins ces événements historiques que les partitions qui m'ont passionné. Les richesses de l'*Orfeo* de Rossi, créé en 1647 au Palais-Royal, m'ont ébloui. Pour notre production de 2016, nous en sommes venus à examiner ce qui relevait des idées du librettiste, des interventions du

cardinal et du talent du compositeur. La rencontre du génie de Rossi avec le goût français avait façonné une œuvre complexe, dont je voulais souligner la nature fondamentalement italienne.

Le jalon suivant *Orfeo* était *Ercole amante*, mobilisant cette fois l'éminent Cavalli. Comme Rossi, Cavalli bénéficia de moyens bien supérieurs à ce que lui offrait l'économie lyrique vénitienne. Il eut aussi plus de temps : pour appréhender la culture française, pour écrire, pour répéter. *Ercole amante* témoigne de la volonté de se surpasser pour tirer profit de ces atouts. Il montre le désir de plaire aux Français, en épousant le moule classique de la tragédie (un prologue et cinq actes) et en partageant la scène avec Lully, coordinateur du « Grand Ballet » qui encadrait l'opéra.

Si Cavalli avait participé à Venise à des productions collaboratives, comme *Le Couronnement de Poppée* en 1642, la collaboration avec Lully allait s'avérer ardue. Certes, Lully écrivit ses interventions en fonction de l'opéra, mais elles en perturbèrent la réception en focalisant les regards sur le roi danseur. L'échec d'*Ercole* en 1662 ne reflète donc pas la valeur du travail de Cavalli, mais les circonstances dans lesquelles *Ercole* est apparu.

Tout cela m'a convaincu de donner *Ercole* sans les ballets de Lully, afin de rendre justice à cette partition d'une immense qualité dramatique et musicale. Cavalli n'avait-il pas l'intention de la reprendre à Venise dès son retour ?

Raphaël Pichon
Direction





Valérie Lesort
et Christian Hecq
Mise en scène

VALÉRIE LESORT, CHRISTIAN HECQ, QU'EST-CE QUI VOUS A SÉDUITS DANS *ERCOLE AMANTE* ?

Valérie Lesort et Christian Hecq -

La musique est grandiose : elle donne toute sa valeur à l'œuvre, et nous savions combien une partition est porteuse d'images depuis notre travail sur *Le Domino noir* d'Auber en 2018. Le livret, lui, est excessivement compliqué pour une intrigue basique : Ercole veut obtenir Iolè par tous les moyens ; deux déesses exploitent ce désir pour s'affronter.

La composante mythologique nous a enthousiasmés par la liberté d'interprétation qu'elle offre. Nous nous sommes plongés dans la mythologie pour renouer avec les récits et leur enchevêtrement, avec les dieux du panthéon et leurs objets ou animaux symboliques, pour retrouver une familiarité au premier degré, celle des amateurs de contes.

Enfin, la rencontre de la mythologie avec l'esthétique baroque est très inspirante. Puiser dans le contexte louis-quatorzien, pour penser

librement les décors et les costumes de nos héros, nous permettait de travailler en accord avec la musique. Nous nous sommes documentés sur les arts et les techniques du spectacle sous Louis XIV : feux d'artifices, machines à l'ancienne, bruitages, trucages... Ce qui marchait et ce qui échouait, car les récits des accidents et des ratés en disent long sur le rapport du public à l'illusion.

Certains personnages nous ont particulièrement plu. Le Sommeil ne chante pas puisqu'il dort : son potentiel scénique est d'autant plus intéressant. Junon, Vénus et même Déjanire déploient chacune une grande inventivité pour défendre ce à quoi elles croient. Déjanire a l'éloquence des mots et du chant. Junon apparaît successivement sur un paon, en montgolfière et suivie d'un orage qu'elle provoque. Enfin, le trône magique de Vénus est une invention extraordinaire...



Nahuel Di Pierro
Ercole



QUELLES SONT LES QUALITÉS MUSICALES SPÉCIFIQUES D'ERCOLE AMANTE ?



R. P. - *Ercole* est une grande succession de scènes de genre, dont la nature et l'agencement vont fonder la tradition lyrique. On y trouve un habile mélange de tragédie et de comédie, dont Lully s'inspirera dans ses premiers titres, un prologue allégorique grandiloquent à la gloire du pouvoir, une « scène de sommeil », un « acte des enfers », une scène de lecture de lettre, une scène d'ensorcellement amoureux (ici par un siège magique ; les filtres d'amour continueront la tradition). Mais aussi des scènes amoureuses d'une grande intensité, des moments où la jalousie ou la fureur ont libre cours, certains des plus touchants *lamenti* de Cavalli... Cette typologie de scènes et d'humeurs inspire une musique constamment variée, une recherche permanente de contrastes et de couleurs.

Ce qui frappe aussi, c'est la liberté de la forme. Cavalli travaille dans une période de transition : en ce milieu de siècle, l'opéra s'est éloigné de la rigueur parfois un peu froide du *recitar cantando* des débuts, mais n'a pas encore cédé aux chanteurs, qui s'empareront de l'opéra *seria* pour l'asservir au profit de leur agilité vocale. Cavalli peut librement animer le drame. Par exemple, il débute une scène par un récitatif sec, puis offre à un protagoniste un court arioso très mélodique, puis revient au récitatif, puis déploie un grand air qu'il transforme ensuite, avec le génie harmonique qui le caractérise, en ensemble de plus en plus large - duo, trio - jusqu'à y agréger le chœur. Le tout en mobilisant l'orchestre pour introduire, conclure, animer, rythmer... Il se permet même l'insertion ici d'un madrigal, là d'un double chœur.



TRAGÉDIE, COMÉDIE : DE QUOI S'AGIT-IL ?

V. L. et C. H. - À l'époque baroque, les artistes jouaient avec les genres. Même un ouvrage de circonstance comme *Ercole amante* n'est pas dénué d'humour : voyez les personnages du page naïf et du serveur prosaïque, Licco.

L'humour ouvrait l'accès aux œuvres pour les spectateurs ignorants des codes.

Nous avons épousé cet état d'esprit. L'humour fonctionne comme un appât : si une idée nous fait rire, nous y voyons une possibilité de partage. L'humour sauve aussi les situations les plus ennuyeuses ou les plus pathétiques : c'est une arme merveilleuse.

Mais l'humour ne doit ni travestir ni occulter la beauté. Disons qu'il faut veiller à ce que la beauté musicale puisse le transformer en poésie. Tout est affaire de dosage. Nous avons examiné pour chaque idée de mise en scène, ensemble et avec Raphaël, si nous allions trop loin ou pas assez.

Ainsi, la représentation du *Sommeil* en personnage obèse assoupi ne l'a pas séduit d'emblée. Nous l'avons convaincu en lui montrant la marionnette, et la façon dont une danseuse pouvait lui imprimer vie, tout en onirisme et légèreté.

ERCOLE AMANTE N'EST PAS UN OPÉRA POPULAIRE. IL RÉPONDAIT À UNE COMMANDE OFFICIELLE : COMMENT CELA SE MATÉRIALISE-T-IL ?



R.P. - Opéra de cour,
Ercole est une réussite

absolue dans le genre – ce qui ne l'empêche pas d'être à la hauteur des chefs-d'œuvre populaires comme *La Calisto* ou *La Didone*. Depuis trente ans, Cavalli composait pour les théâtres publics vénitiens. À Paris, il s'agissait de glorifier un roi et de donner forme à un message politique. Cavalli dut certes renoncer à l'efficacité qu'il déployait à Venise, mais répondit brillamment au défi d'épouser le goût français et un livret aux multiples enjeux.

Le prologue d'*Ercole* est l'un des plus grandiloquents écrits au XVII^e siècle, déployant une musique majestueuse et impressionnante. L'épilogue, qui légitime la façon dont nous est narrée l'histoire d'*Ercole*, conclut magistralement l'ouvrage.

Entre les deux, Cavalli tira parti des forces musicales que la monarchie mettait à sa disposition. Il bénéficia d'une distribution impressionnante. Les forces chorales abondaient, alors que les théâtres vénitiens n'en disposaient pas : il put ainsi écrire des doubles chœurs, comme à Saint-Marc. Et il put apparemment compter sur les ensembles de cordes et de vents de la Chambre et de l'Écurie royale.

Enfin il lui fallut inventer un *Ercole* d'exception. De l'autre côté des Alpes, un tel rôle aurait été confié à un castrat. Mais en France, il était exclu qu'un eunuque endosse un personnage censé représenter le roi ! Pour la première fois, Cavalli écrivit un premier rôle pour une basse (il avait en 1660 transposé le rôle de *Serse* castrat en *Xerxès* basse, à la demande de Mazarin).

Il développa un nouveau type d'écriture, d'une rare noblesse et éloquence, et s'appuya sur la basse continue, qui double presque continuellement la voix, en y déployant une grande variété harmonique.

Le rôle d'*Ercole* me paraît ainsi fonder ce qui allait devenir le grand récit de basse-taille de la tragédie lyrique française, et je suis persuadé qu'il laissa une empreinte forte sur Lully.

Cavalli a donc sublimé les contraintes pour produire une œuvre d'une richesse inouïe. Nous y avons juste effectué quelques coupes pour en gommer les redondances, inévitables dans l'opéra de cour, et lui donner un peu de l'électricité qui lui faisait défaut.





COMMENT METTRE EN SCÈNE UN OPÉRA DE COUR, PAR ESSENCE ÉLITISTE ?



Luca Tittoto
Nettuno, l'Ombra d'Eutiro

V. L et C. H. - Venant du théâtre, nous sommes néophytes à l'opéra,

ce qui nous permet de nous poser les mêmes questions que le public.

Comment rendre accessible cette pièce tissée de symboles, d'allégories et de références qui ne font plus partie du patrimoine commun ? Comment caractériser chaque personnage pour éclairer les spectateurs d'aujourd'hui ? Comment rendre cohérente cette histoire tumultueuse ? Comment représenter, sans allonger la soirée, ces décors à transformations, censés changer presque à chaque scène ? Comment enchanter le regard et traduire visuellement les émotions des personnages, sur la durée d'interventions longues et rhétoriques ?

Que viennent voir la majorité des spectateurs ? Moins un opéra baroque, ou une fable sur le destin de Louis XIV, que l'histoire d'Hercule, un Hercule précédé de sa réputation de puissance à toute épreuve, et qui succombe à la passion. Les auteurs ont-ils assimilé Ercole à Louis XIV ?

Le prologue le suggère, mais de façon sibylline. Si nous nous engageons dans une lecture métaphorique, nous pouvons égarer une partie du public.

Notre objectif a été de favoriser la lisibilité, ainsi que le plaisir visuel et auditif.

VOUS AVEZ PRIS LE LIVRET AU SÉRIEUX...



Anna Bonitatibus
Giunone

V. L. et C. H. - Nous l'avons respecté à la lettre, ou presque. S'il est dit que Junon entre en chevauchant un paon, qu'à cela ne tienne ! Nous avons étudié en détail la profusion d'images qu'égrènent didascalies et répliques : ce livret baroque recèle un potentiel scénique formidable pour déployer la magie visuelle qui constitue notre marque de fabrique.

Il fallait caractériser chaque personnage avec pertinence, et le suivre dans ses interventions successives. Comment faire pour que l'accessoire d'Ercole, sa massue, ne l'encombre pas ? La tunique enduite du sang de Nessus va consumer Ercole dans d'atroces brûlures : concrètement, comment mettre en scène cette combustion ? Au dénouement, la Beauté apparaît auprès d'Ercole : à quoi peut donc ressembler la Beauté ?

Nous avons aussi fait des choix. Le prologue de l'opéra met en scène un chœur d'allégories des fleuves européens, avec des répliques qui puisent dans le champ lexical du ciel et des astres. C'est ce dernier registre, que le public connecte au Roi-Soleil, que nous avons conservé – en abandonnant la représentation des fleuves, trop compliquée à faire comprendre.

Giulia Semenzato
Venere (Vénus),
Bellezza (la Beauté),
Cinzia (Diane/la Lune)
Florence Peyrard
et Leslie Dzierla (danseuses)



DÉCÈLE-T-ON DANS *ERCOLE AMANTE* UNE INFLUENCE FRANÇAISE ?



R. P. - Comme la partition d'*Ercole* nous est intégralement parvenue – contrairement à celle de Rossi, en partie incomplète – on peut y évaluer l'empreinte française. Contraint par le retard pris dans la construction du théâtre des Tuileries, mais aussi mû par sa curiosité, Cavalli a profité de ses années parisiennes : spectacles, concerts, offices et cérémonies n'ont pas manqué. Il a dû écouter les formations de Lully, la Petite Bande et les Vingt-quatre Violons.

Il écrit ainsi pour *Ercole* une participation orchestrale

sur mesure, unique dans sa production opératique, épousant le grand style français à cinq parties, avec des « sinfonies » nombreuses, riches et contrastées, dont certaines introduisent même le célèbre rythme pointé, emblème de la grandeur française.

Il était sans doute très satisfait de son travail car, de retour à Venise, il proposa *Ercole amante* au théâtre San Cassiano. Le projet échoua. Mais alors qu'il avait juré d'arrêter l'opéra, amer sans doute de son échec parisien, il se lança dans deux nouveaux ouvrages.

Ces titres, *Scipione affricano* et *Il Pompeo magno*, tirent parti du séjour en France : on y observe la multiplication des scènes de genre, une présence plus importante de l'orchestre désormais à cinq parties, une plus grande implication du chœur...

L'expérience parisienne semble paradoxale : une profonde humiliation pour le plus grand compositeur italien vivant, éclipsé derrière les ballets qu'éclaire la présence du Roi, mais des évolutions musicales qui bouleversent son approche même de l'opéra.

INTERPRÉTER *ERCOLE AMANTE* À SA JUSTE MESURE IMPLIQUAIT DE PRENDRE CERTAINES DÉCISIONS MUSICALES : LESQUELLES ?



R. P. - La partition conservée à la Marciana est un manuscrit lisible, accessible en ligne sous le seul titre d'*Ercole*. Incroyablement complet, il ne demande que peu de travail de reconstitution. Malgré tout, pour les scènes bouffes, dont l'accompagnement était traditionnellement improvisé par la basse continue, nous avons dû imaginer une orchestration. De plus, à l'acte III, le rôle d'Iole me semblait avoir besoin d'être étoffé d'un moment introspectif : je lui ai ajouté un air de *Xerxès*, l'intense « Luce mie ». À l'acte IV, il manquait un chœur de zéphyr, que mentionne pourtant le livret. J'en ai trouvé un dans l'*Ercole in Tebe* contemporain, signé Jacopo Melani, qui s'immisce parfaitement dans la scène. À part ces deux ajustements nécessaires, notre partition est un témoignage rare et unique par sa complétude !

Avec quel orchestre jouer *Ercole*, sachant que la partition, comme c'était l'usage, ne mentionne pas d'effectifs ? J'ai trouvé judicieux de nous inspirer de ceux dont Cavalli avait dû bénéficier. Les célèbres Vingt-quatre Violons du Roy comportaient toutes les tessitures de cordes et plusieurs

instruments par partie. J'y ai ajouté les couleurs italiennes des flûtes, des cornets à bouquin et des saqueboutes. Au centre de l'orchestre baroque, la basse continue est la formation qui accompagne spécifiquement les récitatifs. Elle contextualise et dramatise les scènes, caractérise les personnages, illustre leurs propos. Dans une œuvre aussi grandiloquente, elle se doit d'apporter des couleurs et des contrastes. J'y ai rassemblé deux harpes, deux théorbes jouant aussi la guitare, quatre violes de gambe dont une jouant *le lirone*, une basse de violon, une contrebasse, trois clavecins et un orgue.

Enfin, la question du diapason est complexe. Si nous manquons d'informations précises, il semble probable qu'*Ercole* fut créé à 465 Hz, soit le diapason (très haut) en vigueur en Italie du nord à cette époque. Malgré tout, on transposait régulièrement les airs au ton inférieur, comme l'enseigne le *Xerxès* parisien de Cavalli, pour maintenir les récitatifs dans le médium des voix et éviter une écriture trop tendue dans le chant. Après réflexion et consultation des chanteurs, j'ai établi le diapason à 440 Hz et transposé certaines pièces, dans une quête d'équilibre vocal et expressif.



*Dominique Visse - Licco
Giuseppina Bridelli - Deianira*

VALÉRIE LESORT ET CHRISTIAN HECQ : EXPLIQUEZ-NOUS VOS CHOIX SCÉNOGRAPHIQUES.

V. L. et C. H. - Chaque acte de l'œuvre, qui en compte cinq, mentionne au moins trois décors différents. Une telle luxuriance, appropriée à un mariage royal, est aujourd'hui impossible, techniquement et économiquement.

Il nous fallait un décor-boîte où puissent entrer et circuler toutes sortes d'éléments décoratifs.

Qu'offrir à voir qui soit en accord avec la partition ?

Nous sommes partis d'elle. La musique de Cavalli est rythmée, mais elle invite fréquemment à la contemplation. Son équivalent visuel pouvait être un décor qui bouge

tout le temps, mais sans à-coups. À chaque scène, des praticables glissent ou des machines volent, des tampons montent ou descendent des dessous, un escalier se déploie ou se resserre, des colonnes ou des végétaux poussent...

Les tableaux des maîtres anciens représentent des niveaux d'existence - ciel, terre et monde souterrain - correspondant bien à nos protagonistes - divinités, humains et défunts. Nous souhaitons exploiter la verticalité du théâtre pour favoriser cette lecture simple. Mais un décor en trois étages nous aurait

privés des machines, si caractéristiques du baroque.



Nous avons opté avec Laurent Peduzzi pour un amphithéâtre, théâtre dans le théâtre comme le voulait Louis XIV, à la fois spectateur et interprète. Cette forme hiératique, qui tient de l'arène, souligne la cruauté du spectacle : elle campe Ercole en gladiateur, observé et manipulé par les déesses. La neutralité de sa couleur évoque une espèce de purgatoire, où épreuves et scènes peuvent s'inscrire en couleurs, sans faute de goût.



Vanessa Sannino
costumes



Mikael Fau et Anna Beghelli
danseurs

ET LES MACHINES, LES COSTUMES, LES MARIONNETTES ? PEUT-ON D'AILLEURS LES DISTINGUER ?



V. L. et C. H. - Presque tout ce qui est mobile a été conçu avec ou par Vanessa Sannino, dont l'univers coloré s'accorde bien avec la monochromie du décor. Laurent et Vanessa composent ainsi le yin et le yang du spectacle !

Cupidon est une marionnette, le monstre marin aussi. Mais que sont le Sommeil, le monstre d'Ercole, le paon de Junon, le trône magique, la fleur de Vénus, la tunique empoisonnée ? Des marionnettes, des machines, des costumes ? Comment les qualifier, dès lors que le corps du ou des manipulateurs / danseuses disparaît dans l'objet animé ? Nous nous sommes posé ces questions pratiques dans l'atelier de l'Opéra Comique : à qui, costumier, accessoiriste ou plasticien, confier la réalisation de tel ou tel élément ?

Au fond, nous ne souhaitons pas séparer les disciplines mais les rassembler : la transformation du paon de Junon en montgolfière, du costume en machine, nécessite une conception commune !

Ce qui est beau, c'est ce mélange des corps de métier. Il n'y a de catégories valables ni pour les objets, ni pour les pratiques : tout se mêle dans une grande fantaisie baroque. Les spectateurs le sentiront car le spectacle se déroule à vue, ce qui est un défi pour chacun, technicien, manipulateur, interprète, mais un double facteur d'enchantement et de compréhension. Si la magie et le sens peuvent naître l'un de l'autre, nous aurons gagné notre pari !



PARLEZ-NOUS DES PERSONNAGES VOCAUX.



R. P. - Pour le génie mélodique, Cavalli est assurément dans la lignée de Rossi, d'où l'envie de retrouver nos interprètes de l'*Orfeo* : Francesca, Giuseppina, Giulia, Nahuel, Ray et Dominique.

Ercole amante, à l'instar de l'*Orfeo*, est à la source du bel canto italien, avec des mélodies inoubliables. Elles donnent lieu à un traitement harmonique à la fois riche et simple, moins tortueux et chromatique que chez Rossi, donc plus immédiatement séduisant.

La mélodie permet à Cavalli de distinguer les personnages, dans la tradition vénitienne : il offre aux protagonistes tragiques les plus belles lignes, aux figures comiques



Eugénie Lefebvre
Pasitea, l'Ombra di Clerica,
3^a Grazia, 2^o Pianeta

une expression en *recitar cantando*, aux déesses une écriture virtuose et ornementée, magnifiant ainsi l'antagonisme dramatique qui oppose Vénus et Junon - le libertinage et la vertu.

Enfin, le chant confère à Ercole une noblesse dont le livret, qui campe un héros narcissique et impulsif, ne l'a guère pourvu. La musique complexifie le portrait, laisse percer l'humanité et prépare la métamorphose finale, lorsqu'Ercole abandonne ses pulsions charnelles pour s'élever aux vertus qu'on attend d'un monarque de droit divin. Cette volonté d'affiner le portrait du héros est digne d'un grand homme de théâtre, au sommet de son art musical.

V. L. et C. H. - Affaibli,

Ercole peut s'avérer touchant, mais sa manie de tout exiger par la force reste profondément antipathique : il trompe sa femme puis la répudie, veut violer la fille dont il a tué le père, et va jusqu'à souhaiter la mort de son fils ! Son apothéose finale nous paraissait donc imméritée. Avouons-le : nous aurions aimé le dénoncer, et le punir en le ridiculisant.

Bien entendu, Raphaël nous a convaincus de la nécessité de concevoir une belle fin. Le dénouement, c'est ainsi, nous sort de la fiction pour formuler, de façon allégorique, un dessein politique. La beauté musicale demande là une traduction visuelle grandiose. Cela nous a donné envie d'une belle image finale, qui réponde au premier tableau du prologue.

Il n'en reste pas moins que nous nous servons du théâtre pour sauver une conclusion sur laquelle nous restons réservés... Nous éprouvons donc un plaisir perfide à attacher Ercole à une machine suspendue dans le vide, à le figer dans un ciel de toiles peintes, marié pour l'éternité à une Beauté quasi muette...







PIER FRANCESCO CAVALLI

(1602-1676)

Pier Francesco Caletti naît à Crema, dans le Milanais alors régi par Venise, le 14 février 1602 - année de la création d'*Euridice*, premier opéra de l'Histoire, par Caccini à Florence. Éduqué par son père musicien, il est remarqué dans le chœur de la cathédrale par le podestat Federico Cavalli. Nommé à Venise, ce seigneur emmène le garçon de 14 ans : par reconnaissance, Pier Francesco prendra son nom.

La République de Venise est le deuxième centre musical d'Italie après Rome. À 49 ans, Monteverdi dirige les activités musicales de la basilique Saint-Marc et y forme de nombreux interprètes. Membre du chœur de Saint-Marc, Pier Francesco se forme à la composition et à l'orgue. En 1620, il devient l'organiste de l'église SS Giovanni e Paolo, tout en restant ténor à Saint-Marc. Il commence à publier des motets et prend part à l'organisation des carnivals.

En 1630, à 28 ans, il épouse une riche veuve. Désormais chef de famille, Cavalli adopte un style de vie travailleur et sédentaire.

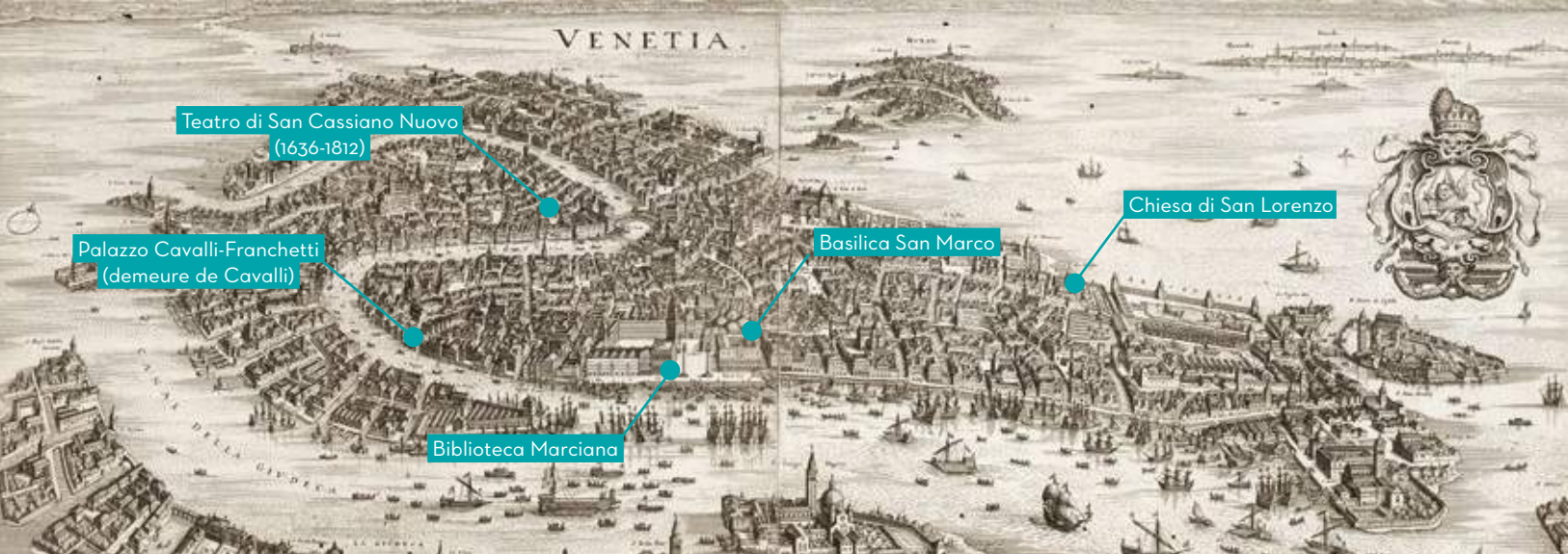
Le San Cassiano, premier théâtre public d'opéra, ouvre ses portes à Venise en 1637, bientôt suivi par des entreprises similaires. À partir de 1638, Cavalli assume régulièrement la codirection d'une salle ou d'une saison. En 1639, il produit son premier opéra, *Le Nozze di Teti e di Peleo*. Il est alors nommé second organiste de Saint-Marc. Sa vie va s'effacer derrière ses œuvres, dont 30 à 40 opéras - des problèmes d'attribution se posent encore.

À partir de 1640, il collabore avec plusieurs librettistes, dont le génial Busenello. Parmi leurs cinq opéras, *La Didone* (d'après *L'Énéide*) remporte un triomphe au San Cassiano. Cavalli est de plus en plus considéré comme

l'héritier de Monteverdi. Dès 1642, ses œuvres occupent jusqu'à trois théâtres vénitiens différents. En 1643, *Egisto* remporte un tel succès qu'il sera diffusé par des troupes itinérantes dans toute l'Italie, jusqu'à la capitale impériale, Vienne. Cet automne-là meurt Monteverdi. Cavalli devient, pour les mélomanes européens, le maître de l'opéra italien.

Une à quatre créations de lui voient le jour chaque année, dans les salles vénitiennes les plus prestigieuses : le San Cassiano, le San Moisè, le SS Giovanni et Paolo, le Teatro Novissimo, le San Apollinare et plus tard le San Salvatore. La plus jouée en Italie sera *Giasone* (1649). La plus programmée aujourd'hui est *La Calisto* (1651).

À partir de 1652, année où il devient veuf, Cavalli diversifie ses activités. Il part à Milan diriger son *Orione* en 1653.



.....
Venise vers 1650

Il s'occupe de la diffusion de ses œuvres et de celles de ses pairs, dans les salles dont il est directeur musical. Il compose une fête théâtrale pour le cardinal de Florence en 1658. Sa production sacrée, abondante, a en grande partie disparu.

En 1659, Mazarin l'invite à Paris pour composer l'ouvrage qui agrémentera le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne. Après trois mois de voyage au printemps 1660, Cavalli écrit rapidement *Ercole amante*. La salle des Tuileries n'étant pas achevée pour les noces royales de juillet, Mazarin demande à Cavalli de remanier pour novembre son *Serse* de 1655. Cavalli doit y intercaler des ballets de Lully, premier compositeur de la Cour.

La mort de Mazarin en mars 1661 suspend tout. Mais Louis XIV fait achever la salle des Tuileries. Le 7 février 1662 est créé *Ercole amante*. L'acoustique nuit à la musique de Cavalli, et seules comptent les apparitions chorégraphiques des souverains, toujours sur les musiques de Lully. Ulcéré, Cavalli quitte Paris en mai. Surdimensionné, *Ercole amante* ne sera jamais repris.

Cette triste expérience et l'essor de nouveaux musiciens vénitiens détournent Cavalli de l'opéra à son retour. Les titres se raréfient, ce que compensent les nombreuses reprises. Cavalli gravit les échelons à Saint-Marc: premier organiste en 1665, il en devient

le prestigieux maître de chapelle en 1668. Il consacre ses dernières années au répertoire sacré : vêpres à deux chœurs sur le modèle de Gabrieli, messes, motets, et un Requiem pour ses obsèques. Il meurt le 14 janvier 1676, quatre jours après la création à Paris d'*Atys*, de Lully. Ses splendides funérailles se déroulent à Saint-Marc. Il est enterré dans l'église San Lorenzo.

La plupart de ses partitions manuscrites entrent dans la collection de Marco Contarini dont héritera plus tard la Biblioteca Marciana. C'est là, sur la Piazzetta, au bord du Grand-Canal, qu'on peut aujourd'hui appréhender son œuvre.

HERCULE ÉPREUVES ET PASSIONS

12 travaux

Le lion de Némée, l'hydre de Lerne, la biche de Cérynie, le sanglier d'Érymanthe, les écuries d'Augias, les oiseaux du lac Stymphale, le taureau de Minos, les cavales de Diomède, la ceinture d'Hippolyte, les bœufs de Géryon, les pommes d'or du jardin des Hespérides, Cerbère.



◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇ DES DÉESSES ◇◇◇◇◇◇◇◇◇◇

Junon

Déesse de la maternité et du mariage. Pour calmer sa jalousie à l'égard de ce fils conçu avec la mortelle Alcène, Jupiter rebaptise Alcide en Héraclès, autrement dit « gloire d'Héra » (nom grec de Junon).



Junon et Jupiter sur le mont Ida, gravure d'après Charles-Antoine Coypel, 1699

.....
Hercule terrassant le lion de Némée, par Peter Paulus Rubens, vers 1615

Minerve

Déesse de la sagesse et protectrice d'Hercule.

Hébé

Fille de Jupiter et de Junon, déesse de la jeunesse : offerte en union à Hercule lors de son apothéose.

DES FEMMES

Mégara

Fille de Créon, roi de Thèbes. Frappé de folie par Junon, Hercule la tue ainsi que leurs enfants. En expiation, il doit accomplir les douze travaux.

Omphale

Reine de Lydie. Esclave puis époux d'Omphale, Hercule lui abandonne ses attributs et file la laine pour elle.



Hercule chez Omphale,
par Antonio Bellucci, 1698

Déjanire

Fille du roi de Calydon. Hercule abat le centaure Nessus qui s'apprêtait à enlever son épouse Déjanire. En guise de vengeance, Nessus mourant invite Déjanire à conserver son sang pour l'utiliser un jour en guise de filtre d'amour sur Hercule.

Déjanire enlevée par Nessus,
gravure d'après Guido Reni, 1617



Enlèvement de Déjanire par le Centaure Nessus. D'après l'Esquisse de Guido Reni.

De nombreux opéras

Erculeo ardire, Cecchini, Rome, 1638
Ercolo in Tebe, Melani, Florence, 1661
Ercolo amante, Cavalli, Paris, 1662
Ercolo acquistator della immortalità, Draghi, Vienne, 1667
Alceste ou le Triomphe d'Alcide, Lully, Versailles, 1674
Die Verbindung des großen Herkules mit der schönen Hebe, Keiser, Brunswick, 1699
Hercule et Omphale, Destouches, Paris, 1701
Ercolo sul Termidonte, Vivaldi, Rome, 1723
Hercules, Haendel, Londres, 1745
Hercule mourant, Dauvergne, Paris, 1761
Ercolo al Termidonte, Piccinni, Naples, 1792
Ercolo in Lidia, Mayr, Vienne, 1803

Iole

Fille du roi d'Echalie. Jalouse de Iole, Déjanire espère ramener Hercule à elle en enduisant sa tunique du sang de Nessus.



Hercule recevant la tunique enduite du sang de Nessus,
par Hans Sebald Beham, 1542



.....
Henri IV en Hercule terrassant l'hydre de Lerne,
anonyme français, vers 1600, Paris,
musée du Louvre

“ **HERCULE DEVIENT
TRÈS TÔT UN HÉROS
D'OPÉRA :**
POURQUOI, ET COMMENT ?

L'image et l'usage d'Hercule comme type d'homme viril et fort ont évolué au XVI^e siècle. Ce ne sont pas les douze travaux qui inspirent les premiers opéras. On a bien en tête que sa force est brutale et sa passion destructrice. On sait que ce « civilisateur et défenseur de l'humanité », comme le résume Stephen Orgel, est aussi soumis au destin, guidé malgré lui par les déités.

L'époque baroque est marquée par la question de la légitimité.

HERCULE DE LA NAISSANCE DES DYNASTIES À L'INVENTION DE L'OPÉRA

Entretien avec **Katharina Piechocki**

Or, comme le souligne Stephen Orgel, « à un moment ou à un autre, presque chaque famille royale en Europe a revendiqué Hercule comme ancêtre : l'institution monarchique avait besoin d'inscrire Hercule dans le lignage royal ». L'opéra va transformer Hercule en légitimateur des institutions, voire en garant de la continuité dynastique.

Il fonctionne comme promoteur du pouvoir monarchique. Il ne contient pas seulement le sens littéral du texte, renvoyant à une généalogie fictive issue du monde gréco-romain, passetemps d'une élite érudite. Il présente aussi un niveau allégorique dont le décodage est explicitement encouragé par les créateurs, français et italiens, de l'opéra.

Ainsi, Quinault affirmera en 1673 dans le prologue de *Cadmus et Hermione* de Lully, que « le sens allégorique de ce sujet est si clair qu'il est inutile de l'expliquer » ! Savoir *pourquoi* les librettistes ou/et le roi ont choisi un certain épisode mythologique permet donc de saisir dans toute son ampleur la signification de l'œuvre.

“ QU'EST-CE QUI SE JOUE DANS UN LIVRET D'OPÉRA ?

Le livret baroque n'est pas seulement un discours représentatif du pouvoir absolutiste – qui est commanditaire de l'opéra – mais aussi un moyen efficace pour la construction du réel.

***Je veux, Hercule, autant qu'il m'est possible,
Chanter ton nom et ton bras invincible,
Pour récompense heureuse des bienfaits
Qu'à nos Français autrefois tu as faits.***

Pierre de Ronsard, *Hylas*, 1559

.....
Louis XIII en Hercule,
par Abraham Bosse, 1635

“ TROIS OPÉRAS CENTRÉS SUR HERCULE MARQUENT, EN FRANCE, TROIS ÉVÉNEMENTS POLITIQUES.

En effet, et il s'agit de trois livrets qui mettent en jeu les thèmes de la filiation, de la généalogie, de la légitimité. En 1638, à l'occasion de la naissance de Louis XIV, l'opéra *La Sincerità trionfante overo l'Erculeo ardire* du librettiste Castelli et du compositeur Cecchini est représenté à l'ambassade de France à Rome. En 1662, le mariage du Roi-Soleil avec l'infante d'Espagne est célébré aux Tuileries avec *Ercole amante* de Buti et Cavalli. Enfin, en 1674, la toute jeune Académie Royale de Musique présente sa deuxième production, *Alceste ou le Triomphe d'Alcide*, signée Quinault et Lully - Alcide est le premier nom d'Hercule. Écrits lors d'occasions particulières - une naissance, un mariage, l'institutionnalisation d'un nouvel art - ces trois titres requièrent, par leur caractère performatif et symbolique, un usage méticuleux des mythes.



“ LA MUSIQUE DU PREMIER A DISPARU, MAIS EN QUOI CONSISTAIT SON LIVRET ?

La Sincerità trionfante reprend le thème d'Hercule en Gaule, traité par nombreux auteurs grecs et latins dont Diodore de Sicile - mais aussi par des auteurs français comme Jean Lemaire de Belge -, qui situe la naissance d'Hercule non pas en Grèce, mais en Libye, et fait de l'Hercule libyen l'ancêtre de toutes

les divinités grecques. Le librettiste de *La Sincerità trionfante*, qui dédie son livret au cardinal Richelieu, transforme les exploits physiques et involontaires d'Hercule en une lutte délibérée aux côtés des dieux Olympiens, lors de la « première origine des hommes ». À travers cet Hercule libyen, le librettiste valorise la dynastie royale, créant une généalogie qui fait coïncider l'origine des rois français avec l'origine même des hommes.

Par ailleurs, Hercule est connu, depuis l'antiquité jusqu'aux discours médicaux du XVII^e siècle, pour sa fécondité et sa capacité à engendrer des mâles. Une capacité fondamentale en France sous la « loi salique » qui, depuis le XVI^e siècle, éclipse les femmes du pouvoir. Or la continuité dynastique française a été en péril, puisque la naissance de Louis XIV advient plus de vingt ans après le mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.

Castelli assimile sans ambages Louis XIII à Hercule. Une des principales stratégies pour le faire apparaître fort et vigoureux est d'écarter tout soupçon de stérilité. Les traités médicaux contemporains « attestent » que la femme est plus « responsable » et « coupable » que l'homme dans les cas de stérilité. À l'acte II, l'Oracle prédit à Hercule qu'après avoir été « purgée », Galatée (figure allégorique représentant Anne d'Autriche) concevra une progéniture mâle. On sait pourtant par les médecins que c'est Louis XIII qui fut souvent « purgé » : en une seule année, à 28 ans, il subit 212 purges, 215 lavements et 47 saignées ! Louis XIII, roi faible, se transforme donc en héros capable de « purger » sa future épouse, de même qu'il purge la terre et la mer de leurs monstres redoutables.

“ EN 1662, ERCOLE AMANTE MET EN SCÈNE LA MORT D'HERCULE : EST-CE DE BON GOÛT POUR CÉLÉBRER DES NOCES ROYALES ?

Buti puise dans *Les Trachiniennes* de Sophocle, dans le livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide et dans *l'Hercule sur l'Æta* de Sénèque. Ces auteurs anciens associent le corps à la femme. Ils voient par conséquent dans l'anéantissement du corps herculéen la mort de la partie féminine du héros. Comme Platon, Ovide situe les femmes « du côté de la *Verwesung*, du dédevenir », comme l'appelle Alice Pechriggl, alors que le côté de l'homme, transcendant, est caractérisé par une éternelle vigueur qui lui est attribuée, détail significatif, par Hébé, l'allégorie féminine de la jeunesse. Faire mourir le corps du protagoniste le jour de son mariage est donc symbolique. Hercule se dépouille de son corps – associé à sa mère, Alcmène – pour s'élever au ciel où règne son père, Jupiter.

Sa transformation est un processus de virilisation. L'apothéose n'est pas seulement une *catharsis*, une purification du héros de ses désirs « impurs » : elle implique une élévation de la *virtus*, entendue comme vertu et masculinité.

Sénèque fait dire au héros dans *l'Hercule sur l'Æta* : « Toute la partie de moi qui me venait de mon père est allée au ciel, et toute celle qui me venait de toi [Alcmène] a été livrée aux flammes. [...] C'est aux cieus que monte la valeur tandis que la lâcheté ne va que vers la mort. »



.....
Louis XIV en Hercule,
d'après la statue de Martin Desjardins
(aujourd'hui disparue) sur la place
des Victoires, Paris, 1686

“ DANS LE DÉNOUEMENT, LA BEAUTÉ REPRÉSENTE MARIE-THÉRÈSE...

En introduisant la Beauté, Buti s'écarte des modèles antiques qui ne prévoyaient pas de mariage après l'apothéose d'Hercule. La représentation de Marie-Thérèse en allégorie de la Beauté est loin d'être flatteuse : elle se concrétise en effet dans un rôle mineur quasi muet. Cela va de pair avec la volonté politique de marginaliser les Habsbourg sur la scène politique européenne. Le souci de la filiation, exprimé par l'élévation de la masculinité herculéenne, au détriment d'une féminité désormais éclipsée, correspond à une conception aristotélicienne de la procréation. Toujours en vigueur au XVII^e siècle, elle définit l'homme, ou plus précisément l'*eidōs* masculin, comme le « porteur du *genos* humain », et la femme comme le récipient où l'homme dépose l'*eidōs*. Dépourvue de capacités procréatrices, la femme



.....
Marie-Thérèse
d'Autriche,
infante d'Espagne
puis reine de
France, en 1664

est dépositaire de l'idée, du concept masculin. L'allégorie, utilisée pour désigner une féminité *abstraite*, et non *concrète*, renvoie à l'idée d'un corps féminin sublimé et inerte. L'allégorisation des femmes et de leurs corps contrecarre leur rôle et leur signification dans le monde *concret* et réel. Il en ira ainsi de la souveraine Marie-Thérèse.

“ COMMENT LE PUBLIC FRANÇAIS A-T-IL ACCUEILLI CE LIVRET ITALIEN ?

Par le truchement d'une traduction qui parut chez l'imprimeur du roi, Ballard. Éditée en regard du texte italien, elle fut tirée à un grand nombre d'exemplaires. Or cette traduction, anonyme mais officielle, était tout sauf fidèle.

Certes, le passage des vers courts et variés italiens aux alexandrins réguliers français entraînait une inévitable inflation verbale. Et la production d'un dialogue qui fût conforme au goût de la cour, à partir d'un poème éminemment baroque, impliquait d'édulcorer le vocabulaire, les images, les situations. « Les meilleures traductions paraissent les moins fidèles » affirmait un traducteur contemporain, Perrot d'Ablancourt. Sensualité, caprice, émotions extrêmes firent place au souci de l'élégance et de la moralité, aux passions nobles.

Mais la création d'*Ercole amante* coïncidait aussi et surtout avec un tournant politique et culturel : Mazarin venait de mourir ; la régente avait cédé la main ; Louis XIV s'affirmait désormais en monarque absolu. Le souverain et la cour souhaitaient s'en donner le spectacle. L'opéra contribuait puissamment à construire le portrait du roi : celui d'un héros si fort qu'il savait se mettre au-dessus de ses passions.

C'est *Ercole amante* qui lança le culte du Roi-Soleil et la fortune de cette figure dans les arts.

“ QU’EN FUT-IL ONZE ANS PLUS TARD DU TRIOMPHE D’ALCIDE DE LULLY ?

Après l’institutionnalisation de l’opéra, par la fondation de l’Académie royale de musique en 1673, les choses changèrent. *Alceste ou le Triomphe d’Alcide*, deuxième titre de Quinault et Lully, emprunte notamment à l’*Alkestis* d’Euripide. Le principal héros masculin, Alcide, n’épouse pas l’héroïne Alceste, mais l’offre à Admète, héros plus faible. Ce geste, interprété entre autres comme le renoncement de Louis XIV à des plaisirs amoureux, ou encore à des prises guerrières, pouvait acquérir une autre signification.

Si la fertilité royale fut explicitement mise en relief dans les opéras précédant la fondation de l’Académie, l’établissement d’un cadre institutionnel représentatif entraînait deux phénomènes. Premièrement, au mariage royal se substituait la représentation allégorique de l’union du texte et de la musique. Deuxièmement, de la codification et de la mise en valeur du corps royal, on passait à celles du peuple.

Cadmus et Hermione, premier opéra de l’Académie, mobilisait un mythe fondateur : Cadmus est fondateur de la ville de Thèbes et époux d’Hermione – autre nom d’Harmonie. Il n’était pas difficile d’entrevoir, dans leurs noces scéniques, le mariage symbolique entre le roi, fondateur de l’institution, et la musique.

Dans *Alceste ou le Triomphe d’Alcide*, créé l’année suivante, le thème majeur est le sacrifice du corps du monarque en faveur de ses sujets. Il s’agit du souci de prolonger la personne royale à deux niveaux, au-delà de ses propres bornes physiques. Louis XIV, en même temps trait d’union et prothèse, accepte le mariage avec une institution qui prend en charge la production d’une continuité musicale et textuelle assurée et régulière. D’autre part, il accepte la désignation comme père du peuple qui, une fois marié, octroie à ses sujets le droit de se propager, au nom du renforcement de la nation.

Alors que Louis XIV se retirait de la scène comme acteur et danseur, ce double prolongement du monarque garantissait la fertilité artistique, ainsi que la reproduction de ses sujets.

KATHARINA PIECHOCKI

Katharina N. Piechocki est *associate professor* en littérature comparée à Harvard. Après avoir publié *Cartographic Humanism: The Making of Early Modern Europe* (University of Chicago Press, 2019), elle travaille sur une monographie intitulée *Hercules: Procreative Poetics and the Rise of the Opera Libretto*.

LES NOCES DE LOUIS XIV DE LA POLITIQUE ET DU SPECTACLE



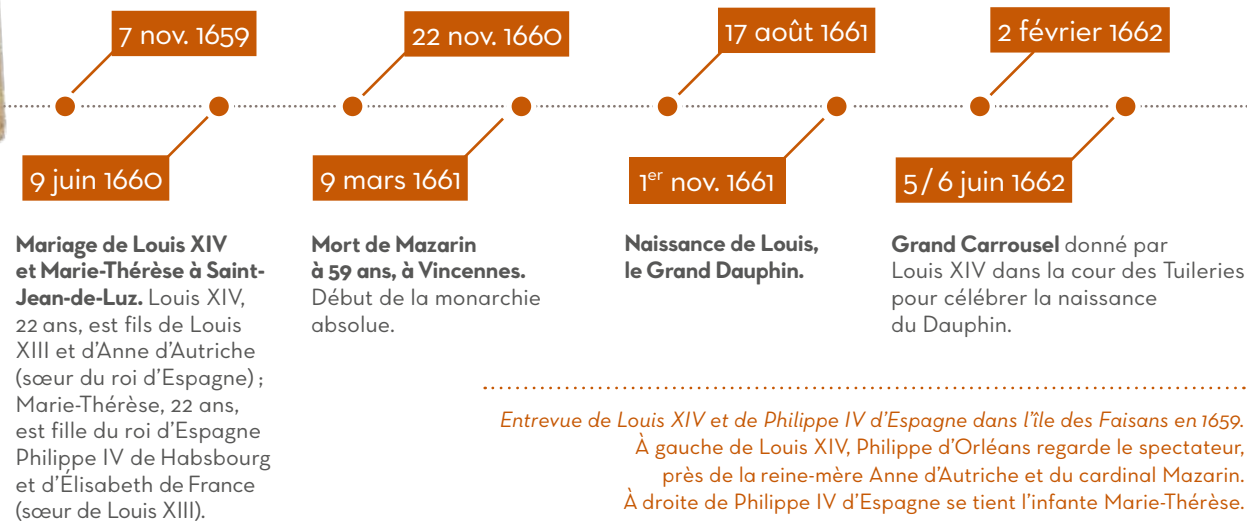
Première page du *Traité des Pyrénées*, signé par le cardinal Mazarin et Luis de Haro.

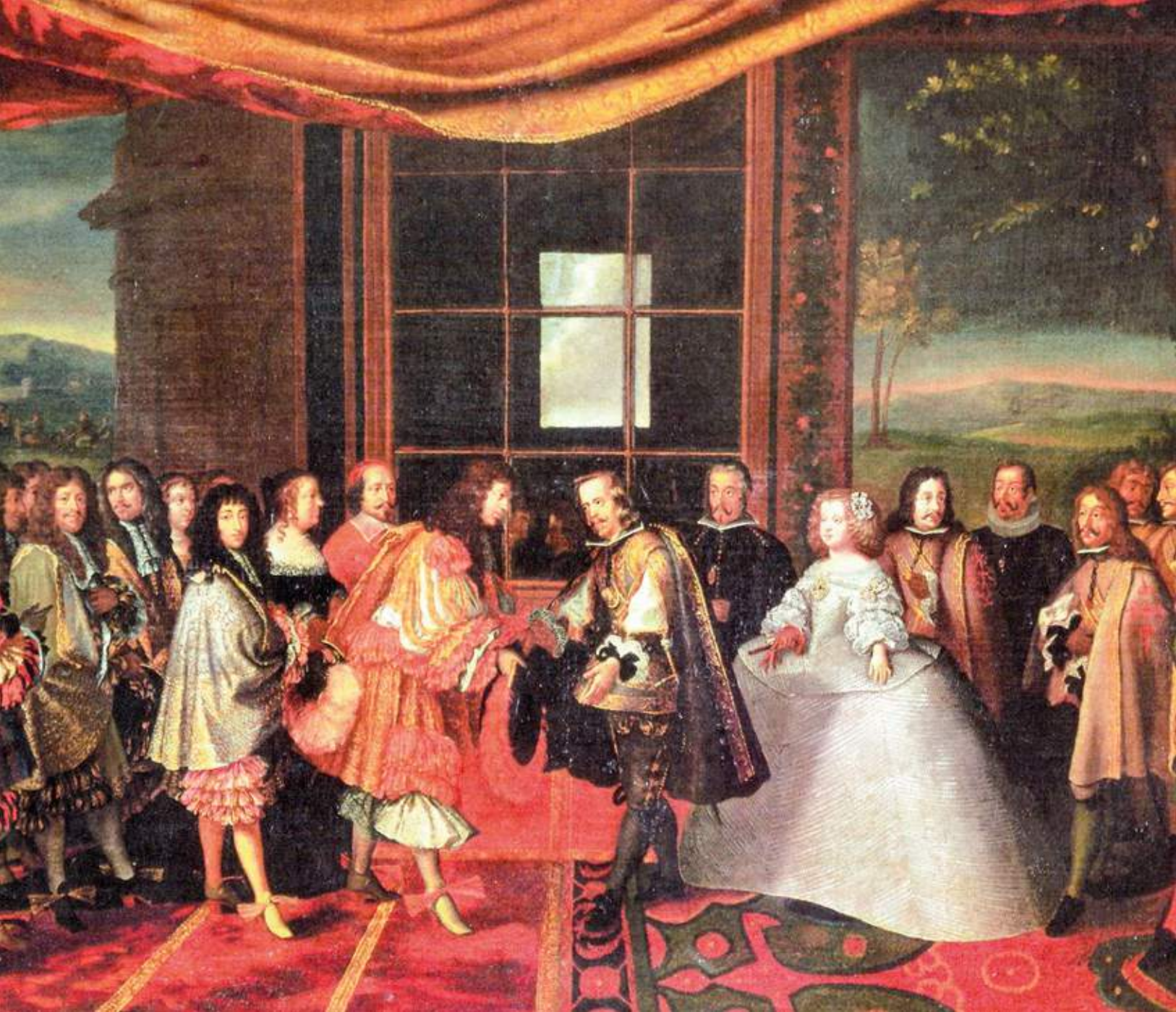
Signature du Traité des Pyrénées sur l'île des Faisans, au milieu de la Bidassoa, au terme de trois mois de négociations : fin de la guerre franco-espagnole (commencée en 1635), avec une clause secrète concernant le mariage royal.

Xerxès, opéra italien orné d'entrées de ballet, est représenté dans la grande galerie des peintures du Louvre. L'opéra est de Cavalli, les six ballets de Lully.

Grande fête donnée à Louis XIV par Fouquet, surintendant des Finances, à Vaux.

Le Grand Ballet du Roi est donné dans la Salle des Machines des Tuileries. Il s'agit de l'opéra *Hercule amoureux* de Cavalli, agrémenté de dix-huit ballets de Lully.





CAVALLI, UN VÉNITIEN À PARIS

Entretien avec **Barbara Nestola**

*J'ai forcé des pays que le jour ne voit pas
Et j'ai vu la nature au-delà de mes pas ;
L'air tremble comme l'onde au seul bruit de mon nom
Et n'ose plus servir la haine de Junon.*

Jean de Rotrou, *Hercule mourant*, 1636

“ **EN 1660, QUI EST CAVALLI
POUR QUE MAZARIN
L'ESTIME DIGNÉ D'ILLUSTRER
LES NOCES DE LOUIS XIV ?**

À 58 ans, il est le maître reconnu de l'opéra italien. Cavalli a débuté sa carrière à la fin des années 1630, peu avant la disparition de Monteverdi (1643). Auteur de plus de trente opéras, on lui doit la consolidation du modèle d'opéra vénitien. Contrairement à l'opéra de cour, destiné au prince et à son entourage, ce dernier est potentiellement accessible à tout public payant. D'où l'importance de créer des œuvres en mesure de captiver l'intérêt des spectateurs.

Les opéras de Cavalli, dont les textes sont écrits par les plus brillants librettistes de l'époque (Busenello, Faustini, Minato...), réunissent tous les ingrédients des pièces à succès, grâce notamment à la codification de scènes-type comme le *lamento*, le sommeil, la lettre, la scène de folie, dont certains perdureront dans la dramaturgie de l'opéra jusqu'au XX^e siècle. En 1659, quand Mazarin entame ses négociations avec Cavalli, sa renommée le précède de loin, puisque certains de ses opéras, comme *Giasone* (1643) ou *Serse* (1655), ont été repris avec succès dans de nombreuses villes de la Péninsule dès leur création.

“ **EN FRANCE, L'OPÉRA
EST DONC UN PRODUIT
D'IMPORTATION ?**

Son artisan est le ministre d'État Mazarin qui, depuis le début des années 1640, œuvre avec la régente Anne d'Autriche à son importation. Compositeurs et chanteurs italiens restant tributaires des autorisations d'absence délivrées par leurs mécènes, Mazarin ne peut pas monter une compagnie permanente. Mais avec le succès de l'opéra en Italie, des troupes indépendantes et itinérantes ont vu le jour dans la Péninsule. En 1645, Mazarin fait venir celle des Febiarmonici pour représenter un opéra vénitien, *La finta pazzo* de Saccati.



Les décors et les machines de scène de Torelli assurent un grand succès au spectacle.

Deux mois plus tard, début 1646, *Chi soffre speri* mobilise des chanteurs de la cour, des musiciens itinérants et des comédiens dell'arte établis à Paris. Il s'agit d'une production romaine créée en 1637 - dans le théâtre des Barberini réfugiés entretemps à Paris. De cette version privée de décors, madame de Motteville raconte : « La longueur du spectacle en diminue fort le plaisir.

.....
Juno, par Cesare Dandini, vers 1650,
Vicenza, Palazzo degli Alberti

.....
Le cardinal Mazarin,
par Nicolas de Larmessin, 1690

**Mais ce repos si doux, ces aimables merveilles,
LOUIS, nous les devons à tes pénibles veilles,
Tes yeux toujours ouverts au bien de ton État
Sont les astres bénins qui forment tant d'éclat !**

Hercule amoureux, première traduction d'Ercole amante, prologue, 1662



Les vers répétés naïvement représentent plus aisément la conversation, et touchent plus les esprits, que le chant ne délecte les oreilles ». Le style récitatif, caractéristique de l'opéra romain, ne séduit guère le public...

Mazarin tire de cette double expérience une leçon sur ce qui peut garantir en France le succès de l'opéra. Exactement un an plus tard, le spectaculaire *Orfeo* de Buti et Rossi remporte un triomphe, à nouveau grâce aux magies scéniques de l'architecte Torelli.

“ DANS QUEL CONTEXTE MUSICAL FRANÇAIS CAVALLI ARRIVE-T-IL ?

Dans les années 1650 se sont développés d'une part le ballet de cour, grand spectacle collectif et participatif, émaillé de pièces vocales, et qui fait la part belle à la danse ; d'autre part l'air sérieux, pièce vocale monodique qui fleurit lors des concerts de musique de chambre.

D'autres formes paraissent hors de la cour, et sont très suivies. Perrin et Cambert ont réussi

la première expérience d'opéra français en 1659 avec leur *Pastorale d'Issy* : de cette succession serrée de quatorze airs contrastés, le récitatif est quasiment absent. Les tragédies à machines, comme l'*Andromède* de Corneille (1650), s'imposent quant à elles comme alternatives à l'opéra italien, associant dialogues déclamés, magie scénique et musique couvrant les bruits de machinerie.

Il n'en reste pas moins qu'on s'interroge sur l'intérêt de chanter une pièce entière. D'après Corneille : « Les paroles qui se chantent étant mal

entendues des auditeurs, [en raison de] la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles [ont] une grande obscurité si elles [ont] à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. » Le théâtre de parole bénéficie d'un statut privilégié en France, et les réticences vis-à-vis d'un théâtre intégralement musical ne sont pas encore dissipées.

“ OÙ EN EST ALORS LULLY ?

Responsable de la musique du roi, Lully a trente ans de moins que Cavalli. En 1653, il a pris la tête des Petits Violons, la formation qui interprète les ballets de cour. Il en crée plus de dix avant 1660. Ce spectacle est son terrain d'expérimentation. Ses partitions le montrent épris d'éclectisme et désireux de développer la dramaturgie musicale. Il s'essaie au récitatif - sur des paroles italiennes - dès le *Ballet de la raillerie* en 1659, soit quatorze ans avant son premier opéra, *Cadmus et Hermione*. Puis de 1664 à 1670, il s'associera

à Molière pour produire des comédies-ballets, à la demande du roi. Ensemble, ils s'emploieront à « coudre » les intermèdes musicaux à la pièce, pour ne faire « qu'une seule chose du ballet et de la comédie » (Molière). Ils forgeront ainsi un lien indissoluble entre la musique et l'action, annonçant la tragédie en musique que Lully mettra en œuvre avec Quinault.

Pendant cette période, Lully a observé et épousé l'évolution des pratiques vocales. Lambert (son beau-père), Le Camus et Bacilly élèvent le chant à un art en publiant des traités et des livres d'airs français. Le succès s'accroît parmi les amateurs comme parmi les professionnels. Le chant français, en se développant, se distingue du chant italien. Personne n'est plus conscient de leurs différences que Lully. Un an avant l'arrivée de Cavalli, il place dans son *Ballet de la raillerie* un « Dialogue entre la musique italienne et française », caractérisant la première d'extravagante et d'éclatante, la seconde de douce et de languissante.

“ CAVALLI S'ADAPTE-T-IL À CE CONTEXTE FRANÇAIS, OU FAIT-IL DU CAVALLI ?

Les deux opéras qu'il donne à Paris, *Xerxès* en 1660 et *Ercole* en 1662, sont très différents.

Xerxès, reprise d'un titre à succès créé auparavant à Venise, a été donné en attendant l'achèvement de la construction de la salle destinée à accueillir les représentations d'*Ercole amante* au Palais des Tuileries. Le remaniement intervient sur plusieurs éléments « sensibles » : le changement de tessiture du rôle-titre, transposée de la voix d'alto à celle de basse, dans l'intention d'identifier le protagoniste de l'œuvre avec le roi ; l'élimination de l'accompagnement instrumental dans certains airs, comme si Cavalli ne savait ou ne pouvait rien imposer aux musiciens français. Par ailleurs, Cavalli coupe beaucoup dans les coloratures afin de proposer des phrases musicales plus courtes qui, quoique chantées en italien par des Italiens, épousent le goût français.

Ercole est en revanche écrit à Paris, en bonne connaissance des pratiques françaises et avec la claire volonté de trouver un compromis. Cavalli a eu le temps d'appréhender le contexte général. Il a assisté en 1661 à deux créations de Lully, le *Ballet de l'impatience* et le *Ballet des saisons*.

Plutôt qu'un orchestre français à cinq parties (dessus, hautes-contre, tailles, quintes et basses de violon), Cavalli adopte un effectif à cinq parties "à l'italienne", avec deux pupitres de violons, deux de violes, un de basses. C'était la configuration de *La Didone* (1641) et *d'Egisto* (1643). Il parvient néanmoins à tirer le meilleur parti de cet ensemble instrumental d'envergure. Il apporte, dans le goût français, un soin particulier à la musique instrumentale : une « symphonie » ouvre chaque acte, des ritournelles instrumentales émaillent les scènes. La partition présente des annotations de nuances (« bien fort messieurs », « tout doucement »...). Certes, l'orchestre sert principalement à remplir l'immense salle de spectacle

et à couvrir le bruit des changements de décors. Mais il est clair que Cavalli veut et peut tirer parti des moyens musicaux exceptionnels dont il dispose.

Concernant le chant, il se montre désireux de concilier paroles italiennes et spécificités des airs français. Il adopte ainsi une écriture syllabique, ne conservant les vocalises que pour caractériser les rôles surnaturels des déesses Cinzia, Vénus et Junon. Il faut dire qu'*Ercole* mobilise une distribution franco-italienne. Les éminentes Hilaire Dupuis et Anne de La Barre, membres de la Chambre du roi, chantent respectivement Vénus et l'Ombre de Clerica (ainsi que la Beauté). La première est l'élève et la belle-sœur de Lambert, la seconde la sœur d'un organiste du roi. Cavalli a eu assez d'occasions de les entendre pour adapter sa musique à leurs talents. Enfin, notons que la musique de Cavalli semble parfois moins proche du texte italien, aux nombreuses crudités, que de l'élégante traduction française distribuée au public.

“ ERCOLE AMANTE MARQUET-IL L'ÉCHEC DE L'OPÉRA ITALIEN, OU UN JALON VERS LA NAISSANCE DE L'OPÉRA FRANÇAIS ?

On a longtemps dit que Cavalli avait sombré dans l'oubli en France après son départ. Ce n'est pas exact. Ses deux opéras furent copiés avec soin pour leur conservation dans la Bibliothèque royale. On y reçut même l'un de ses opéras ultérieurs, *Scipione Africano*, ce qui prouve que le contact fut maintenu. Et on sait que des copies d'*Ercole*, entier ou en extraits, circulaient chez les éditeurs et les mélomanes avertis.

Surtout, on détecte l'influence formelle de Cavalli dans les compositions ultérieures de Lully : ballets de cour, comédies-ballets puis tragédies en musique.

Concernant les profils vocaux tout d'abord. Qu'un haute-contre chante en travesti le rôle de la nourrice dans *Cadmus* fait plus référence à l'*Orfeo* de Rossi qu'à *Ercole*, mais met tout de même en œuvre un procédé italien.

Plus remarquable est l'emploi récurrent d'un castrat, Antonio Bagniera, dans les reprises d'*Alceste* et de *Cadmus*, et dans les créations de *Bellérophon* en 1680 et du *Triomphe de l'amour* en 1681. Concernant l'écriture instrumentale, Lully développe, à côté des ouvertures et des danses, un usage extensif de la ritournelle instrumentale pour introduire les scènes et pour lier récitatif et air.

Enfin, la création d'interactions musicales entre les solistes et le chœur vient en droite ligne de Cavalli : il suffit de comparer la scène 6 de l'acte III de *Cadmus* (le sacrifice au temple de Mars) à la scène 1 de l'acte V d'*Ercole* (dans le monde des morts). D'autres rapprochements formels sont possibles, comme entre les lamentos de *Cadmus* et de *Déjanire*, du double point de vue du texte et de la musique.

Échec pour Cavalli, *Ercole* est sans aucun doute un succès du point de vue de l'histoire lyrique. Il fit converger des éléments multiples, français et italiens, et créa un pont entre deux pratiques du théâtre musical.



Non seulement Lully y observa concrètement comment mettre en musique un texte dramatique, mais il put mieux appréhender quels ingrédients seraient les plus appropriés pour le faire sur des paroles françaises.

C'est des cendres d'*Ercole amant* que ressuscita *Alceste* ou le *Triomphe d'Alcide*.

.....

Jean-Baptiste Lully,
par Augustin de Saint-Aubin
d'après le buste réalisé
par Gaspard Colignon,
XVII^e siècle

.....

BARBARA NESTOLA

Barbara Nestola (CNRS) est musicologue au Centre d'études supérieures de la Renaissance de Tours et coordinatrice scientifique du pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles. Elle travaille sur la réception de la musique italienne en France et sur les pratiques transversales dans les théâtres parisiens sous l'Ancien régime. Elle publiera en 2020 *L'Air italien sur la scène des théâtres parisiens (1680-1715)*, chez Brepols. Elle est aussi conseillère scientifique auprès d'interprètes professionnels.

ENTRE COUR ET JARDIN, HERCULE ET LE PREMIER THÉÂTRE D'OPÉRA EN FRANCE

Entretien avec **Jérôme de La Gorce**

“ **LES SCÉNOGRAPHES
ITALIENS ONT JOUÉ
UN RÔLE MAJEUR
DANS L'IMPLANTATION
DE L'OPÉRA EN FRANCE :
POUR QUELLES RAISONS ?**

Dans l'Europe du milieu du XVII^e siècle, ils étaient les seuls à maîtriser les techniques nécessaires pour monter ces spectacles lyriques en France. Le cardinal Mazarin, Giulio Mazzarino, ministre d'État sous la régence, et jusqu'à sa mort en 1661, voulait introduire l'opéra italien à Paris. Quant à la reine-mère Anne d'Autriche, elle raffolait des concerts de musique italienne, goût qu'elle transmet à ses fils, Louis et Philippe.

En 1660, lors des préparatifs d'*Ercole amante*, Louis XIV témoignait encore « du plus grand goût » pour « la musique italienne, l'écoutant « presque tous les soirs » pendant « trois ou quatre heures ». En compagnie parfois de scénographes et de machinistes, musiciens, chanteurs, compositeurs et poètes italiens étaient fréquemment invités à la cour de France et l'accompagnaient dans ses déplacements. Or, pour passer du concert privé au spectacle public, il fallait aménager les lieux de représentations pour changer les décors à vue et faire mouvoir les machines.

Fabuleux machiniste, décorateur, et ingénieur originaire de Fano (dans les Marches), Giacomo Torelli avait déjà prouvé ses compétences,

sur plusieurs scènes vénitiennes, avant de venir en France. En 1645, Mazarin l'invita à monter au Louvre, dans le théâtre du Petit-Bourbon, *La Finta Pazza*. Cette comédie de Giulio, interprétée par une troupe italienne, permit de découvrir les merveilles du décorateur. Le spectacle enthousiasma Louis XIV, alors âgé de 7 ans, et son entourage. *La Gazette de France* relate qu'il était satisfait « de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines et de ses admirables changements de scènes jusqu'à présent inconnus à la France, et qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps ».

.....
Décor de Torelli pour *Les Noces de Thétis et Pelée*, par Israël Silvestre, 1654



“QUELLES FURENT LES RÉALISATIONS ULTÉRIEURES DE TORELLI ?

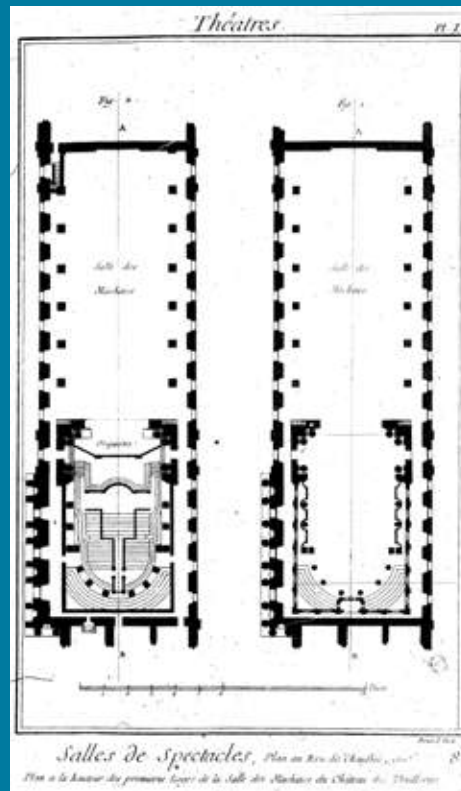
Après ce premier succès, Mazarin lui demanda d'équiper la salle du Palais-Royal pour y monter, en 1647, l'*Orfeo* de Luigi Rossi, opéra composé spécialement pour l'occasion sur un livret de l'abbé Buti. Autour d'un Louis XIV de 9 ans, la cour ne se montra pas unanime à l'égard des musiciens italiens : peu comprenaient l'italien, peu appréciaient la vocalité des castrats – qui figuraient en tête de distribution. En revanche, la magie scénique opéra : désormais, le public qualifia Torelli de « Grand Sorcier ».

Pendant la Fronde, de 1648 à 1653, aucun opéra ne fut donné. Torelli s'employa cependant à aménager le Petit-Bourbon pour y monter d'autres spectacles réutilisant ses décors. En 1650, un nouveau genre parut, intégrant les scénographies d'*Orfeo* : la « tragédie à machines ». Auteur d'*Andromède*, Corneille accordait aux machines italiennes un rôle particulier.

Parterre et premières loges
de la Salle des Machines

Selon lui, elles « ne sont pas des agréments détachés : elles font le nœud [de la pièce] et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice ». Le réemploi des décors est attesté par des sources graphiques : il suffit de comparer à la suite d'estampes illustrant l'*Andromède* de Corneille des dessins (conservés en Angleterre) reproduisant des scènes du *Ballet royal de la Nuit*. Dans ce spectacle de 1653, on retrouve en parties ou en entier des tableaux d'*Andromède*.

Après la Fronde parurent donc *Le Ballet royal de la Nuit* puis *Les Noces de Thétis et Pelée* (1654). Louis XIV n'y était plus seulement spectateur : à 15 ans, il dansait désormais dans les intermèdes chorégraphiques des spectacles – costumé en soleil dans le premier. De plus en plus développés, ces ballets illustrant déjà la tradition française étaient en partie écrits par un ambitieux Italien installé depuis 1653 à la cour et à peine plus âgé que le roi, Lulli...

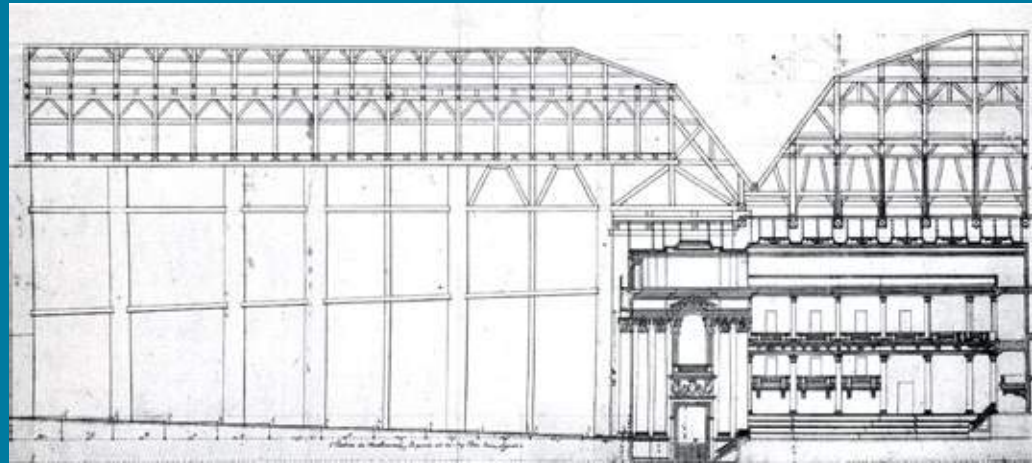


“MAIS UN DEUXIÈME ARCHITECTE ENTRA EN SCÈNE...

Mazarin avait décidé à la fois de détruire le Petit-Bourbon, pour permettre les travaux d'extension du Louvre, et d'édifier un grand théâtre pour y monter des opéras,

au sein du Palais des Tuileries. En 1659, il se fit « prêter » par le duc de Modène l'architecte Gaspare Vigarani, et deux de ses fils, Ludovico et Carlo, pour le seconder. Dans le Palazzo Comunale de Modène, Gaspare avait en effet construit le splendide Teatro della Spelta, inauguré en 1656 par les noces du futur duc, Alphonse IV, avec une nièce de Mazarin, Laure Martinozzi. Or pour Mazarin, la paix de la France avec l'Espagne passait par un mariage... Malheureusement, les Vigarani cherchèrent à faire oublier Torelli. C'est ce que Molière, forcé de quitter le Petit-Bourbon pour s'installer au Palais-Royal, découvrit à ses dépens. La Grange rapporte dans son célèbre registre que Gaspare ne songeant plus à réutiliser les décors de ce rival, il « les fit tous brûler jusqu'au dernier, afin de ne rien laisser de ce prédécesseur, dont il souhaitait ensevelir la mémoire ».

**“ CES RIVALITÉS
NE SE DÉROULAIENT-ELLES PAS
SUR UN FOND D'ANIMOSITÉ
CROISSANTE À L'ÉGARD
DES ITALIENS ?**



À partir de 1660, l'hostilité était en effet de plus en plus vive à la cour et à la ville à l'égard des Italiens. Lully, naturalisé et devenu Lully en 1661, la mesurait aisément. Il sut retourner à son avantage les spectacles auxquels il participait. *Ercole amante* fut ainsi agrémenté d'entrées chorégraphiques (actes de ballet) interprétés par le souverain et son entourage. Lully développa leur rôle, notamment en concluant chaque représentation par un final grandiose entièrement dansé.

Au cours de la préparation de ce « Grand Ballet du Roi » (ainsi nommé dans les comptes de la Maison du Roi) qui célébrait les noces de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, le rôle de Cavalli fut ainsi déprécié. De leur côté, les Vigarani durent affronter les entrepreneurs français, au premier rang desquels l'architecte des Tuileries, Louis Le Vau, à qui la construction de l'intérieur de la Salle des Machines avait échappé. Le chantier traîna en longueur. Mazarin, protecteur de Cavalli et des Vigarani, mourut au milieu des plaintes des uns et des autres.

C'est Louis XIV qui fit achever la construction. Mais lors de l'inauguration de la Salle des Machines, le 7 février 1662, avec le Grand Ballet, certaines machines s'avèrent défailtantes. Des employés y mirent probablement du leur, car après la relâche de Pâques, ils réussirent parfaitement la mise en œuvre d'un nouveau tableau spectaculaire : un « combat de monstres dans les airs », c'est-à-dire au milieu de l'immense espace scénique.

“ DÉCRIVEZ-NOUS CETTE SALLE DES MACHINES.

La mission de Vigarani était d'asseoir plusieurs milliers de spectateurs : de 4 à 7000 selon les sources. La Salle des Machines présentait une forme de fer à cheval, une profondeur de 28 mètres, et deux rangs de loges ornées de balustrades de marbre fin. Outre l'or, ses couleurs étaient le blanc et l'azur, celles de la monarchie française. Au centre du parterre, une grille en fer délimitait l'espace du roi qui s'asseyait sous un baldaquin. Le cadre de scène faisait environ 15 mètres de haut pour 12 de large.

Le plateau, conçu pour les machines, était gigantesque : profond de 42 mètres, avec des cintres très élevés. Vigarani y produisait des perspectives profondes, des gloires majestueuses – ce sont des apparitions de chanteurs dans des masses de nuages mobiles. Mais les voix des chanteurs n'étaient guère audibles. De ce point de vue, la salle fut peu appréciée.

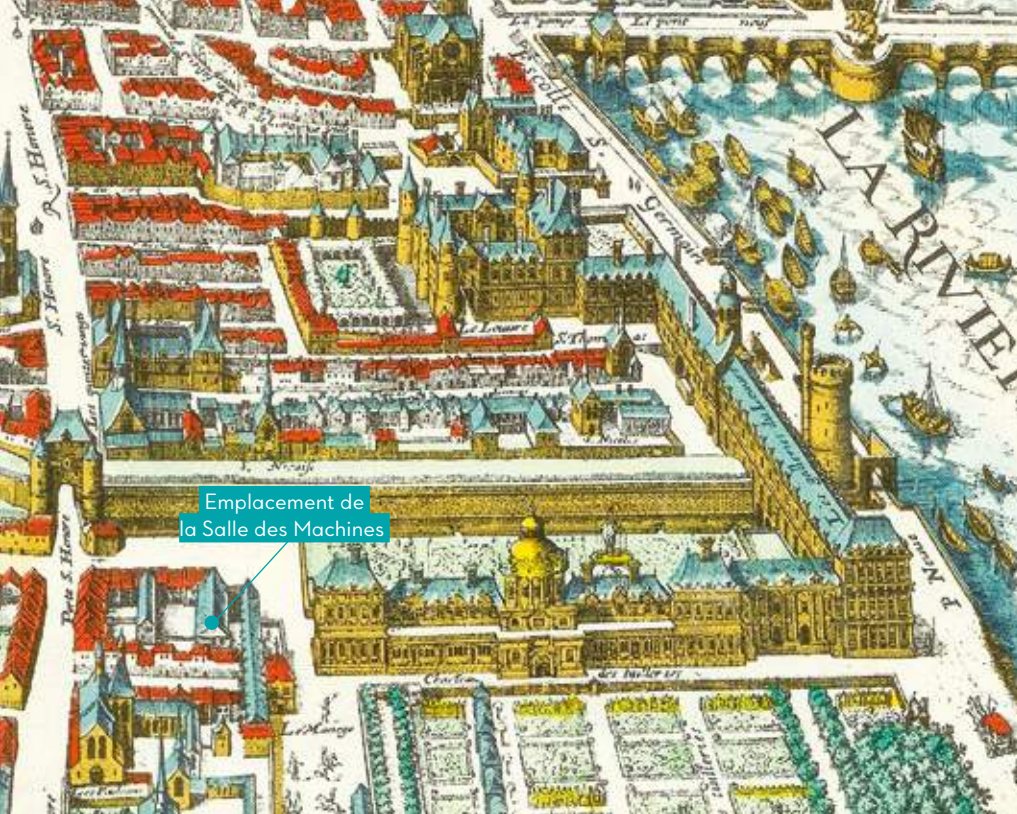
En vérité, elle profita au roi-danseur. Il pouvait s'y rendre depuis les appartements des Tuileries, ou encore quitter sa place au parterre pour accéder à la scène, grâce à un corridor latéral, et monter dans une machine qui le plaçait au centre du dispositif scénique. Il dansa, dans son costume d'apparat, à chacune des seize représentations d'*Ercole*, dans les entrées des ballets de Lully.

“ QUE DEVINT ENSUITE LA SALLE DES MACHINES ?

Elle ferma ses portes après ces seize soirées. Mais Louis XIV souhaitait la rouvrir et exploiter la machinerie. En 1671, la tragédie-ballet *Psyché*

de Molière et Lully y fut créée et jouée six fois. Puis Molière reprit la pièce pour son compte dans la salle du Palais-Royal. Seul de la famille à être resté à Paris, exact contemporain de Louis XIV, Carlo Vigarani devint son « intendant des plaisirs », l'organisateur de ses divertissements. Mais l'hostilité des architectes français contribua probablement à l'empêcher d'élever une salle des machines à Versailles : les travaux commencés en 1685 ne furent jamais achevés.

Au cœur des Tuileries, la Salle des Machines était exploitée aux frais de la monarchie : son entretien ne pouvait qu'être coûteux. Louis XV, qui l'aimait pour y avoir dansé dans sa jeunesse, la confia à Servandoni, grand scénographe, qui la fit revivre pendant deux périodes, entre 1738 et 1742, puis entre 1754 et 1758, avec des spectacles féeriques muets. C'est probablement de cette époque que datent les expressions « côté cour » et « côté jardin ». Elle accueille ensuite l'Opéra, après son incendie en 1763, de 1764 à 1769, et fut pour cela réduite de moitié par Soufflot et Gabriel.



Emplacement de
la Salle des Machines

Le Louvre au centre ;
Derrière lui, le Petit-Bourbon ;
La Grande Galerie le long de la Seine ;
et le palais des Tuileries au premier plan,
par Matthäus Merian, 1615

La Comédie-Française y séjourna par la suite : *Le Barbier de Séville* y vit le jour en 1775. Fermée en 1789, elle rouvrit en 1793, aménagée par Gisors, pour accueillir la Convention Nationale. Détruite et reconstruite sous l'Empire, n'occupant plus que la superficie du plateau de Vigarani, elle devint modulable pour accueillir spectacles et banquets officiels. Elle servit régulièrement jusqu'à

sa destruction dans l'incendie du Palais des Tuileries, le 23 mai 1871, pendant la Commune. Ses ruines furent rasées par la jeune Troisième République, ouvrant ainsi la cour du Louvre sur le jardin des Tuileries, après avoir inspiré les architectes du Second Empire, Gabriel Ancelet pour la grande salle du Théâtre Neuf du château de Compiègne, et Charles Garnier pour l'Opéra de Paris.

JÉRÔME DE LA GORCE

Directeur de recherche émérite au CNRS (Paris, Centre André Chastel), Jérôme de La Gorce est auteur de plusieurs monographies : *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002/2005 (ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts en 2002) et *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Paris, Éditions Perrin/ Versailles, Établissement public du musée et du domaine national du château, 2005.



UN LIVRET AU SERVICE D'UN GRAND SPECTACLE

Par **Laura Naudeix**

Le sujet d'*Hercule amoureux*, raconté notamment par Ovide dans *Les Métamorphoses*, a fait l'objet de plusieurs adaptations dramatiques, en raison de sa densité pathétique et de la puissance de son dénouement. Déjanire, jalouse de l'infidélité de son époux Hercule, fou amoureux de la jeune princesse Iole dont il a pourtant tué le père, lui offre une tunique confiée par le centaure Nessus, une de ses victimes, afin de le reconquérir. Imprégnée du sang de l'hydre

de Lerne, la tunique inflige au demi-dieu une souffrance telle qu'il préfère former un bûcher de ses propres armes et s'y précipiter. Déjanire, horrifiée, se suicide, tandis qu'Hercule, qui a consumé tout ce qui était mortel en lui, est ressuscité par Jupiter, et peut s'asseoir au rang des dieux.

Le librettiste Francesco Buti retrouvait un personnage souvent utilisé pour célébrer le roi de France, dont la valeur légendaire se trouvait sublimée par sa transfiguration. Mais l'opéra requiert des inflexions significatives, indispensables au scintillement d'un divertissement musical à grand spectacle, qui détournent la tragédie de son chemin allégorique.

HERCULE ET LA FUREUR AMOUREUSE

Buti cherche d'abord à décrire toute une palette des sentiments, afin d'émailler son poème de quantité d'airs-maximes sur l'amour.

Après avoir dépeint un héros quasiment ridicule dans l'épreuve nouvelle que le désir lui impose (I, 1), il unit d'emblée Iole à Hyllus, le propre fils d'Hercule (II, 1), ce qui lui permet de plonger Déjanire dans les affres mêlées de la jalousie et de l'inquiétude maternelle (II, 5). À ce quatuor, il ajoute deux comparses comiques dans le goût italien : un jeune Page, ignorant de l'amour, et Lychas, serviteur indifférent. C'était lui qui avait transmis la tunique de Déjanire.

Décor de Torelli pour *Les Noces de Thétis et Pelée*, par Israël Silvestre, 1654.
Un Hercule figure au centre du groupe de danseuses sur la scène.

**Dessus un mont tu brûleras ton corps
Par la douleur de dedans et dehors
Tu sentiras d'une chemise ouvrée
Au vilain sang du centaure enivrée.**

Pierre de Ronsard, *Hylas*, 1559

Projeté dans les airs par le héros agonisant, il finissait métamorphosé en écueil marin. En souvenir, Buti en fait un personnage ironique envers les tourments amoureux.

Loin de s'en tenir à la linéarité de la trame originale, Buti noue l'intrigue par un complot avorté, tout à fait dans le style des opéras vénitiens tel le *Couronnement de Poppée* de Francesco Busenello (1642). Junon endort Hercule, puis arme Iole pour qu'elle tue elle-même l'assassin de son père. Hyllus – caché derrière un buisson – et Déjanire – déguisée en paysanne – retiennent son bras, avant que Mercure, inopinément, ne réveille notre héros tout à coup

placé face à ses trois opposants. Il décide brutalement d'épouser Iole contre sa volonté, de faire emprisonner Hyllus, et d'exiler Déjanire, donnant lieu à un duo d'adieu déchirant entre la mère et le fils (III, 9). Devenues compagnes d'infortune, Iole et Déjanire se rangent en désespoir de cause à l'avis de Lychas d'offrir secrètement la tunique de Nessus afin de « guérir la cervelle » d'Hercule (IV, 7), au cours de ces noces forcées – qu'heureusement personne ne semble avoir rapprochées de celles du roi de France...

DES DÉESSES RIVALES

La colère de Junon, déesse de l'amour conjugal, - ici chantée par un castrat

soprano, Antonio Rivani - contre le rejeton adultère de son époux Jupiter, était le point de départ des célèbres « travaux » d'Hercule. Cette colère permet à Buti d'inscrire le conflit humain au sein d'une plus vaste querelle, celle des dieux de l'Olympe. Dans l'un de ses précédents livrets, *Orfeo*, écrit pour Luigi Rossi en 1647, la déesse protégeait déjà le couple d'Orphée et Eurydice contre les élans amoureux d'Aristée, placé sous l'aile de Vénus. Celle-ci retrouve donc également son rôle, cette fois aux côtés d'Hercule. Buti avait peut-être prévu de la déguiser de nouveau en « vecchia », comme l'indique une lettre qui récapitule la distribution, dont « un contralto pour faire une vieille¹ ». Cependant, ce beau personnage sensuel est finalement confié à une chanteuse française, Hilaire Dupuis. Il continue bien sûr de prôner la fraude et la ruse afin de parvenir à ses fins (III, 1). On conçoit donc que cette rivalité surnaturelle entre Junon et Vénus va fournir à Buti l'essentiel des ornements du spectacle.

DÉCORS, MACHINES ET TRUCAGES

Il semble en effet possible d'affirmer que la logique décorative a présidé à l'organisation de notre opéra, comme l'indique une lettre de remerciement de Mazarin adressée au librettiste : « Je suis bien ayse que vous ayez donné au S^r. Vigarani le sujet de la Comédie du grand ballet afin qu'il puisse commencer à travailler aux modèles des machines qu'il faudra faire ; mais j'avois cru que vous donneriez quelque petite chose à faire à Torelli, qui n'eût rien de commun avec ce que le S^r. Vigarani feroit². » La commande du « grand ballet », c'est-à-dire d'un divertissement de cour, tel qu'on en avait l'habitude

1 Atto Melani, 1 mars 1660, cité par H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli* (Paris, H. Champion, 1913).

2 J. Mazarin, 8 août 1659, cité par Prunières.

.....
Hercule, portant son fils Hyllus, regarde le centaure Nessus qui s'apprête à transporter Déjanire, fresque de Pompéi, 1^{er} siècle avant notre ère



**Ainsi brûlé t'en iras dans les cieux
Prendre ta place à la table des dieux ;
Puis tu auras, loyer de ta prouesse,
Pour femme Hébé, la reine de jeunesse.**

Pierre de Ronsard, *Hylas*, 1559

.....
*L'apothéose d'Hercule, par François Lemoyne,
plafond du Salon d'Hercule, château de Versailles, vers 1731*



en France, est en effet compliquée du projet de faire aménager dans le palais des Tuileries un vaste théâtre, digne de rivaliser avec les magnifiques bâtiments italiens. À cette fin, le décorateur et machiniste Gaspare Vigarani doit construire la structure et concevoir les trucages qui lui permettront de faire oublier les célèbres décorations de Giacomo Torelli, qu'il se serait empressé de détruire en 1660.

Comme le souligne Mazarin, ces dernières étaient fort bien connues de Buti, qui avait écrit deux livrets destinés à les mettre en valeur : *Orfeo* et *Le Nozze di Peleo e di Theti* de Carlo Caproli en 1654. Il les a sans doute en tête lorsqu'il choisit son sujet. Mais il s'est également rendu disponible aux suggestions des Vigarani, comme s'en réjouit Gaspare lui-même : « Notre principal bonheur a été la bonne grâce de l'abbé Buti qui s'est prêté à tous mes désirs en ce qui concerne la distribution et l'invention des machines, décorations, ballets et vols qui sont en grand nombre³ ».

On peut donc en conclure que Buti a construit son livret à partir de ces remarques, ce qui amène à un spectacle dont les séquences ne répondent pas toujours de manière attendue à la mise en scène du sujet.

Certes, Junon bénéficie d'un paon articulé, caché dans les nuages qui forment la gloire de Vénus. Mais l'immolation d'Hercule sur son propre bûcher, pourtant promesse de spectaculaire, est absente de notre opéra. Buti a préféré l'option d'un décor magnifique pour le dernier tableau : un temple dédié à Junon Pronube, protectrice des mariages, apte à accueillir la gloire finale, comme dans *Le Nozze di Peleo e di Theti*, et en écho aux noces de Louis XIV, en l'honneur desquelles l'opéra est prévu.

Par conséquent, le décor du sacrifice, à l'occasion duquel Hercule endossait la tunique de Nessus, semble avoir été utilisé au quatrième acte, pour une cérémonie que Iole dédie aux mânes de son père Eurytus.

Bien qu'hostile à Hercule, Eurytus disparaît dans son tombeau tandis que les protagonistes décident de recourir à la fameuse tunique. Cette scène surnaturelle annonce tout au moins, au début du dernier acte, la longue célébration de la vengeance que le roi Eurytus conduit dans des enfers imités de ceux d'Orfeo. Ces enfers ont tellement marqué les esprits qu'on racontera, par la suite, que la commande de *Psyché* en 1671, destinée à rouvrir la salle des Tuileries, a pour objet de réutiliser ce décor.

Les anciennes victimes d'Hercule - Clérida, reine de Cos, Laomédon, roi de Troie, Busiris, roi d'Égypte - quoique déchaînées, disparaissent vite du spectacle. Toutefois, après la relâche de Pâques, on rajouta des trucages : « certains vols de monstres infernaux, et des fantômes qui sortent des enfers mêmes⁴ ». S'ils étaient destinés à tourmenter Hercule mourant, ils pouvaient conférer une forme de continuité visuelle au dénouement.

VARIÉTÉ ET ENCHANTEMENTS

Plutôt que de cohérence, Buti est en effet soucieux d'agencer des épisodes variés, susceptibles de donner lieu à des chants expressifs dans des atmosphères violemment contrastées. À cette fin, il est allé puiser dans l'*Illiade*, qui orchestre l'affrontement des déesses dont il a besoin. On retrouve aux chants XIV et XV un matériau qu'il recompose très librement.

D'abord, des allusions à un épisode de la colère d'Héra/Junon contre Héraclès/Hercule, au cours duquel la déesse suscite, avec l'aide du dieu du sommeil Hypnos, l'endormissement de Zeus/Jupiter, afin de provoquer une tempête et le naufrage du demi-dieu. Ce récit fournit à Buti non seulement le sommeil d'Hercule, utile au complot du troisième acte, mais aussi la mer tempétueuse qu'il soulève au quatrième.

3 G. Vigarani, 19 sept. 1659, cité par Prunières.

4 L. Vigarani, 7 avril 1662, cité par M. Klaper, in D. Colas et A. Di Profio (éd.), *D'une scène à l'autre. L'Opéra Italien en Europe* (Mardaga, 2009).

Hyllus est enfermé dans une tour qui domine les vagues. Il plonge pour secourir le Page qui s'est aventuré dans une barque pour lui porter un message. Comme dans *l'Iliade*, Junon appelle Neptune, qui apparaît dans une grande conque tirée par des chevaux marins et sauve le prince.

Mais Buti puise dans cette séquence homérique d'autres prodiges. Dans l'épopée, Héra convainc Hypnos de l'aider de nouveau, en lui promettant de lui donner en mariage l'aînée des Charites, Pasithée.

Dans l'opéra, celle-ci chante les bienfaits dispensés par son époux au beau milieu de la grotte qu'ils habitent désormais, et qui rappelle la grotte du centaure Chiron des *Nozze di Peleo e di Theti*. Un chœur paisible résonne alors, comme dans *Orfeo* où il berçait Eurydice. Mais ici il endort le dieu du Sommeil lui-même, un personnage muet. Buti et Cavalli avaient-ils plutôt prévu ce morceau pour assoupir Hercule ?

De manière plus inattendue, enfin, le siège enchanté sur lequel Vénus fait asseoir Iole, afin qu'elle tombe amoureuse d'Hercule, rappelle le trône magique conçu par Héphestos pour

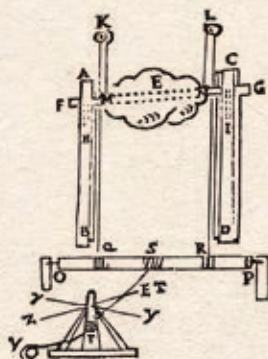
punir sa propre mère Héra de l'avoir précipité du haut de l'Olympe. Chez Homère, celle-ci promet ce beau trône d'or à Hypnos pour le convaincre de la servir. Mais on sait par d'autres poètes grecs que la déesse, s'y étant assise, s'y trouva enchaînée de telle sorte qu'aucun dieu ne put l'en délivrer... De fait, à la fin de l'opéra, Junon est bien obligée d'assister au triomphe de son ennemi, et de consentir à ses noces avec la Beauté. Apaisement bienvenu, qui complète la fin heureuse - Iole et Hyllus enfin réunis, Déjanire consolée, Lychas indemne - par une célébration conçue, cette fois-ci explicitement, en miroir du mariage royal.

Ce genre de court-circuit ne dérangeait pas Buti, qui ne prétendait aucunement soumettre l'ensemble du spectacle à une lecture allégorique. Ainsi, *Orfeo*, pourtant marqué par le destin tragique d'Orphée et Eurydice, s'achevait sur l'immortalité de la lyre, emblème du lys de France. La célébration du roi, « Gallico Alcide/Hercule français », est ainsi reléguée dans les marges de l'œuvre - le prologue, les ballets participatifs, et la toute dernière strophe du poème - autorisant les spectateurs, tout le reste du temps, à goûter les délices d'un audacieux caprice à l'italienne.

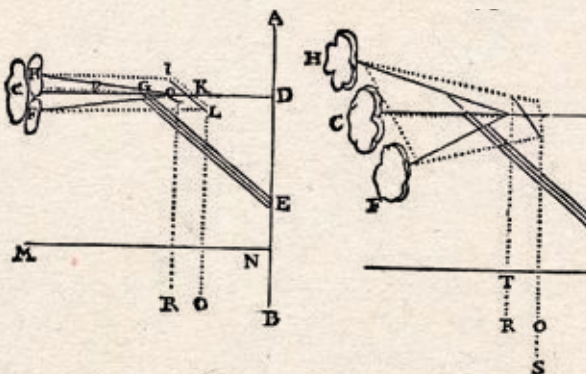
.....
Machines de théâtres
conçues par Nicola Sabbatini,
plans publiés en 1637 à Ravenne
dans sa *Pratica du fabricar
scene e macchine ne' teatri*.

.....
LAURA NAUDEIX

Spécialiste du théâtre musical et chorégraphique des XVII^e et XVIII^e siècles, Laura Naudeix est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Rennes 2. Parmi ses dernières publications figurent *La Première querelle de la musique italienne* (Classiques Garnier, 2018) et *Molière à la cour* (Presses universitaires de Rennes, à paraître).



Comment faire descendre du ciel sur le plancher de la scène un nuage avec des personnes dedans



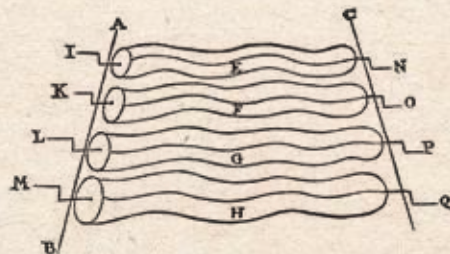
Comment faire descendre un nuage qui se divise en trois parties, et en remontant se fonde derechef en un



Comment faire apparaître des dauphins ou autres monstres marins qui, tout en nageant, auront l'air de souffler de l'eau



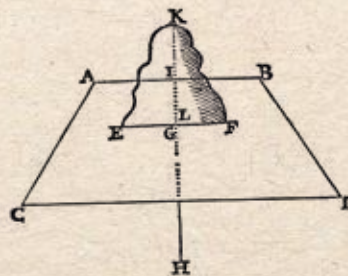
Comment faire apparaître des navires ou galères ou autres vaisseaux qui parcourent la mer



Comment faire que la mer tout d'un coup se soulève, s'enfle, s'agite et change de couleur



Comment représenter un paradis



Comment faire qu'une personne se change en rocher

COSTUMER *ERCOLE AMANTE*

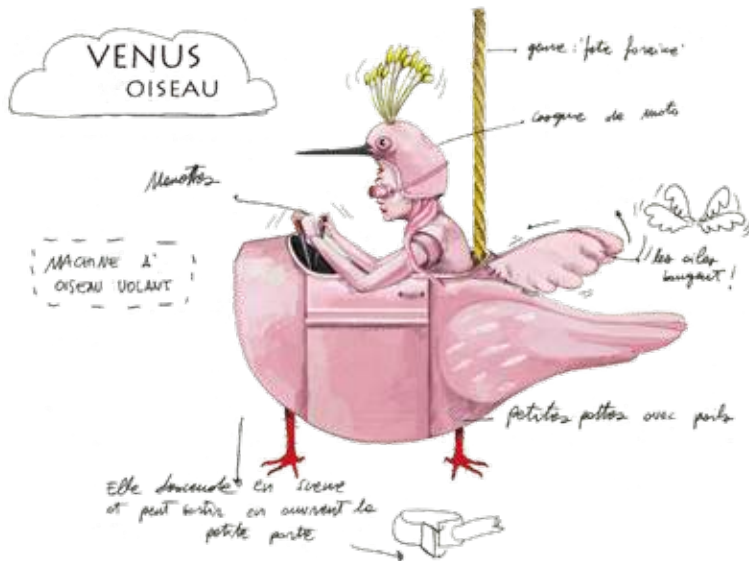
Par **Vanessa Sannino**



Ercole amante met en scène **des personnages forts** que j'ai caractérisés en m'inspirant de l'histoire de chacun et de l'entre-lac des mythes, en puisant aussi dans l'histoire de l'art. J'ai voulu épouser l'univers de Valérie Lesort et Christian Hecq pour qui il s'agit d'offrir du sens au regard, d'associer beauté et humour, et d'être très rigoureux. Le mouvement du costume est en effet un paramètre du jeu scénique.



Nous voulons faciliter l'**identification des personnages**. Contrairement aux humains, chaque déesse ou dieu a la peau d'une couleur singulière, et montre une particularité anatomique. Cinzia (la Lune) irradie, Vénus a un visage double (comme si elle avait abusé du miroir), Junon a quatre yeux (pour mieux surveiller, effet de sa jalousie), Pasithée a un très grand front (signe d'un tempérament méditatif), Neptune a une pilosité développée (des algues).



La caractérisation des personnages passe aussi par l'intégration dynamique du **symbole** de chacun à son costume. Vénus ne se contente pas de brandir une rose ou une colombe, elle les utilise ; idem pour Junon avec son paon.

Le maquillage de Vénus prend une heure trente. Mais Giulia Semenzato assurant également le rôle de Cinzia dans le prologue, nous avons conçu deux coiffes qui s'emboîtent l'une dans l'autre. Nous avons mis au point un changement de costume complet en moins de six minutes, déplacement en coulisses compris, entre la fin du prologue et l'apparition de Vénus à l'acte I...



Le rôle de chaque personnage peut encore être précisé par la texture, la coupe, les volumes du costume. **Cinzia / La Lune** dévoile et éclaire, son costume aussi. **Pasithée** s'occupe de son époux, le Sommeil, en véritable aidante : son costume évoque l'infirmière.



“ Je travaille en peintre, superposant et associant les couleurs par touches vivantes, successives, qui vibrent et réagissent les unes par rapport aux autres. J'aime aussi mobiliser une grande diversité de matériaux et de procédés : tissus et matières à usages industriels ; récupération et détournement de plastiques divers ; étoffes teintées, plissées, froissées, retravaillées...

Marquée par le malheur, **Déjanire** s'exprime sur le mode de la déploration. Sa robe dégradée de bleus (entièrement teinte à l'atelier), est parsemée de larmes et prolongée d'une traîne immense (40 mètres) pour dire son chagrin infini.



Iole et Hyllus sont deux amoureux dont les costumes transparents, sans être flous, légers et ajustés, s'accordent et disent la fraîcheur, la candeur, la loyauté.

Le page est un personnage romantique et fragile. Je ne l'ai pas dessiné dès le début, mais compris dans le contexte global, pendant les répétitions. Il a pris forme à l'atelier, avec son pourpoint en tulle garni de vieilles fleurs qui semblent avoir séché entre les pages d'un livre, et son col en liège qui le sauvera peut-être de la noyade...



Chaque costume est le fruit de nombreux échanges avec Valérie et Christian.

Tests et expériences ont aussi impliqué les équipes du Central Costumes, et plus largement le théâtre. Plusieurs costumes sont en effet des machines. Leur maniement concerne non seulement l'interprète, mais aussi le scénographe Laurent Peduzzi, la machinerie, la régie scénique, la chorégraphie... Sans compter les équipes de maquillage et d'habillage !

*Un ringraziamento speciale va a tutto l'atelier dell'Opera Comique che ha seguito il progetto con il cuore e la passione.
Grazie!
Carmelo*





Rémi Boissy
Collaborateur
aux mouvements



► Carrefour de la création

► La création musicale dans tous ses états !

Le dimanche
de 20h à 00h30

À réécouter et podcaster
sur francemusique.fr



**Vous
allez**

91.7 la do ré !

7 webradios sur francemusique.fr





LIVRET

Louis XIV en Hercule couronné par la Victoire,
par Pierre Bullet, 1674, versant sud de la Porte
Saint-Martin, Paris, 10^e arrondissement

Diane (la Lune) : Cinzia
Hercule / Alcide : Ercole / Alcide
Vénus : Venere
Junon : Giunone
Hyllus : Illo
Iole : Iole
Lychas : Licco
Déjanire : Deianira
Pasithée : Pasitea
Mercure : Mercurio
Neptune : Nettuno
L'Ombre d'Eurytus :
L'Ombra d'Eutiro
L'Ombre de Clarice :
L'Ombra di Clerica
L'Ombre de Busiris :
L'Ombra di Bussiride
La Beauté : La Bellezza

PROLOGUE

SCÈNE UNIQUE

CHŒUR DES FLEUVES

Quel est l'heureux hasard
Qui, des deux hémisphères,
nous amène
Aujourd'hui aux rivages
les plus voisins
De Paris en fête,
Nous qui, de l'empire français
Célébrons le joug
ou le souvenir ?

DIANE

Voici donc, ô France invincible,
Tes mérites les plus
grands et immortels !
Observe, dans le pur
argent du premier Ciel,
Comment dans les temples
brillants et superbes,
Se sont formées
les maisons royales !

CHŒUR DES FLEUVES

À ses paroles véritables
Soyons donc attentifs.

DIANE

Le Ciel, avec un soin admirable,
Émerveillant le Temps
et la Nature,
Joignant sceptre à sceptre
et couronne à couronne,
Donna naissance à la lignée
des rois de France
Qui tel un fleuve glorieux,
Dont les sources premières
Furent les couronnes
et les lauriers,
Grandit en tous lieux
Par de puissants
torrents de victoires,
Généreusement irriguée
de sang auguste,
Plus loin que la Grèce,
Suivant un cours
ininterrompu et limpide
Entre les palmiers
et les trophées,
Et inonda triomphalement
le monde entier !
Enfin, sur les rivages dorés
De la Seine guerrière,
Elle établit son royaume
sur lequel jaillit,
À travers les nuages,

l'influence bénigne des Cieux,
Et aujourd'hui, plus que
jamais prodigue
De joies célestes,
L'Amour unit sur un lit de paix
Une beauté ibérique
à la valeur de la France.

CHŒUR DES FLEUVES

Après les soucis de la guerre
Voici donc les plus
douces joies !
Aux délices si rares,
au-delà de l'imaginable,
La France ouvre son cœur
autant que son royaume.

DIANE

Mais vous, pourquoi tardez-
vous, suprêmes déesses ?
Sortez vous incliner devant
Anne, la reine auguste,
Car les deux belles âmes,
par qui vous pouvez espérer
Que le Ciel saura confirmer
La divine descendance
de votre noble souche,
Sont le germe et le rejet
issus de sa lignée.
Entrez donc dans la fête !
Puisque la mer, avec respect,
S'est déjà retirée
Pour faire place à vos danses
Dans les vallées d'azur,
Et puisque, tout
comme Hercule
Après tant d'honneurs
guerriers
Finit par épouser la Beauté,
Ainsi, après avoir
conquis mille lauriers
Et dans les premiers
temps encore
De son âge éclatant,

le Roi des Français,
Sur cette scène et
sous les yeux
De ses heureux sujets,
Chausse aujourd'hui le
cothurne d'Hercule amoureux.
Et que chacun puisse
voir comment, ici-bas,
La valeur d'un Héros
ne saurait désirer
Plus superbe récompense
Que de jouir en paix
d'une noble beauté !

CHŒUR DES FLEUVES

Et que chacun puisse
voir comment, ici-bas,
La valeur d'un Héros
ne saurait désirer
Plus superbe récompense
Que de jouir en paix
d'une noble beauté !
Ô France fortunée,
Riche déjà de tant
de victoires,
La gloire suprême de
la Paix et de l'Hymen
Te fait heureuse au-
delà de tout espoir !
Et pour qu'à ton
contentement
La joie sans cesse
ajoute encore,
Voici qu'on peut
déjà entrevoir
L'aube d'une nouvelle
gloire : un héritier royal
Qui te fera resplendir
davantage, parée
de deux soleils,
Ô France fortunée !

ACTE I

*Un bois dans les environs
de la capitale de l'Échalie.*

SCÈNE 1

HERCULE

Comme Amour se rit
de ma puissance !
Moi à qui cède le
monde entier,
Une jeune femme me
bravera ? Oh Dieu !
Comme Amour se rit
de mon désir !
Donc celui qui a vu
tant de monstres
Devenir les trophées
exsangues de sa force
Sera terrassé par
la fierté d'une femme
Et tombera foudroyé
d'un vain désir ?
Comme Amour se rit
de mes larmes !
Oh ! De quelle impiété,
Sacrilège tyran, tu remplis
à toute heure
Ton royaume crédule,
Puisque dans chacun
de tes temples,
L'apparence adorée
De la grâce et de la beauté
Ne dissimule après tout
Que des idoles abominables :
Intérêt, perfidie,
orgueil et dédain !
Ainsi en est-il d'Iole
Pour qui, sur l'autel
de mon cœur,
Je brûle et répands

des soupirs importuns,
Et pour qui, victime
infortunée, je me consume.
Ah ! Cupidon, je me demande
Pourquoi donc le
Ciel te tolère ?
L'horrible règne de Pluton
N'a pas plus criminel que toi !

SCÈNE 2

VÉNUS

Quand une nymphe insensible
Aux pleurs des vrais amants
Refuse d'accorder
La moindre pitié,
La faute n'en est pas
À l'Amour.

LES GRÂCES

Quand une nymphe
insensible, etc.

VÉNUS

Il n'est roche si rude,
Il n'est monstre si froid
Dans la mer immense,
S'il est aimé, qui
n'aime également.

LES GRÂCES

Il n'est roche si rude, etc.

VÉNUS

Tout empire a ses rebelles,
Toute loi ses transgresseurs,
Mais à ceux-ci
comme à ceux-là
Une force adéquate en impose,
Aussi, par un doux
enchantement

(Car c'est la force qui convient
Là où règne l'Amour),
J'espère à ton profit
vaincre la rigueur
Qu'un sort mauvais,
À mon fils toujours contraire,
Pour ton tourment
a mis au cœur d'Iole.
Le doux effet de mes paroles,
Ce soir, tu le goûteras
au jardin des fleurs.

HERCULE

Ô Déesse, si vous
accomplissez mes vœux,
Je brûlerai pour vous
Tous les bois parfumés
d'Arabie
Et j'immolerai sur vos autels
Tous les sangliers de la Grèce !

VÉNUS

Va là où je t'ai dit, attends-
moi et fais qu'Iole
S'y rende avant le soir tombé ;
Munie de toutes les armes
Par lesquelles j'entends
vaincre sa résistance,
J'aurai précédé ses
pas avec diligence
Et j'aurai préparé avant
qu'elle n'arrive
Un de mes traits,
acéré et ardent,
Qui saura bien pour toi
la poindre et la brûler.
Un trait invisible,
Inévitable
Aura une telle force,
Qu'à l'insensible
Une plaie incurable
Il infligera.
Que toute tristesse à présent
Soit donc bannie de ton cœur ;

Car en amour, l'allégresse,
Toujours chère au Ciel,
Incite avec bonheur
à la réjouissance.

VÉNUS ET HERCULE

Fuyez en volant
Loin du si bel empire
Du petit dieu archer,
Peines et les chagrins !

LES GRÂCES

Qu'ainsi dans son royaume
Pleuvent les seules joies
Et qu'enfin se renouvellent
Les jours de l'Âge d'Or !

VÉNUS ET HERCULE

Que la froide fierté
Disparaisse
Et que toute amertume
Se change en douceur !

LES GRÂCES

Qu'ainsi dans
son royaume, etc.

HERCULE

Malheureux, désespéré,
Triste à mourir,
J'errais la nuit, le jour...
Quel bien inattendu
Tel un rayon très pur
M'est apparu !
Ah ! Comme un cœur
enflammé,
S'il désespère un jour,
Ignore qu'en amour
La fortune est souveraine !

SCÈNE 3

JUNON

Ainsi Vénus voudrait donc,
Pour tourner contre
moi ses efforts
Et m'infliger le plus
cuisant outrage,
Protéger celui qui fit le projet
De toujours m'offenser ?
Celui qui à travers
ses principes impurs
M'offensa avant même d'exister ?
Qui avant même de respirer,
Respira le désir de me nuire ?
Et qui, après avoir reçu de moi
Son immortalité,
Avec une ingratitude insolente
Oserait me blesser
en voulant m'abattre ?
Ah ! J'ai compris tous
leurs desseins !
Et je n'attendrai pas
Qu'on me devance
pour les déjouer.
Hyllus et Iole
Brûlent d'un amour partagé,
Ce n'est que pour m'offenser
Que l'inique déesse s'oppose
à ce qu'Hymen les unisse.
Elle tente même, pour
m'outrager suprêmement,
De défaire le nœud conjugal
Qui lie Hercule à Déjanire,
Afin qu'Iole, aujourd'hui même,
Se soumette
à la monstrueuse étreinte
De celui qui tua son père !
Et par quel moyen, ô Dieux ?
Par un moyen indigne
D'une âme aussi
vile que divine.
Mais en amour ce qu'on dérobe
N'est plus un bonheur d'amour :
C'est une aventure sans goût
Quand l'autre ne s'offre
ou ni ne consent.
Mais en amour ce qu'on dérobe
N'est plus un bonheur d'amour.
Quand un plaisir agréable

Ne se donne pas volontiers à l'autre,
Il change tout à fait de nature,
Comme si chaque don
était épicé de haine ;
Non, en amour,
ce qu'on dérobe
N'est plus un bonheur d'amour.
Mais cessons, par
d'inutiles plaintes,
De perdre un temps
si précieux pour agir !
Allons, emportez-moi, ô Vents,
Jusqu'à la grotte
du Sommeil ; et qu'escorté
De vos souffles pestilentiels,
mon trône déverse partout,
Célébrant ma fureur
avec éclat, les éclairs
et les tempêtes !

ACTE II

SCÈNE 1

La cour du palais royal.

HYLLUS ET IOLE

Jamais Amour n'a suscité
Une ardeur semblable
À celle dont il a ravi
Nos cœurs ensemble.
Le feu du Ciel contraire
S'acharne contre nous,
Il ne saura la réduire,
Il accroîtra notre ardeur.

IOLE

Pourtant je crains que le respect
Qu'un fils doit à son
père, altère en toi
Un langage si aimant.

HYLLUS

Et moi je crains que
ta tendresse
Un jour se tourne aussi
vers le puissant Alcide.

IOLE

Ah ! de forcer un cœur
Seul Amour est capable.

HYLLUS

Quiconque se mesure
à mon père,
Ce rival odieux, a peu
de chances
D'emporter la victoire.
Mon père ne m'a donné
qu'une seule vie,
Et pour toi, mon amour,
Qui m'es beaucoup plus chère,
Je donnerais mille vies.

IOLE

Et pour toi seul, mon amour,
Sans peine je cède
à cet usurpateur
Mon royaume et mes biens
pour n'être qu'à toi.

HYLLUS ET IOLE

Doux transports ardents,
Ah ! ne cédez pas
devant les difficultés,
Et ne cessez jamais de jouir,
Car l'excès de vos ardeurs
N'a d'équivalent
Que les joies de l'amour.

SCÈNE 2

LE PAGE

Hercule m'envoie te dire qu'il
s'inquiète fort de savoir
S'il te conviendrait qu'au
jardin des fleurs
Ce soir il t'accompagne
dans ta promenade.

IOLE

Comment pourrais-je refuser ?
Si le cours des étoiles
l'a fait régner ici,
Ses prières sont
aussi des ordres.

HYLLUS

Hélas ! quel amer
et trouble poison
M'apprête une jalousie
prévisible
Dont la seule crainte
m'accable déjà !

IOLE

Ne crains rien, Hyllus aimé :
Nulle audace, nulle
violence ne pourront
M'ôter à toi sans m'ôter la vie.

HYLLUS

Et quand bien même
je te perdrais, mon amour,
Aurais-je un meilleur sort
En ayant une autre peine ?

IOLE

D'une si lourde crainte,
mon âme est délivrée,
Car quand Hercule me
témoigne ses sentiments,
Il est respectueux et
moi je suis constante.
Va, dis-lui que je viens ;
Hyllus, accompagne-moi.

HYLLUS

Eh, puis-je rester sans toi ?
Partout où se dirigent
mes pas ou ma pensée,
Je t'adore, et tout le temps.
Qui peut vivre un seul moment
Loin de la beauté qui l'enchanter
Doit dire qu'il a renoncé
Au titre d'amant véritable.

IOLE

Ô gloire
De l'amour le plus noble
Qui d'une foi constante
Brûle toujours plus ;
On n'a jamais eu
Le souvenir
D'une victoire
Qui t'aurait échappée.

HYLLUS ET IOLE

Les feux de l'amour,
Pour peu qu'ils
tiédissent à peine,
Deviennent glace
Et ses chaînes,
Étroitement serrées,
Pour peu qu'elles cèdent,
se défont complètement.

SCÈNE 3

LE PAGE

Mais qu'est-ce donc
que cet Amour
Dont on parle tant à la Cour
Et dont on entend à tout heure
Chanter des chansons
en tout genre ?
C'est forcément un envoûteur,
Puisqu'à ce que l'on entend dire
(Sans en comprendre
le comment)
Bien qu'il soit avare de joies
Et fort prodigue de tourments,
Le monde est son adorateur :
C'est forcément un envoûteur !
J'ai brûlé de le voir,
Mais j'ai su que ce n'était
pas possible,
Car il n'est pas visible :
Il est toujours avec les dames,
Et celles-ci savent avec ruse
Le tenir caché sans cesse,
Comme s'il était tapi
Dans les grottes
des Cimmériens.

SCÈNE 4

LYCHAS

Bonjour, mon bel enfant !

LE PAGE

Et bonne nuit !

LYCHAS

Où donc cours-tu si vite ?

LE PAGE

Livrer un message de la plus
grande importance.

LYCHAS

Écoute un peu, attends !
Je sais à quoi vaquent
les pages...

LE PAGE

Et que sais-tu ? qu'Iole
À Hercule...

LYCHAS

à Hercule... t'envoie...

LE PAGE

Oui ! m'envoie...

LYCHAS

... lui dire...

LE PAGE

Ça c'est vrai, pour lui dire...

LYCHAS ET LE PAGE

Qu'au jardin des fleurs
Elle le rejoindra
comme il désire.

LE PAGE

Serais-tu donc devin ?

LYCHAS

Un devin très fameux,
Car d'un tel art rien
ne m'est inconnu.

DÉJANIRE

Ah cruel, ah déloyal !
Ah traître, ingrat !
Ah scélérat, impie,
Ah ! Déjanire, renonce
à tout espoir
Car tu es destinée
à mourir de douleur !

LE PAGE

Quoi, cette étrangère aussi
Est amoureuse ?

LYCHAS

Elle le dit, mais en vérité
en sage de l'amour,
Je ne crois pas beaucoup
les hommes,
Et les femmes, point du tout !

LE PAGE

Dans cette Cour, on voit
assez à toute heure
Voler si nombreux les amours
Pour que nous n'ayons que faire
De ceux qui viennent d'ailleurs !
Hyllus aime Iole qui
l'aime et abhorre
Hercule qui l'aime pourtant ;
Nicandre aime
Lycoris qui aime Oreste
qui aime Olynde,
Mais Olynde et Célie,
pas si bêtes,
Aiment l'or et les bijoux ;
Et Nisus comme Alidor
en aiment cent autres...

LYCHAS

Et pourquoi Iole
hait-elle Hercule ?

LE PAGE

Parce qu'il a tué Eurytus !

LYCHAS

Elle aime
Le fils de l'assassin de son père ?
Elle a l'arbre en horreur et
pendant en aime le fruit ?
Veux-tu parier que je sais
Quelle est la raison secrète
Qu'elle en tient dissimulée ?
L'un est trop mûr quand
l'autre est trop jeune !

LE PAGE

Depuis le début, Iole
brûlait pour Hyllus ;

Aussi Eurytus pour
lui faire plaisir,
Ne tint pas sa promesse
passée de la donner
Pour femme à Hercule,
qui le prit si mal
Que ce plaisir fait à sa fille
Au pauvre roi coûta la vie.
Et toi, toi qui sais tout,
Tu ne sais donc pas
Qu'Hercule m'attend,
et qu'il est amoureux ?
Et que tous les gens du monde
Qui brûlent d'une
passion amoureuse,
N'ont pas une once
de patience ?

SCÈNE 5

DÉJANIRE

Malheureuse, hélas,
qu'ai-je entendu ?
Je ne sais si je dois
être jalouse
Comme mère ou comme épouse,
Car le péril est aussi grand
Pour le nœud conjugal et que
pour mon cher enfant ;
Au moins, de ces deux maux,
Puis-je échapper à l'un
en souffrant l'autre...
Mon Dieu, quel sort cruel
s'attache à mes jours !
Je souffre doublement
mes maux,
Et ma mort ne suffirait
pas à les éviter.
O présages funestes,
Hercule n'a d'éclans
que féroces !
Tuer son fils ne serait pas
Le premier de
ses crimes atroces !
Oh ! Comme mal à propos
Je me suis laissée conduire
Dans l'Eubée, où les Destin
À forgé pour moi enfer !
À présent, hélas,
je me rends compte

Qu'il valait mieux rester
pleurant et soupirant
En Calédonie pour
un outrage incertain,
Plutôt que de souffrir ici
L'horrible mal d'en être sûre.
Combien amère,
Malheur à moi,
La certitude du lien rompu !
Hélas, comme la jalousie
A dû vider l'Erèbe
de ses Furies
Pour qu'elles logent en mon âme !
Si l'Amour pouvait redoubler
Ses peines et ses tourments
Et se priver seulement
Des soupçons, des trahisons,
L'Amour ne serait que douceur.
Combien amère,
Malheur à moi, etc.

LYCHAS

Eh ! C'est toujours vain, en amour,
De vouloir en savoir plus
Que ce qui suffit au plaisir.
Aux Indes,
des escarpements rudes
Cachent de l'or dans
leurs entrailles ;
Mais les sites de l'amour
Sont tout à fait le contraire :
Leur surface est précieuse
Et dissimule une âpre matière.
Aussi, qui veut s'entêter
À fouiller ce terrain, triste épreuve,
Plus il va loin et pire il trouve !
Je vous avais prévenue
qu'à venir ici
Nous ne trouverions que
peines et dangers !
Ah ! je crois déjà sentir,
sifflant à mes oreilles,
Une flèche bien ajustée
Lancée par Hercule irrité !

DÉJANIRE

Ah, Lychas ! Le courage
te manque ? Hélas,
Qu'en sera-t-il de moi
sans ton aide ?

LYCHAS

Ah, Déjanire !
Ainsi, c'est toi qui le crains ?
Moi je n'ai pas peur.

DÉJANIRE

Tu trembles pourtant.

LYCHAS

Bon, puisque dans le monde
chaque chose se mesure,
Il faut que mon courage
soit aussi mesurable ;
Et comme parmi ceux
Qu'un sort contraire
a rendus pauvres
Celui qui a trois sous
est un homme riche,
Eh bien moi, je me
distingue comme brave
Parmi les poltrons mes pairs.

DÉJANIRE

Eh bien, qu'allons-nous faire ?

LYCHAS

Nous devons éviter
Tout affront et toute injure
(Ce qui arrive souvent
aux étrangers à la Cour)
Qui nous inciterait à parler.
Ainsi, nous ferons
la guerre aux regards.

SCÈNE 6

La grotte du Sommeil.

PASITHÉE

Murmurez,
Ô ruisseaux,
Soupirez,
Ô zéphyrs,
Et par vos murmures
et par vos soupirs,
Doux enchantements
de l'oubli
Qui pouvez chasser les soucis,
Invitez le Sommeil au sommeil.

Qui aime vraiment
Désire davantage
Le contentement pour l'objet
Qu'il aime que le sien.
C'est ainsi que je mets
Nuit et jour
Tout mon plaisir
Dans le repos
de mon aimable époux.
Murmurez, etc.

CHEUR

Dors, dors, ô Sommeil, dors.
Dans les bras de Pasithée,
Une nymphe ne pouvait
connaître
Une passion plus
conforme à la tienne.
Dors, dors, ô Sommeil, dors.
Au-dessus de toi
les amours eux-mêmes
Lentement balancent leurs ailes ;
Que de ton cœur, ô Dieu serein,
La jalousie demeure loin,
Comme ses essaims
de noirs soupçons.
Dors, dors, ô Sommeil, dors.

SCÈNE 7

PASITHÉE

Déesse sublime,
Quel est le nouveau désir
Qui t'amène aujourd'hui dans
cette humble demeure ?

JUNON

Mon zèle pour
mon propre honneur,
Et pour la foi d'autrui,
Qui m'est sacrée,
et qui me sera vouée,
Contre qui on foment
et fraude et violence.
Afin de contrarier
ce dessein sans violence,
Pour une heure tout au plus
J'aurais besoin d'emmener
le Sommeil avec moi.

PASITHÉE

Quoi, de nouveau
tu veux exposer
Ce bien qui m'est précieux
au courroux de Jupiter ?
Non, cela, jamais !

JUNON

Ne crains rien, Pasithée !
Je n'ai d'autre pensée
Que de m'en servir
contre des mortels
Déjà soumis à son empire.

PASITHÉE

Tu peux m'en assurer ?

JUNON

Si tu veux, je te le jure
Sur son frère, le fleuve Léthé.

PASITHÉE

Il suffit, Junon : mes désirs
S'en remettent
à ton désir souverain.

JUNON

Alors, confie-le moi,
Déesse, doucement.
(*au Sommeil*) Des peines
de l'Amour
Réconfort désiré,
Doux trésor de vie,
Plus que Cérès au
monde nécessaire,
Quitte ton antre paresseux
Et consens à m'accompagner,
Car l'Amour décide
aujourd'hui,
Contre l'insolence impie
D'un pouvoir étranger,
De te faire le champion
de sa liberté.

TOUS

Que les rosées les plus nacrées
À tout instant baignent
tes pavots !
Et que partout, des lys, des roses,
Les parfums soient ton escorte !

ACTE III

SCÈNE 1

Un jardin en Æchalie.

HERCULE

Pour moi, Déesse, tu renonces
Aux délices du ciel,
et tu reviens ici ?
Alors pourquoi les marais,
la forêt ennemie
Ne m'envoient-ils pas aussitôt
Une Hydre nouvelle,
un autre lion,
Pour que je les affronte
en combats glorieux
Et, les ayant vaincus,
T'en fasse l'holocauste ?

VÉNUS

Si j'arrive à changer
le cœur d'Iole
Si cruel envers toi et
à le rendre amoureux de toi,
J'en aurai un plaisir si grand
Que cela sera pour moi
une récompense suffisante.
Regarde, c'est la verge
grâce à laquelle Circé
Fait naître des merveilles !
Sous l'effet de
sa puissance magique,
Par un pacte inaltérable,
les âmes féroces
Aux Enfers se changent
en servantes dociles.
Or, en vertu
d'un si puissant pouvoir,
Là où je toucherai terre,
Naîtra un siège herbeux
Où des démons lascifs cachent
Les mandragores obscènes.
La pierre noire s'éclaircira
Et les chants amoureux
des hirondelles
Feront en sorte que Iole,
lorsqu'elle s'y assoira,
Changera son dédain
en une douce affection.

HERCULE

Devant un tel prodige,
ô Déesse,
Un frisson singulier
me parcourt
Et puisque cela ne peut
être frayer,
(car la frayeur m'est inconnue),
C'est le Ciel qui envoie
dans mon cœur
Ce présage d'un bonheur futur.
Mais pourtant dans
mon esprit se ternit
Le prix des plaisirs
Que j'attends
Quand, hélas, je considère
Que ces délices
ne naîtront pas
Des vagues de l'Amour
Mais des marais du Styx !

VÉNUS

Écoute cette chanson :
Pourvu que tu jouisses,
Que t'importe donc
Que ce soit par fraude
Ou par consentement ?
Pourvu que tu jouisses,
Qu'est-ce qui te dérange ?
Qu'est-ce qu'aimer
Sinon une rude guerre
Où triomphent tout autant
La valeur et le stratagème ?
Malheureux, ne sais-tu pas
Que dans le grand royaume
de mon fils archer
Il n'y a rien de vrai,
en dehors du tourment ?
Prends donc cette
occasion que la Fortune
par ma main te donne.
Une rivière trouble sait encore
Étancher une soif,
Et qui se meurt de faim
Ne choisit pas la nourriture,
quand sa survie en dépend.
Mais tandis que je dois partir
pour d'autres aventures,
Si tu as besoin de lui,
je t'enverrai Mercure.

SCÈNE 2

HERCULE

Amour, tu peux compter cela
Parmi tes prouesses
majeures :
Le courage que n'ont
pas pu m'ôter
Ni les hurlements
de Cerbère, ni la clameur
Horrible de l'abîme
épouvantable,
Toi, tu m'en as privé,
au point qu'ayant jadis
Cueilli d'une main intrépide
Malgré leur terrible gardien
les pommes d'Hespéride,
Me voici tout prêt à trembler
Devant la beauté que j'adore.
Oh ! Combien dans
un cœur embrasé,
Les traits qui jaillissent
D'une rare beauté
Instillent-ils
D'humble respect,
De basse humilité !
Le Ciel le sait trop bien :
Devant si suprême,
Si adorable majesté,
Lui-même en tremblerait.

LE PAGE

Ainsi que tu l'as décidé,
Iole ici va arriver.

HERCULE

Tu l'as donc trouvée ?

LE PAGE

Dans la cour du palais,
parlant d'amour.

HERCULE

Parlant d'amour ? Avec qui ?
Ah, dis-le, de mon amour ?

LE PAGE

De son amour pour
Hyllus, avec lui.

HERCULE

Comment ? Alors mon fils
Est devenu mon rival ?
Il lui serait venu tant
de témérité ?
Tu auras mal compris,
Petit ignorant !

LE PAGE

Tenez, les voici !

SCÈNE 3

HERCULE

Belle Iole, mais quand donc
Auras-tu
Pitié de moi ?
J'implore ici ta rigueur
Au profit
De ma valeur
Qui vainc toute cruauté.
Mais envers toi je n'aurai
que prières
Et tristes plaintes.
Belle Iole, mais quand donc ?

IOLE

Si mon cœur était capable
D'éprouver un tendre amour
Pour qui tua mon père aimé,
C'est de l'horreur que tu devrais
Avoir pour moi, pas de l'affection !

HERCULE

Ah belle Iole,
Un tel crime,
Une telle peine me
seraient donc imputés ?
Refuser de m'aimer
quelque jour ?
Tu voudrais me dire coupable
Pour le mouvement
irrépressible, ô Ciel !
De mon ardeur, de mon
amour infini ?
Si Jupiter lui-même
Eût osé comme Eutyre
M'enlever ce bien
promis, tant désiré,

Comme, contre le Soleil
et le Dieu triforme,
Mon grand arc n'eût pas
été contre lui moins avare
De ses flèches empoisonnées !

IOLE

Moi seule en fus la cause
Si mon père manqua
à sa promesse !

HERCULE

Ah ! C'est donc toi
Qui l'y as poussé ?
Alors c'est toi qui l'as tué.
Car qui est la cause d'un
mal qu'on a commis,
Celui-là seul en est coupable.
Mais oublie donc, ma belle,
Une image si funeste et si fatale,
Assieds-toi près de moi,
Puisque j'ai laissé moi aussi
Ma férocité innée. Bien mieux :
J'ai troqué ma massue
contre une quenouille.
Je te ferai savoir que,
telle n'importe laquelle
De tes servantes dévouées,
Je prendrai à cœur
De faire que mes services
te soient les plus dévoués.
Atlas, tourne
ton regard sur moi :
Pour une beauté souveraine
Vois ce qu'accomplit aujourd'hui
Hercule amoureux !
Mais garde-toi bien d'en rire,
Car si telle est la volonté
De l'enfant archer,
Filer est aussi glorieux
Que de soutenir les Cieux.
Quand par la volonté d'Amour,
Apollon quitta les Cieux,
Berger et dieu tout à la fois,
Pour conduire les troupeaux,
Aucun des dieux n'osa en rire,
Car ils connaissaient
De l'amour le joug impérieux :
Filer est aussi glorieux
Que de soutenir les Cieux.

IOLE

Mais qu'est ceci ?
voilà que je sens
Germer dans mon cœur,
Pour toi, une affection
soudaine et involontaire
Qui me force à t'aimer
Et à t'appeler mon aimé !

HYLLUS

Hélas, qu'ai-je entendu ?
Est-ce un rêve ? suis-je
éveillé ? Ne suis-je pas fou ?
Iole aurait ainsi
Fragile constance des femmes :
Qui s'y fie mérite
bien d'être trahi !

HERCULE

De quoi t'offenses-tu, Hyllus ?
Et que signifie ce discours ?
(Le Page avait donc
bien compris !)
Tu aimerais Iole ?

HYLLUS

Moi, pour une impie, une ingrate,
Qui offense mon père
et le monde et le Ciel,
Je tolérerais dans mon
cœur le feu de l'Amour ?
Pour une inconstante qui aussitôt,
Avec le consentement
De ma mère, de Déjanire,
Conspire hélas pour te nuire ?
Que Jupiter courroucé
verse d'abord sur ma tête
Toutes ses foudres,
Et que le plus noir des enfers
aussitôt m'engloutisse !

IOLE

Malheur à moi !
Qu'ai-je fait, misérable ?
Ô Dieux, prenez-moi la vie !

HERCULE

Jusqu'à présent
ni celle d'Eurytus
Ni celle de Déjanire
ne t'ont préoccupé !

Assez Hyllus, va-t'en !
Et remercie le Ciel : tu lui dois
Mon indulgence en cet instant.

HYLLUS

Adieu !
J'irai chercher la mort
au fond des précipices.

SCÈNE 4

HERCULE

Toi, Iole, à quoi penses-tu ?

IOLE

À mon erreur,
Ce que ma bouche
vient de dire,
Ah, certes non, ce n'est
pas moi qui l'ai dit !
Et mon cœur insensé,
Dans son erreur frénétique,
N'a pas d'autre part
Que la douleur
d'un grand repentir.

HERCULE

Eh bien, que ta main donc,
En signe d'amour résolu,
T'engage simplement
à être ma femme !

IOLE

J'accepte, mais laisse-moi
Me recueillir un instant
en secrètes prières
Pour l'esprit outragé de
qui m'a donné le jour.
Pour le reconforter
de quelque manière,
Et qu'avant que je m'offre à toi,
J'en demande licence.

SCÈNE 5

JUNON

Sommeil, ô Dieu puissant,
Nous arrivons juste à temps.
Donc, puisque tu es
Ami de l'innocence,

Empêche, aussi juste
que ta pitié,
Le crime le plus odieux
Qu'osa jamais la tromperie
contre l'amour !
Et avec la verge qui
permet si facilement
De voiler les cent yeux
toujours brillants d'Argus,
Va promptement
et plonge Hercule
Dans une torpeur extrême.

IOLE

Mais par quel prodige
inattendu un sommeil
Saisit-il mon époux
dans ses liens
Avant les liens de l'Hymen ?

JUNON

Iole, ah, lève toi !
Lève-toi vite et sauve-toi ;
éloigne-toi
De ce siège enchanté,
et viens jusqu'à moi !
Car il faut très vite te guérir
Du poison maléfique
Qui agit sur ton âme.

IOLE

Ô divine ! Ô déesse !
De quels gouffres horribles
D'infidélité, d'iniquité,
je ressors !
Hélas ! et de quelles erreurs,
Innocente et coupable
à la fois je parais !
Mais pourtant cette ardeur
si chère et si unique,
Qui semblait en moi éteinte,
Se rallume en mon cœur
Plein d'une ardeur nouvelle,
Et me consume plus que jamais.
Hélas ! A quoi bon
puisque Hyllus
Mon unique trésor,
Sans que je sois
coupable, me hait,
Me fuit avec raison quand
moi je meurs à tort.

Mes yeux, qui avez observé
Ce soleil qui m'éblouit,
Vous qui simplement cherchez
La chevelure dorée qui m'attacha,
Vous qui êtes coupables
de ma douleur,
Ne vous plaignez pas
de devoir pleurer¹ !

JUNON

Voyons, Iole, pourquoi perds-tu
En inutiles plaintes
Un temps si précieux ?
Hyllus, tout près d'ici,
Caché sur mon conseil
dans un buisson épais,
A tout vu et tout
entendu. Arme plutôt,
Ma fille, arme ta main
de cette lame acérée
(qui, digne de traverser
tout obstacle,
Fut forgée par Vulcain),
Et tandis que prisonnier
Des liens du Sommeil
les plus tenaces
Se trouve ce monstre si cruel,
Privé de toute défense,
Va et venge hardiment
Ses outrages envers moi
Et le mal qu'il t'a fait :
C'est là le seul moyen
qu'Hyllus ait la vie sauve.
Va ! Et puisqu'au Ciel
je dois m'en retourner
Pour prévenir la colère
de Jupiter,
Fais que je rentre là-haut
couronnée de lauriers.

SCÈNE 6

IOLE

Âme auguste d'Eurytus,
À mon cœur, à mon bras
inexpert,
Prête assez de fureur
et de vigueur
Pour que je puisse
ici te consacrer

Par une éclatante vengeance
(que toute l'univers réclame)
Cette victime que
ta tombe exige !
Prends, ô père, des bords asséchés
De Phlégéon,
Le sang de ce tyran impie
Qu'en ton nom je mets à mort !

HYLLUS

Hélas, que fais-tu ?
Arrête !

IOLE

Laisse-moi faire !

HYLLUS

Ah ! Arrête !

IOLE

Si tu m'aimes, laisse-moi faire !

HYLLUS

Hélas ! Je suis à la fois
Son fils et ton amant.
Si mes pleurs n'y suffisent pas,
Ma mort l'apaisera.

IOLE

Et l'espoir
D'être mon époux (ô Dieux !)
t'est donc si peu cher
Que la vie n'a pour toi
Pas davantage de prix ?

SCÈNE 7

MERCURE

Alcide, réveille-toi et regarde !

HERCULE

Belle Iole, où es-tu ?
Où es-tu ? Ah ! Te voici
de nouveau ?
Je te retrouve encore,
importun téméraire ?
Et dans quel dessein brandis-tu
Cette lame meurtrière ?

Tu veux ôter la vie
À celui qui te la donna ?
Ah ! si ton audace
Est si grande, il est juste
Et raisonnable
Que tu perdes la vie
Qui à tort te fut donnée !

IOLE

Hélas, si vous m'aimez,
Arrêtez-vous !

HYLLUS

Ah, mon père !

HERCULE

M'appeler encore
d'un nom si doux !

HYLLUS

Ne croyez pas que
j'aie encore envie de vivre
Car pour avoir un sort meilleur,
Je ne saurais désիր autre
chose que la mort.

IOLE

Alcide, hélas, c'est moi
qui pour venger mon père
Et pour éviter tes
assiduités, c'est moi
Qui seule ai tenté
de te transpercer.

SCÈNE 8

HERCULE, à Iole.
Plus tu tentes de le sauver,
Plus tu l'accuses, et tu mens !
(à Hyllus)
Mais qu'on impute ton trépas
À ton crime, ou bien
À mon ardeur jalouse ;
Non, je ne saurais plus
longtemps te voir en vie !

DÉJANIRE

Père barbare, homme
sans foi et sans pitié !

M'avoir privée de ton
amour ne te suffit pas ?
Tu veux m'ôter son gage
le plus cher ?
Fais donc d'Iole ton épouse,
Soumets-moi à tous
les tourments,
Mais pour mon réconfort,
Laisse-moi mon cher enfant !
Tout innocent qu'il est,
Qui viendra à son secours, si
son père est cruel envers lui ?
Et même s'il est coupable,
Permet qu'importe ton pardon
Les larmes de sa pauvre mère.

HERCULE

Vous mourrez tous les deux,
et parmi tant d'autres preuves
Qui firent par-dessus
tout ma renommée,
Je veux qu'on dise que j'ai
tué deux autres monstres :
Une femme jalouse
et un fils infidèle.

DÉJANIRE

Ah, cruel !

IOLE

Écoute-moi encore :
conserve quelque espoir
D'obtenir mon amour.
C'est à sa vie à lui que
je lie cet espoir :
S'il meurt, tu dois
renoncer à jamais,
Et s'il vit, tu peux espérer.

HERCULE

« Et s'il vit, tu peux
espérer » ? Que l'espoir
Est puissant sur
nos âmes aimantes !
Je te laisse partir.
Retourne en ton pays.
(à Hyllus)
Et toi, tu seras emprisonné
Dans la tour de la mer :
ma jalousie

¹ Air extrait de *Serse* (acte II, scène 18, 1654) de Francesco Cavalli.

..... N'a d'autre rempart plus sûr.
..... Et avec lole, entre-temps,
..... je verrai plus clair.
..... Peu m'importe ton espoir,
..... peu m'importe ta vie.

SCÈNE 9

DÉJANIRE

Toi, mon fils, emprisonné ?

HYLLUS

Toi, ma mère, chassée ?

DÉJANIRE

Dans le cœur d'un père,
tant de férocité !

HYLLUS

Dans le cœur d'un mari,
tant d'ingratitude !

DÉJANIRE

Toi, cher fils, emprisonné ?

HYLLUS

Mère, toi, chassée ?

DÉJANIRE

S'il usait avec toi
de moins de cruauté,
Je lui pardonnerais
son infidélité.

HYLLUS

S'il cessait envers toi
ses infidélités,
Je trouverais pour moi
douce sa cruauté.

DÉJANIRE ET HYLLUS

Si pour toi je n'espérais plus,
Mon sort serait impitoyable.

DÉJANIRE

Toi, cher fils, emprisonné ?

HYLLUS,

Mère, toi, chassée ?

DÉJANIRE

Mon fils...

HYLLUS

Ma mère...

DÉJANIRE ET HYLLUS

..... À chaque instant,
..... tu m'as donné
..... De ton attachement
..... les preuves les plus chères.
..... Ah ! veuille le Ciel
..... que cet embrassement
..... Ne nous rapproche pas
..... pour la dernière fois.

SCÈNE 10

LYCHAS

Adieu, Page !

LE PAGE

Adieu, vous autres !

LYCHAS

Au revoir !
Déjanire, qu'Hercule tenta
De faire fléchir,
N'a jamais eu pour habitude
D'obéir si promptement !

LE PAGE

Que de choses
étonnantes j'ai pu voir !
J'en frissonne encore d'horreur.

LYCHAS

L'Amour seul est le maître
Qui combine tant
de noirceurs en un jour !
Contre cette fripouille
teigneuse

..... Écoute-moi, gentil garçon,
..... Je vais t'apprendre
..... une chanson.

LYCHAS ET LE PAGE

Amour, tous les gens
de bon sens
Sont là-dessus bien d'accord :
Chez toi les plus satisfaits
Sont toujours les plus sots aussi ;
Tout le plaisir que tu procures
N'est que noire
liqueur d'absinthe
Et tes délices les plus rares
Ou sont fausses,
ou coûtent trop.
Être heureux parmi
tant de fraudes
C'est ne rien voir
pour tout croire
Et jouir de tout.

ACTE IV

SCÈNE 1

La mer ; Hyllus emprisonné.

HYLLUS

Ah ! quel tourment la jalousie
Dans un cœur amoureux
Qui livré à ses soupçons
Craint toujours
un sort plus cruel !
Quand lole dit à Alcide
- Pour moi cruelle et généreuse -
Qu'il pouvait encore espérer,
Alors j'ai cru que me tuait
Le seul son de ses paroles !
Certes, mourir m'eût
été plus doux.
Mais que vois-je ?
Un messager qui navigue droit
Vers moi... Est-ce
le Page ? C'est lui !

SCÈNE 2

LE PAGE

Vous, Zéphyr qui erre
Sur les fleurs du rivage,
Leur dérochant leurs parfums
Et puis vous enfuyez vers moi,
Faites qu'à la proue
de ma barque
Aujourd'hui la mer s'apaise !
Vous aussi êtes de la Cour
De l'Aurore.
Vous connaissez bien Cupidon
Qui de chacun partout se joue,
Et qui vient de me jeter sur la mer
À cause de l'ardeur d'un autre.
C'est donc à vous qu'il conviendrait
D'avoir à faire mon office.
Je voudrais avoir, moi aussi,
Des ailes tout comme vous !

HYLLUS

..... Quelle nouvelle apportes-tu ?
..... bonne ou cruelle ?
..... Mais que dis-je, malheureux,
..... Si nul espoir de bonheur
..... ne m'est plus permis !

LE PAGE

..... Contrainte pour finir
..... D'épouser le furieux Alcide,
..... lole en toute hâte m'envoie
..... à toi avec ce mot.

HYLLUS

..... Montre-le donc ;
..... (*il lit le billet*)
..... « Je demande pardon
..... à ton amour trahi
..... si je me donne à Hercule
..... pour conserver ta vie. »
..... Pour conserver ma vie ?
..... Aveugle égarement
..... O combien plus cruel
..... et pire que la mort !
..... Retourne-t'en vite, ô Ciel !
..... Retourne-t'en vite et dis-lui
..... Que, pourvu qu'elle reste
..... fidèle à mon amour,

Si je meurs, mon esprit
content et glorieux
Descendra dans
le royaume des morts,
Et jamais les Champs Élysées
n'auront vu de plus heureux sort.
Mais si elle se donne
à un autre, ou bien la douleur
D'un destin si perfide,
Ou bien ma propre
main m'infligeront
Une mort si amère et si cruelle
Que mon âme plaintive
et tourmentée,
Arrivant aux portes de l'Enfer,
Paraîtra par l'excès de son
mal un prodige de peines.
Sauras-tu bien redire
toutes ces plaintes ?

LE PAGE

Pourvu que les vagues perfides
N'empêchent pas
mon retour... Déjà on dirait
Qu'elles veulent me secouer !
Ô Dieux de la mer,
venez à mon secours !

SCÈNE 3

HYLLUS

Et n'y a-t-il pas
Parmi les habitants de la mer
Un cœur qui, bien que froid,
Tout comme ce fut
le cas pour Arion,
Éprouve de la pitié pour
ce pauvre garçon
Et puisse sauver, en le sauvant,
Les derniers fragments
de mon espoir ?
Hélas ! L'Océan,
par ses cent gosiers
Tous écumant de rage,
Furieusement semble aspirer
À dévorer ce pauvre enfant !
Ah ! Venez,
Ô Cieux, le délivrer
De ce danger mortel !
Hélas, pourquoi tardez-vous ?

Le Page se noie.
Les abysses vont l'engloutir !
Si mon espoir est mort,
je veux mourir aussi !
Allons, vite, mourons
et le nom bien-aimé
De celle qui fut mon soleil
Viendra illuminer les ombres
les plus denses
Du Tartare profond :
lole ! lole !
Hyllus se précipite dans la mer.

SCÈNE 4

JUNON

Sauve, Neptune, ah ! sauve
Cet enfant trop hardi !
Et souviens-toi
De la gloire déplorable
que te valut
Le secours que tu refusas
Au nageur amoureux
parti d'Abydos.
Sauve-le, ô Dieu triforme !
Puisqu'à l'âme irritée
d'Hercule,
Notre ennemi commun,
Pire outrage nous
ne pouvons faire
Que sauver la vie de son fils.
Ah ! Tu ne m'entends pas ?
Ou refuses-tu ? Et bien ?
Dans ces ondes,
Ton ancienne bonté
est-elle donc éteinte ?
Neptune sauve Hyllus.

NEPTUNE

Te voilà satisfaite, ô Déesse,
Car je ne puis rien
refuser à tes désirs,
Et ce n'est point ma
négligence,
Mais sa propre résistance
qui fait ici mon retard.
Qui aurait jamais cru
Qu'un misérable mortel
Eût refusé le secours
qui l'eût arraché

De l'horrible gorge
Vorace, jamais repue, des Enfers,
Comme c'est le cas avec toi ?
Amants qui dans la peine
À tout instant criez : « Pitié ! »
Pourquoi désirez-vous
mourir ? Pourquoi ?
Ah ! ne refusez pas
de vous fier à l'espoir !
Pour qui respire, le Ciel bouge,
Et nul ne soupire toujours :
Heureux est aujourd'hui
qui s'affligeait hier !
Mais pour qui s'est éteint
le Ciel ne bouge plus.

JUNON

Ce dieu, Hyllus,
te parle sagement.

NEPTUNE

Vite, va-t'en, et révère
cette déesse.
Adieu, Reine suprême.

SCÈNE 5

JUNON

Toi seul donc te méfieras
De ma puissance ?

HYLLUS

Déesse, à quoi bon vivre
dans la douleur ?
Cependant, reconnaissant,
Je te demande
humblement pardon,
Car bien qu'emplie
de peines,
La vie venant de toi
doit être agréable.

JUNON

Va donc, et garde espoir,
et pour ton bien,
Il vaut mieux croire mon
sentiment que le tien.
Puisque la mer donne congé
À l'horreur, à la furie,
De ses flots soulevés,

Vous, Zéphyrus pleins de vie,
Dans la liesse et la joie,
Vite, venez à moi.
Et que vos plaisantes danses
Célèbres aujourd'hui
Ma constance vaillance,
Mon intrépide vertu
Grâce auxquelles Vénus
Fut vaincue !

CHŒUR DE ZÉPHYRS

Allons, que dans
cette noble joute
Tous les dieux
Avec leur éclat
S'empressent de célébrer
La déesse rayonnante !²

SCÈNE 6

*Un jardin de cyprès avec
des tombeaux royaux.*

DÉJANIRE

Quoi de pire les Cieux
pouvaient-ils me réserver ?
Ah ! dans cette douleur
Que mes pas languissants
ont bien su me guider !
Dans l'une de ces tombes
Je pourrai t'assouvir,
ô Destin affamé.
Quoi de pire les Cieux
pouvaient-ils me réserver ?
Voici que j'ai perdu mon fils
Et que s'approche le moment
Où une autre épouse mon mari.
N'est-ce pas suffisant
pour mourir ?
Mais la mort ne peut
rien contre moi
Puisque tant de douleur
a su me dévorer.
Quoi de pire les cieux
pouvaient-ils me réserver ?
Prends, fidèle Lychas,
Ces pauvres trésors

qui me restent,
Pour agrémenter
le cours de tes jours.
Vois si tu peux ouvrir pour moi
L'un de ces tombeaux où,
sans espoir désormais,
Je vais entrer pour
ne plus voir le soleil,
Et m'ensevelir à jamais.

LYCHAS

Ah ! Déjanire, je ne suis
pas assez malin
Pour pouvoir
d'une si grande charge,
Te servir tout à la fois
d'intendant et de fossoyeur !
Et puis, y as-tu réfléchi ?
On pourrait bien me prendre ainsi
Pour voleur et pour assassin
Et me conduire
en grande pompe
À la sublime pendaison !
Ce qui nous donnerait
un sort fort différent :
Tu mourrais sous la terre,
moi je mourrais en l'air.
Allons, chasse, ô Déjanire,
Un désir si insensé,
Car parmi tous les maux que
renferme la boîte de Pandore :
Les désastres, les ruines,
les douleurs, les ravages,
Les tourments, les chagrins,
Les angoisses et les
ennuis, je peux te dire
Que le pire de tous
est encore de mourir !
Mais quel est ce cortège funèbre
Que je vois venir ?
Que retirons-nous pour observer
Ce spectacle lugubre
sera doux à tes yeux.

SCÈNE 7

CHŒUR DE SACRIFICATEURS

Reçois, ô Roi,
Le flot des pleurs

Qu'en voiles de deuil
Une foule affligée
D'un cœur dolent
Verse pour toi !
Reçois, ô Roi.
Que ta sépulture
Reçoive les fleurs
Qu'un bois obscur
À fait grandir ;
Qu'elle boive le sang
Qu'une main pure
D'une vache inféconde
À fait couler.
Reçois, ô Roi...

IOLE

Si dans ta cendre demeure
Quelque générosité,
Permits-moi, ô mon père,
Après que tant
de fois j'ai en vain
Tenté de te venger,
De céder au vouloir du sort
Et de soumettre,
non mon âme,
Mais sa triste enveloppe,
À l'unique tyran -
Dont la couche me fait horreur
cent fois plus que le bûcher -
qui me force au joug
de l'Hymen.

CHŒUR

Voici que la tombe royale
Émet de sourds
mugissements !
Ah ! ah ! Que
se passe-t-il donc ?
Voici qu'elle tremble
et s'ébranle !
*La sépulture s'écroule et
l'ombre d'Eurytus apparaît.*

L'OMBRE D'EURYTUS

Quel sacrifice exécrable,
Quels honneurs injurieux,
Quels vœux ignominieux
on vient m'offrir !
C'est ainsi qu'on
outrage Eurytus?

C'est ainsi que chacun
peut donc croire
Eurytus devenu une
ombre insensible ?
Mais je ferai bien voir
au tyran assassin
Que je suis encor
capable de colère,
Et que contre lui je peux
plus que jamais
Manifester ma haine,
ma rage et ma fureur !
Celui qui se tacha
de mon sang
Veut maintenant se délecter
de ma descendance ?
Cela non, jamais !
Et toi, ô ma fille,
tu pourrais donc
À qui me donna la mort
donner des enfants ?

IOLE

Ma volonté a toujours su résister
Aux prières d'Hercule
Et toute sa force
n'aurait jamais
Pu me faire céder ;
mais pour Hyllus,
Hyllus, qui m'est aussi
cher que toi,
Et qui ne fut jamais complice
De nos offenses -
Bien au contraire,
il en partagea la douleur
Avec une amoureuse
et immense compassion,
Aussi forte que la nôtre -
Hélas, pour lui seul,
Et parce qu'il était en danger
Je fus contrainte d'accepter
Ce mariage abhorré
Comme seul obstacle
à sa mort certaine.
Aussi, père, pardonne
l'intention
De ce funèbre sacrifice,
Car l'Amour qui n'a pas de loi
Annule ou brise à sa guise
toutes les lois.

L'OMBRE D'EURYTUS

Même privé de corps,
l'esprit d'Eurytus
Possède encore assez
de puissance invisible
Pour qu'une fois
neutralisée et écrasée
L'envie téméraire
De cet ennemi scélérat,
Il parvienne à sauver
Ce jeune homme innocent.

DÉJANIRE

Oh désespoir ! Hyllus est
déjà mort !

IOLE

Ah ! que dites-vous ?

DÉJANIRE

Sur le rocher tout proche
De sa prison, tandis
que j'attendais
Qu'un petit bateau
Me conduise près de lui,
Pour le consoler, du moins
par mes pleurs,
Hélas, je le vis soudain
D'un saut se jeter dans la mer.
Et si je ne l'ai pas suivi,
C'est que, écrasée par
cette douleur si grande,
Je suis tombée
à terre évanouie.
Des mains secourables,
Avec une pitié malavisée,
m'ont alors déposée ici...

L'OMBRE D'EURYTUS

Pour quelle raison ultime,
Si ce n'est pour me mépriser
et pour t'humilier,
Te donnerais-tu en
offrande exécrable
À ce barbare inhumain,
Cet impie qui ôte la vie à une
femme et abandonne l'autre
Et n'est même pas
capable de pardonner
à son propre fils ?
Allons, par un juste courage,

Sagement repentie,
Renonce à une telle erreur
tandis que je retourne
Des fumées du Cocyte
à l'air impur,
Aux rivages de l'Enfer,
Pour venger les outrages
Des âmes dont le tyran
fut l'homicide.
Et ainsi tu verras que je n'ai
pas appelé en vain
Les abysses à se soulever
contre lui.
L'ombre d'Eurytus disparaît.

IOLE

Hyllus, mon seul bien,
est mort ? Mes pleurs
Ne suffisent plus pour
tant de douleur !
Lui, par amour pour moi
S'est tué, désespéré.
Il m'a laissé
Tant de preuves de sa foi
que je saurai
Apprendre d'elles à mourir aussi.
Attendez-moi donc,
âmes chéries
D'Hyllus et d'Eurytus, en paix !
Telle une ombre errante,
je cours vous rejoindre !

LYCHAS

Arrête, je t'en prie !
et puisque, grâce aux Dieux,
Ce terrible fantôme
a quitté ces lieux
Et que j'ai retrouvé et
ma voix et mon souffle,
Je veux vous donner à toutes
deux un bon conseil.
Quel remède meilleur
Y a-t-il à offrir
À tous vos tourments
Que celui de rendre à Hercule
toute sa cervelle ?
Ô Déjanire,
ne te souviens-tu donc pas
Que pour faire cela,
nous avons un puissant
stratagème ?

Je vois que ta douleur extrême
T'a ôté la mémoire.
Cette tunique
Que jadis Nessus le Centaure
T'a donnée en mourant,
n'est-elle pas ce qu'il te faut
Pour obtenir qu'Alcide,
à peine l'aura-t-il passée,
Ne se soucie plus d'autre
amour que du tien ?

DÉJANIRE

Qui sait s'il en sera bien ainsi ?

LYCHAS

Il faut essayer !

IOLE

Mais pour me rendre Hyllus,
ce remède est inutile !

LYCHAS

Oh ! Quelle étrange demande,
Mais je pourrais bien
ressusciter un mort,
Si je pouvais satisfaire
deux femmes,
Chose sans nul doute
tout à fait impossible.
Si en revanche, en étant
moins impatients,
Les Géants avaient
pierre par pierre,
Plutôt que mont par mont,
Fabriqué leur pont,
En dépit de Jupiter,
Ils seraient montés aux Cieux
pour faire du grabuge.
Ainsi en marchant pas à pas,
on avance dans le monde,
Et il est vain de tenter
De s'opposer à un tel obstacle
Comme celui d'avoir
à combattre Hercule.
Mais d'un autre côté,
Qui sait si Hyllus en sentant
l'eau de tous côtés
Ne sera pas devenu
plus sage, et repenté,
N'aura pas pu sauver sa vie ?

DÉJANIRE, IOLE ET LYCHAS

Un rayon d'espérance !
Quelle vague de douceur
Pour tous ceux dont le cœur
Languit dans la souffrance !
Un rayon d'espérance,
Même s'il est menteur,
Dans des veines déjà froides
Ramène une douce chaleur :
Paradoxe de l'illusoire
Qu'un réel bienfait trompeur !

ACTE V

SCÈNE 1

Les Enfers.

L'OMBRE D'EURYTUS

Voici donc qu'à mon
premier appel,
À peine j'ai passé
les bords de l'Achéron,
Vous accourez, âmes
pleines d'audace !
Allons, et qu' aussitôt
s'unisse à ma colère
Votre fureur contre notre
ennemi commun !
Pourquoi attendre davantage ?
Meure, périsse le cruel !
Vengeance, vengeance !

CHEUR

Meure, périsse le cruel !
Vengeance, vengeance !

L'OMBRE DE CLARICE, REINE DE COS

Meure, périsse cet infâme
Car jamais on ne vit
être plus scélérat :
Du massacre de Troie
encore tout fumant
Mais toujours
assoiffé de sang,

Il me donna la mort ainsi
qu'à mes enfants.
Aucun lieu écarté
ne cache en vérité
de monstre plus féroce ;
Et si sa cruauté
grâce à nos entreprises
Enfin succombe aujourd'hui,
Plus plaisant sacrifice
Aux Dieux jamais personne
N'offrit ni n'offrira.
Pourquoi attendre davantage ?
Meure, périsse le cruel,
vengeance, vengeance !

CHEUR

Meure, périsse le cruel !
Vengeance, vengeance !

L'OMBRE DE BUSIRIS, ROI D'ÉGYPTE

Meure, périsse cet impie,
De Jupiter le roi des Cieux
Dont il est le fils ingrat
Tout autant que légitime,
Qui d'une main sacrilège
ravit de ses autels
Les prêtres et les plus
dignes victimes.
Pourquoi attendre
davantage ?
Meure, périsse le cruel !
vengeance, vengeance

CHEUR

Meure, périsse le cruel !
Vengeance, vengeance !

L'OMBRE D'EURYTUS

Allons, ombres épouvantables :
Envolons-nous vers l'Échalie,
Traversons le ciel comme
des oiseaux rapaces,
Furies invisibles contre l'impie !
Avec les vipères
Dont Tisiphone
Tourmente les âmes

Fouettons-lui le cœur
Afin que l'atroce douleur,
L'angoisse et la rage
l'abattent sans vie !

CHŒUR

Allons, vite aux armes !
Courons à la vengeance,
C'est le seul plaisir que l'Enfer
Nous accorde encore ici.
À quoi bon toujours
assourdir ces cavernes
Du vain bruit
de nos tristes chants ?
Allons, vite, aux armes,
aux armes !

L'OMBRE D'EURYTUS

Ah ! Qu'une vengeance
délecte et vaut davantage
Que toutes les joies célestes !

CHŒUR

Ah ! Qu'une vengeance
délecte, etc.

SCÈNE 2

Le temple de Junon Pronube.

HERCULE

Enfin, le Ciel d'Amour
Pour moi s'est fait serein :
Il a changé en joies
Les tourbillons de sa rigueur,
Et mon cœur ne souffre plus
Qu'un seul délicieux martyr :
Il semble que le Temps,
pour tout ralentir,
Ait mis à mon désir
ses ailes paresseuses.
Mais Iole, mon aimée,
Soleil que j'adore,
marche vers moi.
Sortez de mon esprit
ô peines importunes
Puisque, sur un cœur

si farouche,
J'ai remporté une victoire
Dont mon cœur ardent
Sacrifie tous les lauriers
à ce myrte si beau.

LYCHAS

Quand tu devras
- c'est ton office -
Tendre à Hercule sa tunique
Pour faire le sacrifice
du rite nuptial,
Cette autre à la place, dont
tu connais bien le pouvoir,
Tu prendras de ma main.

IOLE

J'obéirai ; mais hélas ?
quel étrange doute
Pour ce remède
me remplit donc l'esprit
D'une étrange crainte !
Si tout me trahissait
sans recours,
Le poison serait
mon dernier secours.

HERCULE

Hélas, ne sois pas rétive, Iole,
Envers qui, ayant le monde
sous sa puissance,
N'a pas d'autre plaisir que
d'être sous ton empire :
C'est là tout le bonheur
qu'il désire.
Qu'on commence désormais
La célébration sacrée,
car différer toujours
plus cet instant
Est pour moi le plus
douloureux des tourments !

CHŒUR

Chaste Déesse de l'Hymen,
Les cœurs de ces nouveaux
époux,
Joins-les d'un lien
ferme et doux
Qui leur tienne de destin :
Fais-les vivre très longtemps
Dans la paix et

les contentements ;
Féconde leurs
embrassements
D'une infinie lignée d'enfants.

HERCULE

Iole, que crains-tu ?

IOLE

Voici venu le terrible moment
Où ma vie entière se joue.

HERCULE

Allons, tends-moi sans crainte
La tunique ; aussitôt
Je consacrerai notre hymen
Par l'hommage dû aux Dieux.

CHŒUR

Elle lui donne la tunique.
Chaste Déesse
de l'Hymen, etc.

HERCULE

Mais quelle vorace brûlure
Assaille toute entière
mon écorce rude ?
Quel est ce mal inconnu
Qui n'ose affronter
Et serpent caché,
des veines jusqu'au cœur ?
Quelle immense souffrance,
hélas, me gagne ?
Et pour me faire
une mort plus dure
À l'instant du bonheur,
ô Dieu, me tue ?
Et tu permets cela,
ô Père ? tu permets
Que moi qui ai traversé
sans crainte
Et sans blessures le
royaume des morts,
Et qui dès le berceau,
Ai toujours fait
compter mes jours
À l'aune des lauriers
de la gloire,
À présent sans avoir face à moi
Aucun digne ennemi

(ah ! cruel martyr,
Qui me tourmente bien
plus que la mort),
Tu permets que je meure
Sans qu'aucune gloire possible
Fasse au moins de ma fin
un fait digne de moi ?
Au moins que cet air alentour
Se recouvre de nuées obscures,
Pour que le destin féroce
N'offre pas le spectacle
funeste de mon trépas
À mon implacable
et cruelle génitrice !
Et pour quelle occasion
ta paresse insensée,
Ô Jupiter tonnant,
Réserve-t-elle donc
l'ébranlement du monde,
Si hélas, tu ne le provoques
pas à présent ?
À quoi réserves-tu le Ciel
Qu'en laissant perdre Alcide
tu perds en même temps ?
Mais la souffrance atroce
Augmente sans répit
et ne me laisse plus
Que peu d'instants.
Eh bien, s'il faut mourir,
Que l'on brûle ma dépouille !
Qu'on ne l'expose pas au refus
De la Terre, dont j'ai tué les fils !
Adieu Ciel ! Adieu Iole !
Pluton, me voici !

LYCHAS

Qu'en dis-tu ? Mon remède
a été expéditif
Mais un peu plus violent
que je ne le pensais.
Il délivre pourtant
chacune de vous
Du cruel destin,
D'un amant importun
et d'un coupable époux.
Allons, ne pleurez pas !
Car, quoiqu'il arrive
à un cœur sage,

Il ne saurait trouver
meilleur sort ici-bas
Que de vivre en paix
et librement.

DÉJANIRE

Ah ! Nessus, tu m'as trahie !
Hélas que le Ciel
Te pardonne, ô Lychas,
ton erreur involontaire.
Douleur après douleur,
Et douleur toujours
sans mesure,
Je n'ai plus la force de vivre.
Ô Mort, montre-moi
La voie qu'ont prise
mon fils et mon époux.
Mais quoi ? voici que s'avance
Vers moi, endeuillée,
L'ombre de mon fils.

SCÈNE 3

IOLE

Oh ! Quelle délivrance !

LYCHAS

Oh ! Quelle peur
épouvantable !

IOLE

Hyllus !

DÉJANIRE

Mon fils ?

DÉJANIRE ET IOLE

C'est toi ?

HYLLUS

Eh bien, si grâce à Junon,
je fus sauvé de la mer,
C'était donc pour
qu'à travers mes yeux
Mon cœur s'abîme dans
une mer de larmes
Puisque je trouve
ici confirmée
La fin horrible du père
que j'aimais.

IOLE

Pour te consoler cependant
Si tu as perdu un père si cruel,
Tu me retrouves, moi,
aimante et fidèle.

DÉJANIRE

Qu'au moins les cendres
d'Alcide reçoivent
Les honneurs funèbres
les plus éclatants
Et les fleurs et les pleurs
les plus abondants !

LYCHAS

Ah, quel destin est
donc le mien !
Car sans en avoir envie,
Pour vous tenir compagnie,
Avec vous je vais pleurer aussi.

DÉJANIRE, IOLE, HYLLUS ET LYCHAS

De l'Occident jusqu'au
lointain Orient
Il n'est pas un seul
qui ne pleure
Car aujourd'hui
le Soleil des héros,
Hélas, a éteint sa lumière.

SCÈNE 4

Le ciel étoilé.

JUNON

Allons, de l'allégresse !
Séchez tous vos pleurs !
À tout jamais
Le Ciel a changé
Vos noirs chagrins
En jours de liesse
Et de douceur,
Séchez vos pleurs !
Allons, de l'allégresse,
Alcide est vivant !
Séchez vos larmes !
Non, il n'est pas mort,
Il rit dans le Ciel,

Car le roi des Dieux
L'a marié
À la Beauté.
Allons, de l'allégresse !
Ainsi dépouillé des
faiblesses humaines,
Ainsi débarrassé
De toute coupable jalousie,
Ce qu'ici-bas il a méprisé
là-haut, il le désirera.
Ayant moi aussi rejeté
mon ancienne colère,
Pour votre bonheur
Je consens qu'il jouisse
dans les sphères
D'un repos éternel
Pour moi glorieux.
Et pour enfin accomplir
le désir des Cieux,
Il ne manque de vos noces
que la réjouissance.
Allons, réjouissez-vous,
Jeunes époux !
Que mes doux nœuds
Indissolubles
Vous enlacent, heureux,
Tout comme l'Amour, et
que vos cœurs s'unissent
Dans l'étreinte de vos mains.

IOLE ET HYLLUS

Quelle douce joie, Déesse,
Tu as mise dans nos cœurs !
Pour nous le Ciel
plein de bonté
Ne pouvait faire davantage.
Quelle douce joie, déesse !

JUNON, DÉJANIRE, IOLE, HYLLUS ET LYCHAS

Contre deux cœurs
qui brûlent
L'un de l'autre amoureux,
En vain dans le Ciel
les destins
S'escriment à faire la guerre :
Que la ligue d'Amour
Vainque la fureur
De tout sort contraire !
Un amour partagé est
toujours le plus fort.

SCÈNE 5

CHŒUR

Ce noble Héros qui jadis
Sur la terre a tant lutté,
Époux de la Beauté,
Pour jouir d'une noce
éternelle est monté au Ciel.
Une vertu qui peine
obtient sa récompense ;
Le Ciel se fait alors le champ
de son triomphe !

HERCULE ET LA BEAUTÉ

Ainsi il adviendra
qu'un jour avec bonheur,
Des fiers rivages de la Seine
Un Alcide français,
le cœur brûlé d'amour,
Pourra jouir en paix
d'une ibérique Beauté.
Nous, dans le Ciel,
trouvons notre bonheur,
Et la terre sera pour eux
un heureux séjour.

CHŒUR

Une vertu qui peine
obtient sa récompense
Le Ciel se fait alors
le champ de son triomphe.

*Traduction fidèle au livret de Buti,
réalisée par Jean-François Lattarico,
aimablement fournie par le Centre
culturel de rencontre d'Ambronay
et révisée par Barbara Nestola.
En accord avec les artistes, et pour
le confort du public, l'Opéra Comique
a fait le choix de simplifier ce dialogue
pour le sur-titrage du spectacle.*

LES ARTISTES

RAPHAËL PICHON

DIRECTION MUSICALE

Raphaël Pichon, né en 1984, étudie le violon, le piano et le chant dans les conservatoires parisiens (CNSMDP et CRR). Jeune chanteur professionnel, il se produit sous la direction de J. Savall, G. Leonhardt, T. Koopman et G. Jourdain. En 2006, il fonde Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque, qui se distingue rapidement par la singularité de ses projets. Les *Missae Breves* de Bach, les versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, la mise en perspective de raretés mozartiennes fondent leur identité. Par un travail sur la fusion entre chœur et orchestre, et par une démarche dramaturgique au concert, les réalisations de Pygmalion sont saluées en France et à l'étranger. Avec Pygmalion, Raphaël Pichon

se produit à la Philharmonie de Paris, au Château de Versailles, aux BBC Proms, au Bozar Bruxelles, au Konzerthaus de Vienne, à la Philharmonie de Cologne, au Palau de la Musica Catalana de Barcelone, au French May de Hong-Kong, au Beijing Music Festival. Il dirige des productions lyriques à l'Opéra Comique, au Festival d'Aix-en-Provence, au Bolshoi, à l'Opéra d'Amsterdam, à l'Opéra National de Bordeaux, collaborant avec K. Mitchell, R. Castellucci, S. McBurney, M. Fau, P. Audi, A. Bory, J. Mijnsen : citons *Trauernacht* sur des musiques de Bach (2014), la redécouverte de l'*Orfeo* de Rossi (Nancy, Versailles, 2016), la spatialisation des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (Holland Festival), *La Flûte Enchantée* mise en scène S. McBurney (Festival d'Aix, 2018), le *Requiem*

de Mozart mise en scène R. Castellucci (Festival d'Aix, 2019). Chef invité, il dirige le Mozarteum Orchester, le Deutsches Symphonies-Orchester, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, la Scintilla de l'Opéra de Zürich, les Violons du Roy de Québec. Ses enregistrements paraissent exclusivement chez Harmonia Mundi. Dernières parutions : *Enfers* avec le baryton Stéphane Degout (2018) et *Libertà*, autour des origines de la trilogie Mozart/Da Ponte (2019). Sa discographie est acclamée en France et à l'étranger. À l'Opéra Comique, il a dirigé *Miranda* (d'après Purcell) en 2017 et *Orphée et Eurydice* de Gluck (version Berlioz) en 2018.

VALÉRIE LESORT
MISE EN SCÈNE,
RÉALISATION
DES MARIONNETTES

Valérie Lesort est à la fois metteuse en scène et plasticienne, avec une formation de comédienne. En tant que plasticienne, elle collabore au théâtre, au cinéma, à la télévision, entre autres avec Ph. Genty, T. Ostermeier, J.-P. Rappeneau, J.-M. Ribes, L. Besson, les Guignols de l'info, C. Zéro, X. Durringer, S. Thierry... Elle travaille dans plusieurs ateliers aux studios de cinéma de Shepperton près de Londres et conçoit 120 monstres marins marionnettiques pour l'Exposition universelle 1998 de Lisbonne. De son interdisciplinarité naît en 2012 *Monsieur Herck Tévé*, un programme court pour Canal+, qu'elle coécrit et coréalise avec Christian Hecq. C'est de leur passion commune pour les spectacles visuels qu'est né *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne : ils cosignent l'adaptation et la mise

en scène de ce spectacle à la Comédie-Française, et elle en conçoit également les marionnettes, avec Carole Allemand. Ils reçoivent le Molière de la Création visuelle et le Prix de la critique 2016. En 2017, elle collabore avec le mentaliste Rémi Larrousse qu'elle met en scène dans *Songes d'un illusionniste* au Lucernaire. En 2018, Valérie Lesort et Christian Hecq mettent en scène *Le Domino noir* à l'Opéra royal de Wallonie à Liège et à l'Opéra Comique : ils remportent le Grand Prix de la critique du meilleur spectacle lyrique 2018. Dans le cadre des soirées *Porte 8* à l'Opéra Comique, elle crée en 2018 un *Cabaret horrifique* dont elle assure mise en scène et effets spéciaux, et dont elle est maîtresse de cérémonie : il est repris en 2019 et tournera en 2020. En 2019, elle signe l'adaptation, la scénographie et la mise en scène de *Petite balade aux enfers*, adaptation pour tous d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. Une reprise, une tournée ainsi que l'adaptation d'une autre œuvre du répertoire sont prévues en 2020.

CHRISTIAN HECQ

MISE EN SCÈNE

En 2008 Christian Hecq quitte la compagnie Philippe Genty pour entrer à la Comédie-Française, il en devient sociétaire en 2013. Après avoir reçu le Molière de la révélation masculine en 2000, il obtient celui du meilleur comédien en 2011 pour son rôle dans *Un Fil à la patte* de Feydeau et dernièrement, en 2016, celui de la création visuelle, avec Valérie Lesort, pour *Vingt mille lieues sous les mers*. Au cinéma, il a notamment tourné sous la direction de Jaco Van Dormael, Albert Dupontel, Chantal Akerman, Cécile Telerman, Danièle Thompson, James Huth et Éric Besnard... Depuis 2012, il coécrit et co-met en scène avec Valérie Lesort, *Monsieur Herck Tévé*, série de programmes courts pour Canal+, *20 000 lieues sous les mers* de Jules Verne au théâtre du Vieux Colombier et *Le Domino noir* d'Auber à l'Opéra Comique récompensé par le grand prix de la critique du spectacle lyrique en 2018. Christian Hecq est Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres.

LAURENT PEDUZZI

DÉCORS

Plasticien et scénographe, Laurent Peduzzi crée pour le théâtre, l'opéra, le cinéma et la danse. Il conçoit notamment les décors de nombreuses productions signées Jérôme Deschamps, Jean-Luc Lagarce, Catherine Diverrès, Pierre Romans, John Berry, Jacques Nichet, Stephen Taylor, Jacques Rouffio... Dans le registre lyrique, parmi ses nombreuses réalisations, citons *Don Quichotte* au Théâtre du Capitole de Toulouse (avec José Van Dam), *The Rape of Lucretia* (Britten) et *Maudits les innocents* (création de Mikel Urquiza, Julian Lembke, Didier Rotella et Francisco Alvarado) à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris, *Il Trovatore* au Grand Théâtre de Genève, *Les Mousquetaires au couvent* à l'Opéra de Lausanne... À l'Opéra Comique, il a signé les décors de *Fra Diavolo* (2009), *Mignon* (2010), des *Boulingrin* de G. Aperghis (2010), des *Mousquetaires au couvent* (2015) et du *Domino noir* (2018).

VANESSA SANNINO

COSTUMES ET MACHINES

Née à Milan, Vanessa Sannino étudie la scénographie et le costume à l'Accademia di Belle Arti de Brera, puis à l'Accademia del Teatro alla Scala, tout en pratiquant la peinture. En 2008, elle signe scénographie et costumes d'une première *Carmen* et de *Madama Butterfly*. En 2009, elle rejoint Emma Dante sur *Carmen*, en ouverture de la saison de La Scala. Ses costumes d'*Un Fil à la patte* (mise en scène Jérôme Deschamps) à la Comédie-Française en 2010 lui valent une nomination aux Molières. S'en suivent des réalisations pour le Staatsoper de Vienne, le Teatro Massimo de Palerme, l'Opéra national de Bordeaux, l'Opéra de Lausanne, le Teatro Petruzzelli de Bari, le Teatro Massimo de Palerme, l'Opéra de Rome, le Teatro Comunale de Bologna, le Grand Théâtre de Genève, l'Opéra Royal de Wallonie, l'Opéra national de Montpellier, l'Opera Festival della Valle d'Itria, le Teatro Greco de Siracusa... Depuis 2015, elle collabore avec Rémi Boissy et signe scénographies et costumes de la Compagnie

Fearless Rabbits. À l'Opéra Comique, elle a créé les costumes de *La Muette de Portici* (2012), *Mârouf savetier du Caire* (2013, 2018), *Les Mousquetaires au couvent* (2015) et *Le Domino noir* (2018).

CHRISTIAN PINAUD LUMIÈRES

Formé à l'École de la rue Blanche à Paris, Christian Pinaud fonde, avec Jean Varela, la Compagnie In Situ. Il travaille tant pour le théâtre que l'opéra avec Richard Brunel, Patrick Pineau, Lorenzo Mariani, Stephen Taylor, Bernard Lévy, Charles Tordjmann, Dag Jeanneret, Matthew Jocelyn... Son parcours lui a permis de travailler pour les opéras de Paris, San Francisco, Tokyo, Séoul, Genève, Tel Aviv... Il a notamment signé les mises en lumières de *Il Trovatore* pour l'Opéra de Tokyo, l'Opéra de Genève, le Teatro Regio de Parme, La Fenice de Venise ; *La Finta Giardiniera* et *Maudits les Innocents* à l'Opéra de Paris ; *Le Cercle de Craie* et *Der Kaiser von Atlantis* à l'Opéra de Lyon ; *Ammadigi* au Théâtre de l'Athénée. En novembre,

il mettra en lumières *Hamlet* à l'Opéra de Cologne. À l'Opéra Comique, il a signé les lumières de *Domino noir* (2018).

NAHUEL DI PIERRO BARYTON

ERCOLE
Né à Buenos Aires, Nahuel Di Pierro est issu de l'Institut Artistique du Teatro Colón et poursuit sa formation à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris et au Young Singer Program du Festival de Salzbourg. Il chante à l'Opéra de Paris (*Salomé*, *La Sonnambula*, *Idomeneo*, *Don Carlo*, *Don Giovanni*, *L'italiana in Algeri*, *I Capuleti e I Montecchi*, *L'Incoronazione di Poppea*, *La Bohème*), Covent Garden (Colline, Masetto), Salzbourg (Achior dans *La Betulia Liberata* de Mozart), Berlin (Basilio dans *Le Barbier de Séville*), Amsterdam (Léandre dans *L'Amour des Trois Oranges*), Dessau (Sarastro dans *Die Zauberflöte*), Nantes et Luxembourg (Selim dans *Il Turco in Italia*), Santiago du Chili (Sarastro et Colline), Buenos Aires (Don Giovanni, Mustapha dans *L'italiana in Algeri*), Baden Baden et Genève (Lorenzo dans *I Capuleti e I Montecchi*), Zürich

(Lord Sidney dans *Il Viaggio a Reims*, Cold Genius dans *King Arthur*, Seneca dans *L'Incoronazione di Poppea*), Toulouse (Colline dans *La Bohème*, Basilio, Angelotti dans *Tosca* et Ferrando dans *Il Trovatore*), Bordeaux (Haly, Basilio, Colline, Ismenor/Teucer dans *Dardanus* de Rameau), au Théâtre des Champs-Élysées (La Voce dans *Idomeneo*, Masetto), Glyndebourne (Colline), Bad-Wildbad (Walter/Melchthal dans *Guillaume Tell*) et Aix-en-Provence (Guglielmo dans *Così fan Tutte*, Leporello dans *Don Giovanni*). Au concert, il se produit avec l'Orchestre national de France (K. Masur, J. Conlon, D. Gatti, Ch. Dutoit), l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini (R. Muti), l'Orchestre de Paris (L. Langrée, J. Rhorer, B. de Billy), l'Ensemble Matheus (J.-Ch. Spinosi), le Cercle de l'Harmonie (J. Rhorer), le Concert d'Astrée (E. Haïm), l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (J. E. Gardiner), le Hallé Orchestra de Manchester (M. Elder)... et chante Haendel, Paisiello, Bach, Dvořák, Mozart, Berlioz, et des programmes allant de Monteverdi à Verdi.

ANNA BONITATIBUS MEZZO-SOPRANO

GIUNONE
Lauréate de l'International Opera Awards (2015) et Best Female Voice Finalist IOA (2016), Anna Bonitatibus chante Monteverdi, Cavalli (*Didone*, *Ercole amante*, *Calisto*), Haendel (*Agrippina*, *Deidamia*, *Giulio Cesare*, *Orlando*, *Tamerlano*, *Tolomeo*, *Ottone*, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*) et l'école napolitaine, de Pergolesi à Rossini (*La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Le Comte Ory*, *Il Viaggio à Reims*, *Tancredi*, les Cantates, les Messes et *Péchés de Vieillesse*). Cherubino (*Le Nozze di Figaro*) est suivi par *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Mitridate Re di Ponto*, *Lucio Silla*, *La Clemenza di Tito*. Son répertoire comprend aussi la *Messa di Requiem* de Verdi, *Ginevra di Scozia* de Mayr et *Enrico di Borgogna* de Donizetti, *Carmen* (début à Madrid en 2018), *L'Enfant et les sortilèges*, *Roméo et Juliette* de Berlioz et de Gounod, *Les Contes d'Hoffmann*, *Werther* et *Don Quichotte*. Elle chante à la Scala, à la Bayerische Staatsoper, au

Théâtre des Champs-Élysées, au Teatro Real de Madrid, La Monnaie de Bruxelles, à la Wiener Staatsoper, à la Royal Opera House de Londres, dans les festivals de Salzbourg, Florence, Munich, Bologne, Grange, etc. et collabore avec les chefs Sir Charles Mackerras, Riccardo Muti, Sir Antonio Pappano, René Jacobs, William Christie, Ivor Bolton, Myung Whun Chung, Alan Curtis, Roberto Abbado, Ottavio Dantone et les metteurs en scène Luca Ronconi, Jérôme Savary, Pier Luigi Pizzi, Dario Fo, David McVicar, David Alden, Sir Jonathan Miller, Kasper Holten, Emilio Sagi, Sven-Eric Bechtolf, David Pountney. Engagée dans la recherche, elle a fondé la maison d'éditions musicales Consonarte – Vox in Musica. Parmi ses nombreux enregistrements, citons le récent *En travesti* (2018, BR Klassik).

GIUSEPPINA BRIDELLI MEZZO-SOPRANO

DEIANIRA

Née à Piacenza, Giuseppina Bridelli débute dans *Così fan tutte* (dir. D.Fasolis).

Depuis, elle collabore avec les ensembles Cappella Mediterranea, L'Arpeggiata, il Pomo d'oro, l'Accademia bizantina, l'Ensemble Pygmalion, L'Europa galante, Il Giardino Armonico. Ces dernières saisons, elle a chanté *Idomeneo* (Idamante), *Il mondo della Luna* (Ernesto) à Monte Carlo, *L'Incoronazione di Poppea* à Innsbruck, *Orfeo* de Monteverdi (Messaggera) avec la Cappella Mediterranea, *Orfeo* (Aristeo) de Rossi avec Pygmalion à Versailles et Nancy, *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi avec Pygmalion à Amsterdam, Paris et Londres (BBC Prom), la *Paukenmesse* de Haydn à Wrocław, *La Clemenza di Tito* au Maggio musicale Fiorentino, *Il ritorno di Ulisse in Patria* à l'Elbphilharmonie Hamburg. Elle a enregistré avec Glossa, Decca, Naive, Deutsche Grammophone, Deutsche Harmonia mundi. Son premier album soliste *Duel* vient de paraître chez Arcana. Elle a reçu le prix Abbiati pour le disque *Péchés de Vieillesse* avec le pianiste A. Marangoni. Elle chantera prochainement

avec L'Arpeggiata, la Cappella Mediterranea, Les Musiciens du Louvre ; et se produira dans *Le Nozze di Figaro* à Nancy, Lyon et Palerme, *Lucrezia Borgia* à Piacenza et Ravenne, *Orfeo* au Concertgebouw d'Amsterdam (dir. L. Alarcon) puis à New York (dir. J.Savall).

FRANCESCA ASPROMONTE SOPRANO

IOLE

Après des études de piano et de clavecin, Francesca Aspromonte se spécialise à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia avec Renata Scotto et obtint son diplôme du Mozarteum de Salzbourg. Elle se produit à Carnegie Hall, l'Opéra Royal de Versailles, le Wigmore Hall, Wiener Konzerthaus, La Fenice, Wiener Musikverein, Royal Albert Hall, Grand Théâtre du Luxembourg, Opéra de Nancy, Bozar de Bruxelles, Opéra National de Montpellier, et aux festivals d'Ambronay, Aix-en-Provence, Bremen. Elle chante sous la direction de Sir J. E. Gardiner, Chr. Rousset, E. Onofri, L. García Alarcón,

R. Pichon, G. Antonini, V. Luks, St. Montanari, A. Quarta. Elle se produit récemment dans Monteverdi dirigé par Sir J. E. Gardiner, *L'Orfeo* de Rossi (DVD Harmonia Mundi), *Erismena* de Cavalli (rôle principal) à Aix-en-Provence, *Don Giovanni* (Zerlina) à Nancy et Luxembourg, *La Maddalena ai piedi di Cristo* à Prague et Dresden, *Il Giasone* de Cavalli à Genève et Versailles, *La Passion selon saint Jean* au Konzerthaus de Vienne, *L'Orlando Furioso* à La Fenice, *Serse* et *Arianna de dans Creta* de Haendel en tournée concert européenne, *Semele* (rôle-titre) au Festival d'Innsbruck, *Iole* (rôle principal) au Festival musical de Brême, *Rinaldo* en tournée avec l'Accademia Bizantina et O. Dantone, *Ariodante* à Stockholm. Elle enregistre son premier album solo *Prologue* (Pentatone) avec Il Pomo d'oro et E. Onofri.

KRYSTIAN ADAM TÉNOR

ILLO

Originaire de Pologne, Krystian Adam débute dans *L'Orfeo* (rôle-titre) et *Les Vêpres* de Monteverdi

avec Sir J.E. Gardiner en tournée américaine et européenne. Il se produit ensuite dans la Messe en *ut mineur*, sous la direction de R. Pichon, *Les Noces de Figaro* et *Adriana Lecouvreur* à la Royal Opera House, *Idomeneo* à Venise avec J. Tate, *La Fille du Far-West* à La Scala, *Les Noces de Figaro* à Amsterdam, *Le Messie* avec J.-Chr. Spinosi en tournée en Europe, *Le retour d'Ulysse* (Télémaque) à la Scala, *Don Giovanni* à Milan et Tel Aviv, *Mosè in Egitto* de Rossini à Naples, *La Fiera di Venezia* de Salieri en Allemagne, *L'Incoronazione di Poppea* à Barcelona et Bilbao, *Idomeneo* à Madrid, *Le Messie* à Pistoia, Prague et Dresde, *Rodelinda* (Grimoaldo) à Lyon, *San Giovanni Battista* au Festival de Salzbourg, *Le Roi Roger* et *Paukenmesse* au festival Wratistavia Cantans, *Israel in Egypt* de Haendel en tournée en Europe, *la Passion selon saint Matthieu* au Théâtre des Champs-Élysées, *Il Re Pastore* et *La Pietra del Paragone* au Châtelet, *Le Messie* au Festival Monteverdi à Crémone et Ravenne, *Saul*

(Jonathan) à Znojmo, Prague et Helesov, *Les Noces de Figaro* à Vienne, Lucerne et Londres, *Orfeo* de Haydn à Eisenstadt, *Idomeneo* (rôle-titre) à Tel Aviv, *Die Entführung aus dem Serail* à Glyndebourne.

EUGÉNIE LEFEBVRE SOPRANO

PASITEA, OMBRA DI CLERICA, TERZA GRAZIA, SECONDO PIANETA Premier Prix du Concours Corneille en 2017, Eugénie Lefebvre fait ses études au Centre de Musique Baroque de Versailles puis à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Elle apparaît en concert avec le Concert d'Astrée (E. Haïm), les Arts Florissants (W. Christie), Pygmalion (R. Pichon), les Talens Lyriques (C. Rousset), les Surprises (L-N Bestion de Camboulas), le Concert de la Loge (J. Chauvin), l'ensemble Correspondances (S. Daucé), l'Escadron Volant de la Reine et le Poème Harmonique (V. Dumestre). Sa passion pour l'opéra lui fait aborder des rôles comme Dido dans *Dido and Aeneas* de Purcell, *Armide* de Lully, *Médée* de Charpentier, *Issé* de

Destouches, Doris, Olympia et Roxane dans *L'Europe Galante* de Campra, la Princesse dans *La Forêt Bleue* de Louis Aubert, Armida dans *Rinaldo* de Haendel, Nerone et Valetto dans *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, Medea dans *Teseo* de Haendel, Diane dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau. Au printemps 2020, elle chantera la Grande Prêtresse dans *Acanthe* et *Céphise* de Rameau au Théâtre des Champs-Élysées, avec le CMBV et les Ambassadeurs, dirigé par A. Kossenko, puis dans les Grands Motets de Clérambault avec le CMBV.

GIULIA SEMENZATO SOPRANO

VENERE, BELLEZZA, CINZIA Diplômée en droit de l'Université d'Udine, Giulia Semenzato étudie au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise et à la Schola Cantorum de Bâle, puis remporte le concours international Toti dal Monte à Trévise et le « Premio Farinelli » du Concorso Lirico Città di Bologna. Elle chante Almirena (*Rinaldo*

à Glyndebourne), Zerlina (*Don Giovanni* à la Scala, La Fenice, au TCE, à l'Elbphilharmonie Hambourg), Despina (*Così fan tutte* à Zurich, Maggio Musicale Fiorentino, en tournée avec Les Musiciens du Louvre, à Versailles, au Mozartfest Würzburg), Dorinda (*Orlando* au Theater an der Wien), le rôle-titre d'*Elena* (Festival d'Aix), Venere / Proserpina (*Orfeo* à Caen, Bordeaux, Versailles), Nanetta (*Falstaff* à la Scala et à NCPA Beijing), etc. Son répertoire comprend le *Gloria* de Poulenc, le *Messie*, le *Stabat Mater*, le Requiem de Mozart. Elle a travaillé avec Z. Mehta, J. E. Gardiner, D. Harding, M. Emelyanychev, G. Antonini, P. Järvi, M. Minkowski, R. Pichon, V. Luks, D. Fasolis, L. Cummings, L. García Alarcón. Elle chantera prochainement Pamina à Oman, Zerlina à Vienne, Nanetta à Lille, Mozart à Salzbourg, Susanna à Vienne et au Royal Opera House. Pour Arcana, elle a enregistré le *Stabat Mater* de Logroscino, et pour Accent, le *Messie* de Handel. Son premier disque était *Sospiri d'Amore* de Cavalli pour Glossa.

LUCA TITTOTO

BASSE

NETTUNO,

OMBRA D'EUTIRO

Originaire d'Asolo, Luca

Tittoto obtient en 2006

le Premier Prix du Concours Giuseppe Di Stefano.

Il incarne Giove (*La Calisto*)

à Munich et Madrid, Don

Alfonso (*Così fan tutte*)

à Oslo, Venise et Munich,

Gessler (*Guillaume Tell*)

au Festival Rossini de Pesaro

ainsi qu'à Turin, Bologne,

Édimbourg et Munich, Créon

(*Médée* de Charpentier)

à Bâle, Alidoro (*Cenerentola*)

à Naples, Riccardo (*I puritani*)

à Crémone, Piacenza,

Reggio d'Émilie et Modène.

Il chante en concert

La Bohème, *La fida ninfa*

(Vivaldi) et *La scala di seta*

(Rossini) au Concertgebouw

d'Amsterdam. Plus

récemment, il apparaît dans

Ariodante au Festival d'Aix

et à Amsterdam, *Alcina*

au Teatro Real, *Le Barbier*

de Séville à Bologne, *Norma* à

Palerme et Venise, *La Bohème*

à Covent Garden, *Carmen*

à Turin, *L'Italienne à Alger*

et *Lucia di Lammermoor*

à Palerme et *Lucio Silla*

à Vienne. La saison dernière,

il aborde les rôles de Plutone

(*L'Orfeo*) à Turin, Sparafucile

(*Rigoletto*) à Palerme,

Gilberto (*Enrico di Borgogna*)

au Festival Donizetti de

Bergame, Giove (*La Calisto*)

à Madrid, le Requiem de

Mozart version scénique

à Aix-en-Provence. En concert,

il interprète les Passions,

le *Messie*, le *Requiem* de

Mozart, la *Symphonie n°9* et

Le Christ au Mont des oliviers

de Beethoven, le *Stabat*

Mater et la *Petite Messe*

solennelle. Sa discographie

comprend de nombreux

enregistrements dont

La concordia de' pianeti

de Caldara (A. Marcon),

Partenope de Haendel,

Idomeneo de Mozart

(R. Jacobs) et un album

Monteverdi avec M. Kožená.

RAY CHENEZ

CONTRE-TÉNOR

IL PAGGIO

Le contre-ténor américain

Ray Chenez interprète des

rôles féminins et masculins.

Ses rôles féminins incluent

Irina dans *Three Sisters* de

P. Eötvos (Oper Frankfurt),

Witch of Endor dans *Saul*

de Haendel (Theater an der

Wien), *Nutrice/Amore* dans

l'Orfeo de Rossi (Nancy,

Bordeaux, Caen, Versailles),

et *Marzia* dans *Catone in*

Utica de Vinci (Versailles,

Wiesbaden, Bergen, Vienne,

Bucarest). Ses rôles masculins

incluent le rôle-titre d'*Oreste*

de Haendel (Halle), *Siface*

dans *Mitridate* de Porpora

(Schwetzingen), *Nerone* dans

L'Incoronazione di Poppea

de Monteverdi (Bielefeld,

Aachen), *Medarse* dans

Siroe de Hasse (Bayreuth),

Teseo dans *Arianna in*

Nasso de Porpora (Theater

an der Wien), *Olinto* dans

Demetrio de Hasse (Londres),

Cherubino dans *Le nozze*

di Figaro (Victoria), *Achille*

dans *Ifigenia in Aulide* de

Cherubini (Würzburg), et

Hunahpú dans *The Indian*

Queen de Purcell (Genève,

Cologne, Brême, Dortmund).

En 2019-2020, il débute en

Piacere dans *Il Trionfo del*

Tempo e del Disinganno de

Haendel avec le Concerto

Köln, retourne à l'Opéra

de Bordeaux en *Ange* dans

Le Démon d'A. Rubinstein,

et à Weimar dans le rôle

de *Kalden/Ty* pour la création

de *The Circle*. Il fera aussi ses

débuts à Halle et Ankara lors

de récitals.

DOMINIQUE VISSÉ

CONTRE-TÉNOR

LICCO

On ne présente plus

Dominique Visse, son

éclectisme musical,

sa personnalité hors du

commun. Fondateur en

1978 de l'Ensemble Clément

Janequin, avec lequel il

a enregistré de nombreux

disques références

du répertoire de chansons

polyphoniques françaises

de la Renaissance, il entre

l'année suivante aux Arts

Florissants en tant que

chanteur et transcripteur

de l'ensemble. Depuis cette

époque, Dominique Visse est

l'un des artistes lyriques les

plus demandés du milieu de

l'opéra baroque, collaborant

avec René Jacobs, Jean-

Claude Malgoire, William

Christie, Philippe Herreweghe,

Ton Koopman, Alan Curtis,

Nicholas McGegan,

Christophe Rousset, Robert

King, Ivor Bolton, Harry Bicket,

Emmanuelle Haïm ou Vincent

Dumestre, etc., sur les scènes

des opéras de Paris, Berlin,

Cologne, Londres, Amsterdam,

Lausanne, Tel Aviv, Bruxelles,

Houston, Barcelone, Munich,

ainsi qu'aux festivals

de Glyndebourne, Aix-en-Provence, Innsbruck, Edimbourg... Dominique Visse a enregistré plus d'une centaine de disques, principalement chez Harmonia Mundi. En tant que chef d'orchestre, il revient notamment cette saison à l'Atelier lyrique de Tourcoing pour diriger deux programmes autour de Marc-Antoine Charpentier. Il revient à l'Opéra Comique après avoir chanté la Pythonisse dans *David et Jonathas* (2013).

PYGMALION

Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relient 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 et son *Requiem*, mis en scène par Romeo Castellucci, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant

en lumières 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, ou encore *Libertà !* qui retrace les prémices du *dramma giocoso* mozartien. Pour ses spectacles lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme Romeo Castellucci, Katie Mitchell, Aurélien Bory, Simon McBurney, Jetske Mijnsen, Pierre Audi, 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, 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 (2019-2022), Pygmalion reçoit le soutien de Mécénat Musical Société Générale. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

CHŒUR

Sopranos - Adèle Carlier, Perrine Devillers, Armelle Froeliger, Marie-Frédérique Girod, Marie Planinsek, Virginie Thomas
Altos - Corinne Bahaud, Tobias Knaus, Marie Pouchelon, Yann Rolland
Ténors - Olivier Coiffet, Constantin Goubet, Guillaume Gutierrez, Randol Rodriguez
Basses - Nicolas Boulanger, Renaud Bres, Nicolas Brooymans, Guillaume Olry

ORCHESTRE

Premiers violons -

Jérôme Van Waerbeke, Yoko Kawakubo, Béatrice Linon, Marie Rouquie

Seconds violons -

Gabriel Grosbard, Alix Boivert, Louis Créac'h, Sandrine Dupé

Altos - Kate Goodbehere, Josèphe Cottet

Basse de violon -

Antoine Touche*

Violoncelle - Gulrim Choi

Viols de gambe - Josh

Cheatham*, Lucile Boulanger*, Julien Léonard*, Myriam Rignol*

Contrebasse -

Thomas de Pierrefeu*

Flûte - Julien Martin

Flûte et douciane -

Mélanie Flahaut

Cornet et trompette -

Gustavo Gargiulo, Emmanuel Mure

Sacqueboutes - Arnaud

Brétécher, Stéphane Muller, Franck Poitrineau

Percussions - Sylvain Fabre

Harpes - Angélique Mauillon*, Marie-Domitille Murez*

Théorbes - Miguel Henry*, Diego Salamanca*

Clavecin et orgue - Pierre Gallon**

Clavecins - Ronan Khalil*, Raphaël Pichon*

*continuo

**continuo et chef de chant



#ExtraordinairePerrier

L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutou

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

Directrice Générale de la Création Artistique (Ministère de la Culture)

Sylviane Tarsot-Gillery

Secrétaire Général (Ministère de la Culture)

Marie Villette

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

ADMINISTRATION ET FINANCE

Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Responsable de la comptabilité

Agnès Koltein

Comptable / régisseuse de recettes
Patricia Aguy

Employée administrative
Céline Dion

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 direction des ressources humaines
Alexandre Meng

Responsable du service paie
Laure Joly

Adjoint à la Responsable de la paie, responsable du SIRH
Aimad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL COMMUNICATION

Secrétaire général
Gérard Desportes

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

Responsable du mécénat
Camille Claverie-Rospide

Chef de projet mécénat
Paul-Henry Álaryac

Attachée de presse
Alice Bloch

Rédacteur multimédia
David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale
Simon Feuvrier

Chargé de médiation
Maxime Gueudet

Assistante au secrétariat général
Salomé Journeau

Apprenti au service communication
Leslie Somé

Chargée du numérique et de son développement
Juliette Tissot-Vidal

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

Cheffe du service des relations avec le public
Angelica Dogliotti

Cheffe adjointe du service des relations avec le public
Philomène Loambo

Responsable de la billetterie
Théo Maille

Adjointe à la billetterie
Sonia Bonnet

Chargé.e.s de billetterie
Julien Albarelli
Audrey Josset
Frédéric Mancier

Cheffe du service de l'accueil
Laurence Coupaye

Chef adjoint
Stéphane Thierry

Ouvreur.euse.s
Lisa Arnaud
Cécile Bru
Frédéric Cary
Chambard Lucien
Yves Chateignier
Sandrine Coupaye
Bryan Damien
Séverine Desonnais
Francesca Diprima
Aurélie Fabre
Anne Fischer
Pauline Fourniat
Nicolas Guetrot

Youenn Madec
Julia Maillard
Patrick Maitrugue
Mathilde Marault
Constance Mespoulet
Fiona Morvillier
Romane Peronne
Baptiste Philippe
Joana Rebelo
Lydia Sevette
Fabien Terreng

Contrôleurs
Victor Alesi
Stefan Brion
Pierre Cordier
Matthias Damien

Vendeurs de programmes
Tom Belloir
Julien Tomasina

PRODUCTION / COORDINATION ARTISTIQUE

Directrice de la production et de la coordination artistique
Sophie Houlbrèque

Adjointe en charge de la coordination artistique
Maria Chiara Prodi

Administratrice.eur.s de production
Cécile Ducournau
Caroline Giovos
Antoine Liccioni

Chargée de production
Élise Griveaux

Assistante de production
Denise N'Cho Allepot

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 technique de production
Laure Martigne
Aurore Quenel

Bureau d'études
Charlotte Maurel
Julie Rouxel

Conseiller en artifices
Laurent Boulanger

Conseillers techniques vols
Eric Andriant
Marc Bizet

Régisseuse générale de coordination
Emmanuelle Rista

Régisseur général
Michael Dubois

Régisseuses de scène
Elsa Lilamand
Annabelle Richard
Céverine Tomati

Régisseuse surtitrage
Cécile Demoulin

Régisseur d'orchestre
Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique
Cédric des Aulnois
Hugo Delbart
Eli Frot

Nathan Katz
Alexandre Lalande
Philippe Martins
Jérôme Paoletti
Matthieu Souchet
William Vincent

Apprentie au service de la régie
Nina Courbon

**Chef du service machinerie
et accessoires**
Bruno Drillaud

**Chefs adjoints du service
machinerie / accessoires**
Jérôme Chou
Laurent Pinet
Baptiste Vitez

Machinistes / accessoiristes
Paul Atlan

Stéphane Araldi
Lucie Basclat
Julien Boulenouar
Luigino Brasiello
Fabrice Costa
Thomas Jourden
Thierry Manresa
Paul Rivière
Eric Rouillé
Jérémy Strauss
Paul Amiel
Eric Andriant
Julien Bezin
Antoine Cahana
Myriam Coen
Thomas Contreras
Abbel Abdlekader Diawara
Emilien Diaz
Manuia Faucon
Clémence Harre
Loic Le Gac
Adrien Meillon
Alexandre Milord
Stéphane Nectar
Ashley Noel
Jacques Papon
Michael Piroux
Adrian Reina Cordoba
Nicolas Rigal
Matthieu Rouchon

Chef du service audiovisuel
Quentin Delisle

Chef adjoint
Florian Gady

Technicien.ne.s audiovisuel
Stanislas Quidet
Céline Bakyz
Charly Clovis
Julien Guinard
Eliot Paul-Kissel

Chef du service électricité
Sébastien Böhm

Chefs adjoints
Julien Dupont
François Noël

Sous-chef
Csaba Csoma

Électriciens
Sohail Belgaroui
Kimberley Berna
Grégory Bordin
Cédric Enjoubault
Dominique Gingreau
Ridha Guizani
David Ouari
Geoffrey Parrot
Philippe Sung

**Cheffe du service couture,
habillement, perruques-maquillage**
Christelle Morin

Cheffe adjointe habillage
Clotilde Timku

**Cheffe adjointe
perruques-maquillage**
Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture
Marilyne Lafay

Couturières-habilleuses
Édith de Beco
Céline Curuchet
Juliette Jamet
Patricia Lopez-Morales

Perruquier maquilleur
Mikael Benne

Attachées de production
Adelaide Gosselin
Angèle Mignot

Cheffe d'atelier couture
Vera Boussicot

Coupe
Sarah Di Prospero
Lydie Lallaux

Couturières
Marine Alisé
Sophie Bercot
Lucille Charvet
Élodie Hardy
Barbara Gassier
Louise Le Gaufoy
Ophélie Parmentier
Marlène Tournadre

Stagiaire couture
Myriam Boyer

Modiste
Liliana De Vito

Chef d'atelier décorations
Bruno Juvet

Décorations costumes
Véronique de Groer
Dorota Kleszsz-Ronsiaux

Stagiaire décoration
Milena Bauchet

Teinturière
Alicia Maistre

Habilleuses
Floriane Bitor
Valérie Caubel
Lucile Charvet
Noémie Reymond

Agathe Trotignon
Marine Valette

**Attachée de production
perruques-maquillage**
Amélie Lecul

**Assistance Perruquier
et cheffe d'atelier**
Maurine Baldassari

Coiffeur-ses-maquilleuses
Louise Baillot
Caroline Boyer
Galina Bouquet
Irina Diakonova
Élodie Dussaillant
Olivier Duriez
Sylvie Jouany
Cécile Larue
Muriel Nisse
Karine Palazzi
Vanessa Mathieu
Monique Sudlarek

**Intendant, Responsable Bâtiment
et Sécurité**
Renaud Guitteaud

**Adjoint du Responsable Bâtiment,
Responsable du service intérieur**
Christophe Santer

Chef de la sécurité et de la sûreté
Pascal Heiligenstein

Huissier.ière.s
Agnès Brossais
Ignacio Gonzalez-Plaza
Céline Le Coz
Rachel L'Hostis
Cécilia Tran

Standardiste
Fatima Djebli

Ouvrier tous corps d'état
Noureddine Bouzelfen

Chef de la sécurité et de la sûreté
Pascal Heiligenstein

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE

Directrice artistique
Sarah Koné

Déléguée à la Maîtrise
Marion Nimaga-Brouwet

Chargée d'administration
Morgane Faure

Employée administrative
Klervie Metailler

Apprenti à la Maîtrise
Quentin Croisard

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

..... Fondation pour
l'Opéra Comique



SES BIENFAITEURS, DONATEURS ET GRANDS DONATEURS

Ara Aprikian, Michel et Catherine Carlier, Jacques Cellard, François-Xavier Collineau, Sylvie Hubac et Philippe Crouzet, Max Drapier-Bekaert, Mercedes Erra, G. F., Elisabeth et Hervé Gambert, Jean-Pierre Grenier, Isabelle de Kerviler, Jean-Maurice de Montremy, Bernard Le Masson, Anne et Laurent Tourres

SES PARTENAIRES MÉDIA



Direction de la publication

Olivier Mantei

Rédaction et édition

Agnès Terrier

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 8-29, 66-67, 69] Répétitions d'*Ercole amante* au Petit Théâtre, à l'Atelier Berthier et au Central Costumes, Opéra Comique, octobre 2019 © Stefan Brion

Iconographies

Couverture Matthieu Fappani

[p. 62-65] Maquettes de costumes

de Vanessa Sannino, Opéra Comique, 2019

[p. 31] *Venise*, par Matthäus Merian, vers 1650, Jérusalem, Bibliothèque nationale et universitaire d'Israël © Wikimedia Commons

[p. 32] *Hercule terrassant le lion de Némée*, par Peter Paulus Rubens, vers 1615, Bucarest, Musée National des Beaux-Arts de Roumanie © Wikimedia Commons ; *Junon et Jupiter sur le mont Ida*, gravure d'après Charles-Antoine Coypel, 1699 © Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Belinda L. Randall from the collection of John Witt Randall

[p. 33] *Hercule chez Omphale*, par Antonio Bellucci, 1698, Venise, Ca'Rezzonico © Wikimedia Commons ; *Déjanire enlevée par Nessus*, gravure d'après Guido Reni, 1617, New York, Metropolitan Museum of Art © Gift of Georgiana W. Sargent, in memory of John Osborne Sargent, 1924 ; *Hercule recevant la tunique enduite du sang de Nessus*, par Hans Sebald Beham, 1542, Cleveland Museum of Art, Mr. And Mrs. Lewis B. Williams Collection © Creative Commons

[p. 34] *Henri IV en Hercule terrassant l'hydre de Lerne*, anonyme français, vers 1600, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal

[p. 36] *Louis XIII en Hercule*, par Abraham Bosse, 1635, New York, Metropolitan Museum of Art © Harris Brisbane Dick Fund, 1926

[p. 37] *Louis XIV en Hercule*, d'après la statue de Martin Desjardins (aujourd'hui détruite) sur la place des Victoires, Paris, 1686 © Wikimedia Commons

[p. 38] *Marie-Thérèse d'Autriche, infante d'Espagne puis reine de France*, gravure d'Antoine Masson d'après Nicolas Mignard, 1664, Londres, British Museum © Wikimedia Commons

[p. 40] Première page du *Traité des Pyrénées* signé par le cardinal Mazarin et Luis de Haro et mettant fin à la guerre entre la France et l'Espagne, 7 novembre 1659, Archives Nationales © Wikimedia France

[p. 41] *Entrevue de Louis XIV de France et de Philippe IV d'Espagne dans l'Île des Faisans en 1659*, par Jacques Laumonnier d'après un carton de tapisserie d'Henri Testelin, Le Mans, Musée de Tessé © Wikimedia Commons

[p. 43] *Junon*, par Cesare Dandini, vers 1650, Vicenza, Galleria di Palazzo degli Alberti © Wikimedia Commons

[p. 44] *Le cardinal Mazarin*, par Nicolas de Larmessin, in *Les Augustes Représentations de tous les rois de France, depuis Pharamond jusqu'à Louis XIV*, 1690, Bibliothèque nationale de France © Wikimedia Commons

[p. 47] *Jean-Baptiste Lully*, par Augustin de Saint-Aubin d'après le buste réalisé par Gaspard Collignon, XVIII^e siècle, New York, Metropolitan Museum of Art © Harris Brisbane Dick Fund, 1917

[p. 49] Décor de Torelli pour *Les Noces de Thétis et Pelée*, par Israël Silvestre, 1654, New York, Metropolitan Museum of Art © The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951

[p. 50] Plans du parterre et du premier étage de la Salle des Machines, 1662, par Gabriel-Pierre-Martin Dumont, publiés dans *L'Encyclopédie*, vol. X, 1772 © Wikimedia Commons

[p. 51] Coupe longitudinale de la Salle des Machines édifée dans l'aile nord du Palais des Tuileries, 1662, dessin réalisé vers 1750, Archives Nationales © Wikimedia Commons

[p. 53] Le Louvre, le palais des Tuileries et la Grande Galerie en 1615, par Matthäus Merian, 1615 © Wikimedia Commons

[p. 54] Décor de Torelli pour *Les Noces de Thétis et Pelée*, par Israël Silvestre, 1654, New York, Metropolitan Museum of Art © The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951

[p. 57] Hercule, portant son fils Hyllus, regarde le centaure Nessus qui s'appête à transporter Déjanire, fresque de Pompéi, 1^{er} siècle avant notre ère, Naples, Musée national d'archéologie © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons

[p. 58] *L'apothéose d'Hercule*, par François Lemoyne, plafond du Salon d'Hercule, château de Versailles, vers 1731 © EPV / Christian Mileat

[p. 61] Machines de théâtres conçues par Nicola Sabbatini, plans publiés en 1637 à Ravenne dans sa *Pratica du fabricar scene e macchina ne'teatri*. Collection privée

[70] *Louis XIV en Hercule couronné par la Victoire*, par Pierre Bullet, 1674, versant sud de la Porte Saint-Martin, Paris, 10^e arrondissement © GFreihalter / Wikimedia Commons

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

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

LOCATION

Téléphone

01 70 23 01 31

Internet

opera-comique.com

Guichet

1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur





GABRIELLE. L'ESSENCE D'UNE FEMME.

CHANEL

LA NOUVELLE EAU DE PARFUM