

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Le Nozze di Figaro

opéra-bouffe en 4 actes

Livret en italien de Lorenzo da Ponte

Inspiré de la comédie de Beaumarchais, *La Folle Journée* ou *Le Mariage de Figaro*

La première représentation eut lieu le 1er mai 1786 au Burgtheater à Vienne



DIRECTION MUSICALE ALEXIS KOSENKO

MISE EN SCÈNE GALIN STOEV

SCÉNOGRAPHIE ALBAN HO VAN

LUMIÈRE ELSA REVOL

la co[opéra]tive

Dossier réalisé par Laurence Perrin, conseiller relais pour les enseignants au Théâtre de Cornouaille & Jérôme Dewash du service éducatif du Théâtre Impérial de Compiègne

 **Théâtre
de Cornouaille**
CENTRE DE CRÉATION MUSICALE // SCÈNE NATIONALE DE QUIMPER

 **théâtre LE
BATEAU
FEU**
SCÈNE
NATIONALE
DUNKERQUE

LES2SCÈNES
SCÈNE
NATIONALE
DE BESANÇON

THÉÂTRE IMPÉRIAL
DE COMPIÈGNE

SOMMAIRE

I. LA GENÈSE DE L'ŒUVRE CHEZ BEAUMARCHAIS, MOZART ET GALIN STOEV	3
1. <i>Le Mariage de Figaro</i> ou <i>La Folle Journée</i> , Beaumarchais L'œuvre dans son contexte À la croisée des formes dramatiques	
2. <i>Les Noces de Figaro</i> , Mozart Du <i>Mariage</i> aux <i>Noces</i> De la pièce au livret De la pièce à l'opéra	
3. <i>Les Noces de Figaro</i> , Galin Stoev	
II. COMMENT FONCTIONNE UN OPÉRA ET PARTICULIÈREMENT UN OPERA-BOUFFE	9
1. Quelques jalons dans l'histoire de l'opéra	
2. Découvrir le vocabulaire et la structure de l'opéra	
3. <i>Les Noces de Figaro</i> , opera buffa...	
4. Airs et récitatifs	
5. Les Voix de l'opéra	
III. MISES EN SCÈNE DES <i>NOCES DE FIGARO</i>	12
1. Deux exemples de mises en scène précédentes Mise en scène de Giorgio Strehler (1973, puis repris régulièrement à partir de 1990) Mise en scène de Richard Brunel au festival d'Aix-en-Provence le 17 juillet 2012	
2. La mise en scène de Galin Stoev : notes sur la scénographie	
3. Images du projet scénographique	
IV. LES ARTISTES	18
V. L'OPÉRA QUIZZ	23

I. LA GENÈSE DE L'ŒUVRE CHEZ BEAUMARCHAIS, MOZART ET GALIN STOEV

Le Mariage de Figaro ou *la Folle Journée* est le second acte d'une trilogie théâtrale, qui s'ouvre avec *Le Barbier de Séville* (1775) et s'achève avec *La Mère coupable* (1792).

Cette comédie en cinq actes, écrite par Beaumarchais en 1781, ne sera donnée qu'en 1784, après plusieurs années de censure. Elle remporte immédiatement un très grand succès, auprès d'un public largement séduit par la figure de Figaro, déjà présente dans *Le Barbier de Séville*.

L'auteur en évoque ainsi l'intrigue dans la préface de 1785 :

« La plus badine des intrigues. Un grand seigneur espagnol (le comte Almaviva), amoureux d'une jeune fille (Suzanne) qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser (Figaro) et la femme du seigneur (la comtesse) réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu que son rang, sa fortune, sa prodigalité rendent tout puissant pour l'accomplir. Voilà tout, rien de plus. La pièce est sous vos yeux. »

L'intrigue est posée. Autour de celle-ci, Beaumarchais inscrit plusieurs idées-forces :

- **La critique des privilèges** exercés par une noblesse toute puissante, qui instaure, sous la seule raison de sa naissance, une domination incontournable et incontestable. Le mérite, l'intelligence, les talents ne permettent ni de s'élever ni de s'exprimer. Les personnages de Figaro, de Suzanne ou encore de Marceline sont ainsi confrontés à l'autorité du comte.
- **La satire de la justice**, qui traduit le ressentiment de Beaumarchais (voir ci-après), et qui trouve écho dans le procès opposant Figaro à Marceline, lequel prend une proportion qui dépasse largement son enjeu. L'importance des juges, estime Beaumarchais, est proportionnelle à l'ampleur que ceux-ci donnent aux affaires qu'ils instruisent et traitent, ils ont donc tout intérêt à ce que les procédures enflent démesurément...
- **La condition féminine**, au travers d'héroïnes soumises au pouvoir des hommes : celui d'un comte, mais aussi celui d'un mari, d'un amant indélicat ou d'un père. Beaumarchais prend fait et cause pour les personnages féminins et leur laisse d'ailleurs l'initiative de l'action dans les actes IV et V.

1. Le Mariage de Figaro ou La Folle Journée, Beaumarchais

Quand Beaumarchais imagine *Le Mariage de Figaro* ou *la Folle Journée*, il connaît lui-même, et depuis longtemps, une existence des plus tourmentées : ses déboires divers, ses multiples procès, la diversité de ses activités (de l'horlogerie de précision à la littérature, en passant par la musique, les charges royales diverses, la vente d'armes, la politique, l'espionnage et les affaires financières...), ses mariages et veuvages successifs, son instabilité affective, etc. le font vivre dans un univers romanesque et fantasque à souhait, dont on retrouve maintes traces dans l'œuvre.

PISTES

- Retrouver dans *Le Mariage de Figaro* ou *la Folle Journée* certains aspects de la vie de l'auteur qui y trouvent une transposition ou certains personnages qui l'évoquent.

Exemples

Le goût du déguisement pour piéger le Comte

Chérubin, figure de l'adolescent toujours amoureux, mais qui ne sait de qui...

Figaro, ainsi qualifié par Suzanne : «de l'intrigue et de l'argent, te voilà dans ta sphère !»

L'œuvre dans son contexte

Beaumarchais a passé une bonne partie de son existence à tenter de faire reconnaître ses droits et a intenté ou subi une multitude d'attaques et de procès.

Parallèlement à ces affaires personnelles, Beaumarchais s'est aussi investi dans des combats de portée plus universelle. Ainsi, ses luttes contre la corruption des juges, pour la reconnaissance des droits d'auteur, par exemple.

L'écriture du *Mariage de Figaro* s'achève en 1781. La pièce est censurée par le roi, qui en juge le propos subversif. Si les privilèges de la noblesse sont déjà très largement remis en cause, leur exposition explicite dans une œuvre dramatique ne passe vraiment pas...

PISTES

- On pourra inventorier les causes personnelles pour lesquelles Beaumarchais s'est battu et celles dont on retrouve la trace dans l'œuvre.
 - Recherches sur la société du XVIII^{ème} siècle, les droits de chacun, la représentativité politique.
 - Quel régime politique la France connaît-elle au moment de l'écriture du *Mariage de Figaro* ? Qu'est-ce qui, dans *Le Mariage de Figaro*, peut justifier son interdiction ?
-

À la croisée des formes dramatiques

Quand Beaumarchais imagine *Le Mariage de Figaro*, les pièces proposées au public français sont nombreuses à travers plusieurs formes dramatiques :

- des œuvres tragiques du répertoire, interprétées dans le plus strict respect des règles classiques
- de pâles imitations de tragédies à l'antique
- des comédies de caractère
- des adaptations lissées d'auteurs étrangers, notamment Shakespeare
- des comédies bourgeoises

Au milieu de cette importante production, le théâtre de Marivaux (1688-1763) qui s'inspire de la comédie, tout en définissant finement les sentiments des personnages, ouvre une nouvelle voie, et s'intéresse pour la première fois avec insistance, aux rapports maître / valet.

À partir de 1770, on assiste aussi à l'émergence du drame, qui se veut plus proche des réalités, au sens où il rompt avec la rigueur des règles, des thèmes et des héros classiques, où il fait la part belle au quotidien, où il met en scène des personnages susceptibles d'être croisés par les spectateurs, où il s'attache à la peinture des sentiments, où il mêle comédie et accents plus tragiques au sein d'une même œuvre, écrite en prose. Le propos théâtral se rapproche de son public. À cette recherche de vérité s'ajoute une réflexion sur l'acteur (Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *Le Paradoxe du Comédien*) et sur le jeu théâtral.

PISTES

- En quoi *Le Mariage de Figaro* est-il le «résultat» des influences précédentes ?
 - De quelles manières *Le Mariage de Figaro* rompt-il avec la tradition théâtrale qui l'a précédé ?
-

2. Les Noces de Figaro, Mozart

Les premières représentations du *Mariage de Figaro* ou *la Folle Journée* de Beaumarchais, sont un triomphe : public conquis, traductions multiples et presque immédiates témoignent du succès remporté par la pièce. Son auteur aura encore maille à partir avec la justice, mais cela n'entravera pas les représentations, ni n'amointrira l'engouement des spectateurs.

Du *Mariage aux Noces...*

Mozart, attentif à ce succès et à la recherche d'un sujet susceptible de devenir un opéra s'y intéresse dès 1785. Sans doute le fait que cette comédie comporte déjà chants et musique contribue-t-il grandement à son intérêt. Il invite le librettiste Lorenzo Da Ponte à lui en proposer une adaptation. L'un et l'autre, sensibles aux difficultés rencontrées par Beaumarchais à la création de la pièce en France, s'emploient à travailler secrètement à l'élaboration du livret comme à la composition de la musique. L'un et l'autre entendent créer un opéra fidèle à l'intrigue et au ton subversif de l'œuvre du dramaturge, ce qui justifie ces précautions.

À l'automne 1785, le livret est achevé. Comme la pièce originale, l'idée de cet opéra est tout d'abord rejetée. L'empereur Joseph II s'oppose d'abord à sa création, avec des arguments semblables à ceux qui ont justifié la censure en France, mais Lorenzo Da Ponte dit avoir supprimé dans son livret ce qui avait donné lieu aux critiques et prend ardemment la défense de la musique de Mozart, encore en cours d'écriture. Elle sera achevée durant l'automne 1785, et *Les Noces de Figaro* reçoivent donc l'agrément de l'empereur qui apportera aussi un soutien décisif à Mozart face aux autres compositeurs. Chacun étant soucieux de présenter son œuvre le premier au printemps 1786 et de marquer ainsi les esprits des spectateurs.

Tout comme Beaumarchais l'a fait précédemment avec les comédiens de la Comédie-Française, Mozart accompagne pas à pas les chanteurs et les musiciens les plus prestigieux et recherchés de l'époque dans la création des *Noces de Figaro*.

La première représentation de l'opéra a lieu en avril 1786. Celui-ci est très bien accueilli, d'abord par ses interprètes, puis par le public.

Preuve de ce succès, outre ses représentations à Vienne, puis à Prague, l'opéra est décliné, transposé pour des interprétations au piano, ou d'autres instruments. Certains morceaux deviennent de véritables « tubes »!

PISTES

- De quelle manière la musique peut-elle être «subversive»? Comment peut-elle contribuer à l'instauration d'une tonalité subversive dans un opéra ?
 - Quels passages peuvent avoir acquis le statut de « tubes » et pourquoi ?
 - Imaginer en quoi consistera l'apport informatif et surtout émotionnel de la musique : on pourra ainsi réfléchir, par exemple, à la façon dont elle peut marquer les phases successives de l'action, par quelles inflexions, grâce à quels instruments... Il s'agira aussi de se demander comment une mise en scène peut contribuer à faire naître l'émotion...
-

De la pièce au livret

En dépit de ses affirmations face à Joseph II, Lorenzo Da Ponte n'a pas vraiment édulcoré le propos du *Mariage de Figaro*. Son livret simplifie l'intrigue originale mais sans en trahir le propos et la critique qui est faite de la société y est tout aussi présente.

Le texte «original» transparaît essentiellement dans les récitatifs, tandis que les arias, ajoutés par le compositeur et le librettiste, traduisent les émotions des personnages, et sont aussi le reflet des intentions de Mozart et de Da Ponte.

PISTES

- Comment le texte original peut-il avoir été «simplifié» par Lorenzo Da Ponte ? De quels aspects du texte original a-t-il pu faire le choix de l'économie ? Pourquoi ?
 - Inventorier les opéras dont un récit est l'origine, comparer le texte "original" et le livret (personnages - nombre et identité, découpage, déroulement et progression de l'action, étude méthodique de scènes précises...)
 - Examiner l'économie particulière du livret d'opéra : simplification extrême de l'intrigue, resserrement de l'intrigue autour d'un noyau de personnages, jeu des dialogues.
 - Imaginer la transposition d'une scène de théâtre en passage du livret d'opéra. Les scènes initiales de chaque acte s'y prêtent parfaitement. (Autres exemples : acte I, scène 10 ; acte II, scène 21...)
 - Imaginer comment les monologues peuvent être transposés, comment la volonté, les émotions et les intentions exprimées par les mots peuvent trouver une correspondance grâce au chant et la musique et de quelle manière. On s'intéressera par exemple aux scènes suivantes : acte III, scène 4 ; acte V, scène 3...
 - Transposition inversée : à partir d'un extrait du livret, imaginer la scène de théâtre qui aurait pu être à l'origine. Comment le chant et la musique peuvent-ils être transcrits par les mots du théâtre ? Par exemple, dans le livret, la scène 2 de l'acte I, qui met en scène un Figaro pressé de se venger du comte Almaviva, et dans laquelle la musique traduit à la fois la détermination, le ressentiment et l'espoir de victoire du personnage, au-delà des seuls mots...
-

De la pièce à l'opéra

Pour concevoir ses *Noces*, Mozart s'est à la fois appuyé sur sa familiarité avec les personnages de Beaumarchais, qu'il appréciait et appréhendait très bien, et sur sa connaissance des artistes avec lesquels il allait créer son œuvre. Il a notamment utilisé au mieux de leurs capacités émotionnelles et vocales ses chanteurs en réfléchissant à la profondeur des personnages et à la distribution. L'œuvre est née avec CES artistes.

Mozart n'a pas été précurseur dans cette pratique, mais le soin avec lequel il a suivi ses chanteurs et ses musiciens a indéniablement participé de la qualité et de la sensibilité des premières représentations.

PISTES

- Se pose ici la question de la continuation de l'œuvre : comment une œuvre peut-elle survivre à sa propre création ? Surtout quand elle a été imaginée en fonction des qualités de ses futurs interprètes. C'est un des défis posés aux metteurs en scène contemporains...

Les Noces de Figaro comportent une grande variété de forme d'airs : alternent ainsi récitatif, duettino, cavatine, terzetto, chœur, aria... Cette structure rompt avec un certain classicisme et surajoute à l'alternance simple entre airs et récitatifs un degré de complexité et de finesse inédit. De même, la musique observe dans sa forme une vraie symétrie classique, tout en laissant place à de discrets accidents qui sont autant de signes de modernité.

Se retrouve donc dans les *Noces* l'esprit subversif du *Mariage* : dans le propos, bien sûr, et comme vu plus haut, mais aussi dans la musique, au travers de ce jeu subtil entre les règles classiques et les « infractions » qu'y glisse Mozart. Le premier exemple en est donné dès l'ouverture de l'opéra avec une phrase apparemment classique de huit mesures, qui en fait n'en comporte que sept...

Au XVIII^{ème} siècle, l'opéra reste un divertissement d'exception réservé aux élites. La plus grande des témérités de Mozart est peut-être de présenter devant un parterre de privilégiés une œuvre qui les critique si ouvertement.

PISTES

- Quels passages de l'œuvre originale peuvent devenir des arias, des duettinos, etc. ?
- Quelles scènes peuvent faire l'objet d'une intervention du chœur ? Pourquoi ?
- Qu'apporte la préférence pour tel ou tel type d'interprétation à une scène particulière ? Par exemple, pourquoi la cavatine est-elle choisie pour la scène 2 de l'acte I ?
- Repérer des exemples de transgressions des règles classiques (à la fin de la scène 8 de l'acte I, ou dans les scènes 5 et 6 de l'acte II, par exemple)

3. Les Noces de Figaro, Galin Stoev

Note d'intention

Il s'agit d'un opéra bouffe, d'une histoire de sexes, d'une histoire de classes.

J'aimerais raconter cette histoire en évitant de trancher trop entre les différents types de protagonistes : entre les bons et les méchants, les riches et les pauvres, les valets et les nobles.

Je souhaite explorer toutes les ambiguïtés que recèlent ces oppositions apparemment fondamentales. Personne dans cette histoire n'est entièrement stable lorsqu'il est question du désir. Tout se passe comme si une « machine à folie » était mise en marche au début de l'opéra, pour constamment consommer les passions des personnages en écrasant toute logique et tout raisonnement et en injectant dans chaque personnage une dose incontrôlable de désir. Dans cette perspective, la passion amoureuse peut être perçue comme une force inspirante et créatrice, mais aussi comme une malédiction qui précipite ses victimes vers leur fin.

J'imagine travailler d'une manière purement théâtrale pour éclaircir l'intrigue, et permettre que dans chaque scène, les chanteurs ne jouent pas uniquement le texte, mais plus essentiellement la situation. Par ailleurs, je souhaite user de la vidéo afin que l'espace se décale peu à peu, et devienne un personnage en soi qui commence à agir sur les pulsions des autres personnages.

Finalement, je voudrais raconter l'histoire de telle sorte qu'à travers l'humour, on puisse ressentir une profonde nostalgie devant cette terre méconnue, celle de notre nature émotionnelle et de ses contradictions.

En utilisant cette forme prétendument légère, Mozart parvient à toucher certaines régions sombres et presque inquiétantes de l'humain. Il nous conduit là où la problématique politique s'ancre dans le champ de l'intime.

Galin Stoev, novembre 2014

PISTES

- Que retrouve-t-on des œuvres de Beaumarchais et de Mozart dans la proposition artistique de Galin Stoev ? De quoi semble-t-il en revanche moins se préoccuper ? Quelles justifications peut-on donner à ces choix ?
- Pourquoi est-il question ici de « bons et de méchants » ? De quelles « ambiguïtés » Galin Stoev envisage-t-il de se saisir ? Pourquoi est-ce à ses yeux un sujet important ?
- « Travailler de manière purement théâtrale » comment comprendre cette assertion ? Que dit-elle du cheminement artistique de Galin Stoev sur cette œuvre et sur son travail en général ?
- Quel rôle Galin Stoev a-t-il imaginé pour ses chanteurs ? En quoi est-ce inhabituel ?
- Comment l'usage de la vidéo pourra-t-il contribuer à faire de l'espace un personnage ? Comment expliquer ce choix ?
- Qu'est-ce qui fait de l'œuvre présentée une œuvre actuelle ? Quelle résonance particulière les questions abordées dans l'œuvre ont-elles aujourd'hui ?
- Comment et pourquoi un témoignage historique ou social acquiert le statut d'œuvre d'art ? (lien avec l'enseignement de l'histoire des arts)

- Organiser une réflexion autour de la mise en scène d'une œuvre lyrique classique aujourd'hui :
 - Quelle mise en scène ? Quelle scénographie ?
 - Quelles peuvent-être les motivations d'un metteur en scène ?
 - Quelles ressources peut-il trouver pour alimenter sa réflexion et celle des artistes avec qui il se propose de travailler ? Où trouver ces ressources ?
 - Peut-on envisager une suite à une telle proposition artistique ?

II. COMMENT FONCTIONNE UN OPÉRA ET PARTICULIÈREMENT UN OPÉRA-BOUFFE

1. Quelques jalons dans l'histoire de l'opéra

- Inspiré entre autres par le théâtre antique grec, les mystères du Moyen Âge, les fêtes princières de Laurent de Médicis, ainsi que par les « sacre rappresentazioni », l'opéra naît en Italie, à la cour de Marie de Médicis et Henri IV.

- Le premier opéra, *Daphne*, date de 1598, et est attribué à Jacopo Peri, il répond à deux exigences nouvelles : faire renaître la musique du théâtre grec et, conformément à ce que ce dernier laissait supposer, associer clairement thème - donc émotion musicale - et textes.

- En 1607, Claudio Monteverdi présente son *Orfeo* : le premier chef d'œuvre de l'opéra. Dans cette nouvelle forme vocale, on alterne chants et surtout paroles sur fond musical. Le récitatif (qui relate l'action) vient s'enrichir de l'aria da capo, plus chanté et "orné".

- Rapidement, en Italie, l'opéra se développe, le genre se fixe et les salles se multiplient. Ainsi, dans des théâtres toujours plus nombreux, à Venise, à Bologne, et à Naples en particulier, plus de 350 opéras seront créés avant la fin du XVII^{ème} siècle.

Remarque : auparavant réservé à une élite, l'opéra devient vite populaire en Italie. Dès 1637, le premier théâtre d'opéras ouvert au public est inauguré à Venise.

- Deux tendances s'affrontent bientôt :

En Italie, l'opéra se construit autour de l'art du chant, le bel canto, et du soliste. Ce qui met en lumière les arias et les virtuosités de leurs interprètes.

Au même moment, les Français, avec Lully puis Rameau, privilégient le ballet : à travers l'opéra-ballet. Attentifs à l'aspect dramatique des œuvres et au caractère spectaculaire des mises en scène, ils sont à l'origine de la tragédie lyrique.

- L'opera-seria (sérieux) paradoxalement dit « à la française » s'oppose ainsi à l'opera-buffa, jugé plus facile et chantant des Italiens.

- À cette essentielle distinction de genre s'ajoutent des oppositions plus techniques, comme le choix d'ouvertures radicalement différentes, par exemple. Ainsi *Les Noces de Figaro* débutent-elles par une ouverture très enlevée, qui place immédiatement le spectateur dans une atmosphère à la fois festive et précipitée. Choix qui démarque cette œuvre de beaucoup l'ayant précédée.

PISTES

- Repérer les étapes majeures de l'histoire de l'opéra.
 - Reprendre les éléments historiques sur l'opéra, en faire une synthèse pour en dégager les grandes articulations, ou au contraire développer une des étapes importantes de son histoire.
 - Établir un parallèle entre l'histoire du théâtre et celle de l'opéra, en repérer les caractéristiques communes et les divergences, expliquer ces différences.
 - Chercher des informations sur ce qu'il advient après *Les Noces de Figaro*.
-

2. Découvrir le vocabulaire et la structure de l'opéra

Des mots pour définir un genre :

Opéra : genre de spectacle complexe et complet dont l'originalité est de réunir tous les arts : musique, poésie, danse, mime, comédie, peinture, architecture et sculpture ; le chant restant cependant l'élément principal autour duquel s'articulent les autres arts. Il se divise en plusieurs catégories : opera buffa, opéra-comique, opera seria, opérette... Le terme d'opéra désigne aussi le lieu dans lequel sont proposés de tels spectacles.

Drame lyrique : terme mis à la mode avec les opéras de Wagner, et désignant un ouvrage dont le discours instrumental et vocal se poursuit sans ruptures, à la différence, par exemple, de l'opéra italien du XIX^{ème} siècle, où des airs interrompent l'action.

Opera buffe : genre né au XVIII^{ème} siècle, à Naples, et qui, dans son découpage, ses sujets et ses personnages, est l'antithèse de l'opera seria. Ouvrage satirique et parodique.

Opéra-comique : ce qui caractérise l'opéra comique n'est pas forcément la représentation de comédie, il peut présenter des drames et des tragédies. La particularité principale de ce genre d'opéra est en réalité de faire alterner des parties chantées et des parties dialoguées.

Opera seria : littéralement, opéra sérieux, particulièrement en vogue au XVIII^{ème} siècle. Ses intrigues relèvent le plus souvent de la mythologie (mais à travers les dieux, ce sont les souverains qui sont honorés) et ne comportent aucun élément comique. D'un point de vue formel, il peut se limiter à une succession d'airs et de récitatifs, sans le moindre ensemble.

Opérette : divertissement parlé et chanté, dont la mode venue du XIX^{ème} siècle, persista, en France jusque dans les années 1960. L'opérette fleurit également en Angleterre, en Allemagne, en Autriche, en Espagne sous le nom de "zarzuela". Les États-Unis, quant à eux, virent éclore la comédie musicale dans les années 1920, dont la popularité ne s'est jamais démentie dans les pays tant anglo-saxons que francophones.

Opéra-ballet : œuvre lyrique structurée en plusieurs parties (appelées « entrées ») dont chacune développe sa propre dramaturgie indépendamment des autres (*Les Indes Galantes* de Rameau en est le meilleur exemple). C'était un genre fort apprécié du public français au XVIII^{ème} siècle.

PISTES

- Réassocier définitions et appellations.
 - Chercher un ou des exemples de chacune de ces formes artistiques.
 - Préciser en quoi *Les Noces de Figaro* correspondent à la définition d'un opéra-bouffe.
-

3. Les Noces de Figaro, opera buffa...

L'opera buffa est donc à l'origine une pièce musicale et chantée courte, au ton humoristique et léger qui sert d'intermède pendant les changements d'acte et de décor des opera seria.

Il met en scène des personnages de conditions sociales diverses et proches de ceux de la commedia dell'arte. C'est cette disparité sociale qui va créer les situations comiques.

PISTES

○ Quels aspects des *Noces de Figaro* les apparentent à un opera buffa ?

○ Quels personnages types peut-on y retrouver ?

4. Airs et récitatifs

Traditionnellement, l'opéra alterne récitatifs et arias.

De manière très simplifiée, les récitatifs, qui sont à la limite du chant et de la voix parlée, expliquent et commentent l'action, la font «avancer», tandis que les arias (ou airs) traduisent les émotions et les intentions des personnages. Expression de leur sensibilité, ces derniers passent bien évidemment par le chant.

Outre cette distinction élémentaire, on note aussi que les airs ont, historiquement, aussi eu pour vocation de permettre aux artistes de faire la démonstration de leurs talents vocaux. Ce sont donc des morceaux qui mettent à la fois en avant la virtuosité technique et la sensibilité dans l'interprétation.

PISTES

○ Dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, quelles scènes semblent susceptibles de devenir plutôt des arias, des récitatifs ? Pour quelles raisons ?

5. Les voix de l'opéra

Voix parlée et voix chantée...

Les différences entre voix parlée et voix chantée sont multiples :

- Une première distinction notable réside en une plus grande intensité, un plus haut volume, que le chant demande par rapport au discours.

- Une seconde différence est introduite par la durée des sons, dans la mesure où une phrase musicale obéit à des rythmes et à des pauses qui, souvent, ne coïncident pas avec les rythmes et les pauses d'un discours.

- La principale différence entre ces deux voix est sans doute le fait que dans le chant tous les sons présentent une intonation qui répond aux intervalles et aux tonalités d'un système musical, tandis que le discours, seuls quelques sons présentent cette caractéristique.

- On distingue en outre l'articulation et le rythme des consonnes, qui dans le chant, peuvent être beaucoup plus énergiques ou, selon les nécessités, atténuées, que dans la voix parlée. Cette différence vaut aussi pour la teinte des voyelles, qui peuvent subir des altérations ou des ajustements...

Voix féminines et voix masculines...

Baryton : timbre de voix intermédiaire entre le ténor et la basse. Lui sont dévolus des rôles secondaires et/ou d'antagonistes.

Ex : rôle de Figaro, dans *Le Barbier de Séville*

Basse : voix masculine la plus grave et dont le timbre est le plus sombre. On distingue basse chantante et basse profonde. Elle est très utilisée par les peuples slaves dans les chœurs.

Ex : rôle de Sarastro dans *La Flûte enchantée*

Ténor : la plus aigüe des voix masculines, qui, depuis la fin du XVIIIème siècle, est attribuée à l'amoureux, puis au héros. Avant cette période, le ténor a une importance limitée, semblable à celle du baryton actuel, lui sont dévolus les rôles de caractère et d'antagonistes, toujours de second plan par rapport à la voix de castrat.

On distingue, comme pour les sopranos, des ténors léger, lyrique (lyrique et lyrico spinto), et dramatique.

Ex : Almaviva dans *Le Barbier de Séville*

Contralto : la plus grave des voix féminines.

Remarque : Au XVIème siècle, le registre de contralto était généralement exécuté par des falsettistes ou des castrats, et associé alors à des personnages, donc des rôles tant masculins que féminins. À la fin du XIXème siècle, lorsque la vogue des castrats disparut, le registre de contralto resta, mais devint le strict apanage de la voix féminine.

Ex : rôle d'Azucena dans *Il Trovatore*

Mezzo soprano : voix se situant entre la contralto et la soprano (moins profonde et plus rapide, agressive et étendue dans le registre aigu. Ce type de voix apparut à la fin du XIXème siècle.

Ex : rôle de Carmen.

Soprano : la voix la plus aigüe des voix féminines, où se distinguent soprano léger, colorature, dramatique, et lyrique.

Ex : *Lucia di Lammermoor*

PISTES

○ Qu'est-ce que le fait d'attribuer tel ou tel registre de voix à un personnage révèle de celui-ci ? de son caractère ? de son rôle ? À partir de la liste des personnages de Beaumarchais, à qui attribueriez-vous quel type de voix et pourquoi ?

○ Quelles voix pour quels personnages des *Noces de Figaro* ? Comment justifier ces attributions ?

III. LA MISE EN SCÈNE DES NOCES DE FIGARO

Les Noces de Figaro est l'un des opéras les plus célèbres du répertoire, écrit par celui qui est sans doute le plus célèbre des compositeurs. Il n'y a pas une année où les planches du monde entier, les plus grandes scènes, comme les festivals les plus intimes, ne présentent cet opéra que le public vient goûter avec attente, envie, et soif. Cela explique sans doute pourquoi aujourd'hui, encore plus, un metteur en scène doit proposer un regard sur l'œuvre de Mozart, et que son entreprise n'est pas une mince tâche, quand il regarde le nombre de visages qui l'ont précédé dans cet exercice.

1. Deux exemples de mises en scène précédentes

Mise en scène de Giorgio Strehler (1973, puis repris régulièrement à partir de 1990)

Une mise en scène « historique », à l'Opéra de Paris, inaugurant une longue série de reprises, y compris à l'Opéra-Bastille à partir de 1990.

Importance de l'esthétique, de l'élégance, vivacité du jeu et finesse psychologique : « C'est un théâtre de la complexité, d'une densité extraordinaire... Il y a une sensualité dans la musique, une vérité des sentiments qui doivent s'exprimer par des gestes, des actes », écrit G. Strehler.

Lien vidéo de la captation de 1973 :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01019/les-noces-de-figaro-de-mozart-mis-en-scene-par-giorgio-strehler.html>



Mise en scène de Richard Brunel au festival d'Aix-en-Provence le 17 juillet 2012

L'action se situe de nos jours dans un cabinet d'avocats. Le Comte en patron qui exerce un harcèlement sexuel sur son employée, Suzanne. des décors mobiles et modernes.



2. La mise en scène de Galin Stoev

Notes sur la scénographie

L'espace se dessine comme un laboratoire, un lieu dans lequel vont être éprouvées les différentes facettes de l'Amour.

Galina Stoev a choisi d'explorer les thèmes des Noces de Figaro non pas de manière narrative mais introspective. Et ainsi présenter par des jeux de projections et de mobilités du décor (parfois amené par les chanteurs eux-mêmes) les sentiments inexplorés des personnages.

Comme décor : des outils de jeux afin de nous permettre de chercher au plateau.

Chercher le moyen de transmettre à travers des images qui seront parfois brèves, ces impressions de fugacité et de contre-sens du ressenti amoureux.

Des images qui seront tantôt là pour illustrer un accessoire ou un espace de jeu (la porte du cabinet de la Baronne, la fenêtre, le trône), tantôt pour expliciter ce qui se cache derrière les pensées des personnages (ou du moins nos suggestions).

L'espace se compose de deux parties :

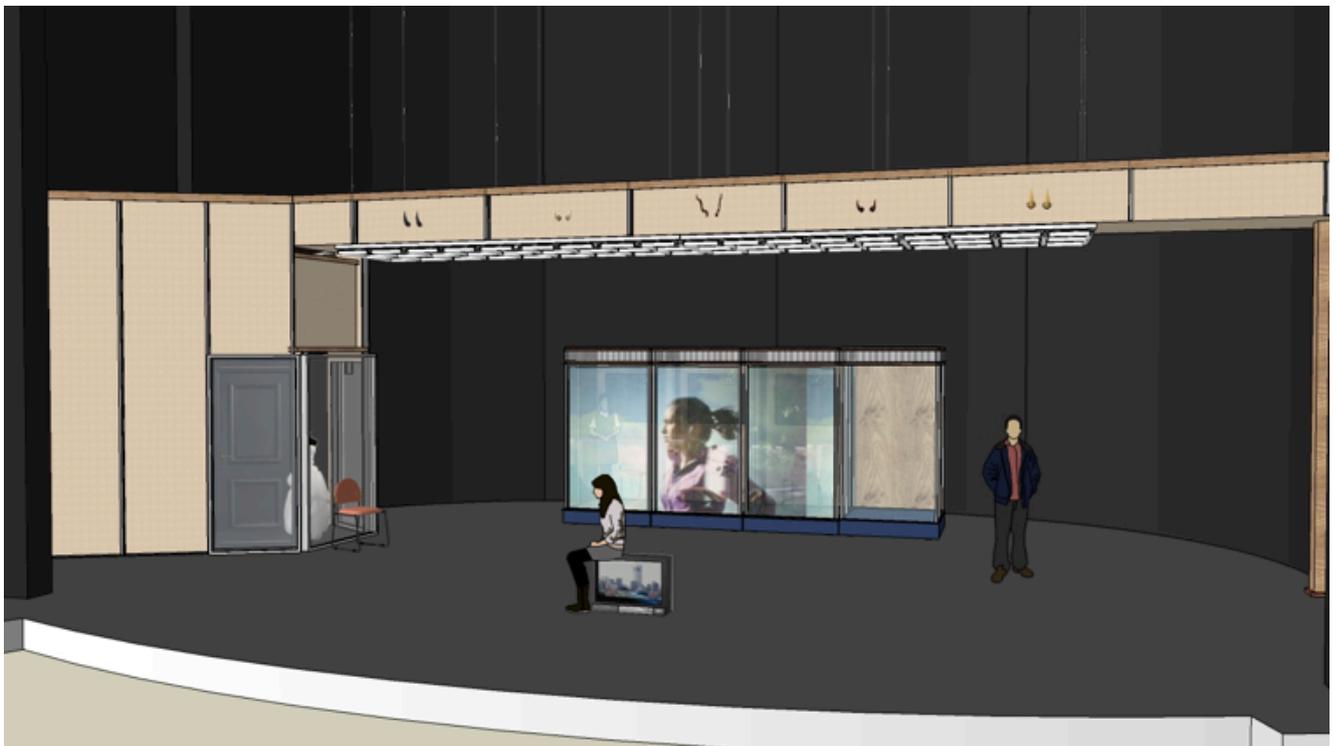
- Une vitrine à jardin contenant une robe de mariée (comme objet de la quête pour les personnages). De cette cabine s'étend un plafond étroit jusqu'à Cour. Ce plafond est équipé d'un Grill en lumière mobile qui peut descendre très proche des acteurs.
- Quatre Cabines au lointain, elles seront mobiles et 3 d'entre elles seront équipées de vidéo-projecteurs. Alignées elles nous permettent d'obtenir une image plus large.

Nous sommes en train d'affiner l'utilisation (et l'altération) de ce décor.

Alban Ho Van, scénographe, Le 19 mars 2015

3. Images du projet scénographique





PISTES

Avant la représentation

- ◊ Comparez à partir des photographies, les deux mises en scène des *Noces de Figaro*.
- ◊ Découvrir le travail et l'univers du metteur en scène Galin Stoev à travers trois extraits vidéos de ses spectacles (*Liliom*, *Genèse n°2* et *Le Triomphe de l'amour*) :
<http://www.theatre-video.net/video/Teaser-Liliom>
<http://www.theatre-video.net/video/Genese-n-2?autostart>
<http://www.theatregerardphilipe.com/tgp-cdn/spectacles/le-triomphe-de-l-amour>
- ◊ Questions à partir des notes de scénographie : que représentent les structures en verre sur la scène ? Comment

le décor vient-il servir l'intention du metteur en scène ?

Proposer la diffusion d'un extrait d'une interview radiophonique du metteur en scène, Galin Stoev. Par exemple, celle animée par Marine Richard, à travers laquelle il évoque, à propos d'un autre projet, sa vision du théâtre et de la mise en scène aujourd'hui. Lien : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/galin-stoev-entretien/>

- ⊙ À partir des réflexions engagées sur la mise en scène, proposer sur un extrait des idées de mise en scène pour poser la question du texte et de sa représentation. Par exemple, la scène d'ouverture de l'acte I (à la fois exposition et mise en action de l'opéra) ou les scènes 11 et 12 de l'acte IV, riches en quiproquos et en situations comiques. (Il s'agit par ce travail d'envisager la frontière entre théâtre et opéra, de confronter ensuite l'imaginaire à la mise en scène proposée).
- ⊙ Comment comprenez-vous cette citation de G. Strehler sur le metteur en scène : « Il n'y a pas plus solitaire et plus inutile que le metteur en scène quand se produit l'évènement théâtral auquel il a contribué, avec un lambeau sanglant de son existence, et qui se consume loin de lui, souvent contre lui. » ?

Après la représentation

- ⊙ Décrivez la mise en scène à laquelle vous avez assistée :

Décors	
Costumes	
Accessoires	
Lumières	
Vidéo	
Direction d'acteurs	

- ⊙ Qu'est-ce qu'apporte selon vous l'insertion de la vidéo dans le spectacle ?

- ⊙ Comment qualifieriez-vous la mise en scène de Galin Stoev en un mot ? Justifiez le choix de ce mot.

IV. LES ARTISTES

1. Les Chanteurs

YURI KISSIN est FIGARO



Yuri Kissin est né à Perm en Russie. Après avoir débuté sa carrière en Israël il s'établit en France et intègre le Centre de Formation Lyrique de l'Opéra national de Paris.

Il a participé à de très nombreux spectacles sur les scènes de l'Opéra Bastille et du Palais Garnier (*La Guerre et la Paix*, *Tosca*, *Parsifal*, *Don Carlo*, *Boris Godounov*, *Eugène Onéguine*, *La Traviata*, *Capriccio*, *Ariadne auf Naxos*, *Lulu*, *Dialogues des Carmélites*, *Madame Butterfly*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Salomé*, *Die Frau ohne Schatten*, *Ariane et Barbe Bleue*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Billy Bud*, *Francesca da Rimini*, *Gianni Schicchi*, *La Cerisaie*, *La Khovantschina*...).

Lors de la saison 2014-2015, il chante *Orlik* (Mazepa) au Concertgebouw d'Amsterdam, *Masetto* et *Don Alfonso* en Russie, *L'Esclave* (*Cléopâtre*) à Mulhouse et Paris (Théâtre des Champs-Élysées), *Figaro* à Jérusalem, *Le Portier & La Sentinelle* (*Lady Macbeth* de Mtzensk) à Monte-Carlo.

EMMANUELLE DE NEGRI est SUSANNA



On a pu récemment entendre la soprano Emmanuelle de Negri dans *Castor et Pollux* de Rameau (avec Raphaël Pichon puis avec Emmanuelle Haïm), dans *Les Fêtes Vénitiennes* de Campra à l'Opéra-Comique (avec William Christie), dans *Orfeo* en concert avec Accentus à la Philharmonie de Paris.

Très appréciée dans la musique baroque, elle fut notamment Sangaride dans la reprise de la mythique production d'*Atys*, et *Amour et Clarine* dans *Platée* de Rameau (création au Theater an der Wien), à l'Opéra-Comique de Paris et à New York.

Ayant débuté par la musique, elle est lauréate HSBC de l'académie européenne de musique en 2008, elle est diplômée du CNSM de Paris.

De Mozart, elle a déjà interprété les rôles de *Papagena* (Théâtre des Champs-Élysées) et *Despina* (*Così Fan Tutte*).

THOMAS DOLIÉ est LE COMTE



Révélation artiste lyrique de l'année des Victoires de la musique classique 2008, Thomas Dolié fait ses débuts en concert à Montpellier avec le rôle de *Papageno* dans *Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*), sous la direction de Marc Minkowski.

Il sera par la suite invité par les Opéras de Marseille, Strasbourg, Nancy, Toulon, Avignon et Bordeaux pour chanter ce rôle sur scène, et sera à l'affiche entre 2010 et 2014 de l'adaptation de *Zauberflöte* par Peter Brook, créée aux Théâtre des Bouffes du Nord et donnée en tournée mondiale (France, Europe, Amérique du Sud et du Nord, Asie du Sud-Est...).

Dans le répertoire baroque, il chante dans *Les Boréades* à l'Opéra de Lyon puis à l'Opéra de Zürich. Il collabore avec Hervé Niquet pour *Sémélé* de Marin Marais (enregistrement chez Glossa), et chante *Aeneas* (*Dido & Aeneas*) à l'Opéra de Bordeaux ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam.

DIANA AXENTII est LA COMTESSE



Née en Moldavie, Diana s'installe en France pour poursuivre ses études au CNSM de Lyon. En 2004, elle est lauréate du prestigieux Concours international Reine Elisabeth à Bruxelles. Elle entame sa carrière à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon dans le rôle de Speranza (*Orfeo*) puis à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris où elle interprète Berlioz, Martinu, Strauss. Elle est ensuite invitée par le Deutsche Oper de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Festival de Glyndebourne, l'Opéra Royal de Wallonie, le Théâtre de la Monnaie, le grand Théâtre de Genève. . .
Récemment, on a pu l'entendre dans *Le Comte Ory* à Marseille, *L'Enfant et les Sortilèges* et *Le Rossignol* à Boston et Tokyo, *Stiffelio* à l'Opéra de Monte-Carlo, *la Messe en ré* de Dvorák à Marseille, *Rusalka* à l'Opéra de Paris et *Nabucco* à l'Opéra de Nancy.

AMBROISINE BRÉ est CHERUBINO



Ambroisine Bré étudie au CNSMDP dans la classe d'Yves Sotin depuis 2013. Jeune déjà elle participe à de nombreux projets professionnels où elle est amenée à travailler avec l'Ensemble Stradivaria, sous la direction de Daniel Cuiller, et à chanter en tant que soliste aux côtés d'Alain Buet.
En 2012 au Festival de Suresnes Cité Danse, elle chante des airs baroques dans des productions dirigées par des metteurs en scène comme José Montalvo, Kader Attou ou encore Mourad Merzouki.
En Avril 2013, elle interprète *les Chansons Madécasses* de Ravel lors des préludes de Pleyel avec la classe de musique de chambre de Philippe Ferro.
En Octobre 2013, dans le cadre des 25es Journées Lyriques de Chartres et d'Eure et Loir, elle interprète le rôle de Zerline dans *Don Giovanni* de Mozart sous la direction de Pierre-Michel Durand, dans une mise en scène de Jean-François Vinciguerra.
En Mai 2014, à Clermont Ferrand, elle participe à la réédition d'une création contemporaine de l'opéra *Amerika* de Karol Beffa, inspiré du roman de Kafka sous la direction de Johan Farjot et dans une mise en scène de Laurent Festas. Dernièrement, elle participe au Festival de Lacoste dans une création dirigée par Yves Coudray autour du Marquis de Sade.
Enfin, en Août dernier, lors du concours de Marmande, elle remporte le 2ème prix Opéra, le 2ème prix Mélodie et le prix Jeune Espoir.
Dernièrement, elle est lauréate du concours Lied et Mélodie des Saisons de la voix.

FRÉDÉRIC CATON est BARTOLO et ANTONIO



Frédéric Caton compte parmi les plus belles basses françaises de sa génération. Il est régulièrement invité sur les scènes du monde entier : au Festival de Salzbourg (*Pelléas et Mélisande*, *Katia Kabanova*, *Les Troyens*), au Concertgebouw d'Amsterdam (*L'Enfance du Christ* de Berlioz et Saint François d'Assise de Messiaen), à la Monnaie de Bruxelles (*Alceste* de Lully, *Les Huguenots* de Meyerbeer et *Œdipe* de Enescu), au Festival d'Edimbourg, au Grand Théâtre de Genève ; à l'opéra d'Osaka (*Cendrillon* de Massenet) . . .
On a pu récemment l'entendre dans le rôle de Jupiter sous la baguette d'Emmanuelle Haïm (*Cas-tor et Pollux* de Rameau), dans *L'Enfance du Christ* au Théâtre de la Monnaie, dans *Le Marchand de Venise* à l'Opéra de St Etienne et à l'auditorium de Lyon pour *le Stabat Mater* de Rossini.

ERIC VIGNAU est DON BASILIO et DON CURZIO



C'est à Toulouse aux côtés de Joël Suhubiette et de la compagnie Opera-Eclaté entre autres, qu'Eric Vignau fait ses premières armes musicales et scéniques.

Après une formation au Centre de musique Baroque de Versailles sous la direction de Marc Minkowski, il intègre des ensembles tels que Les Arts Florissants, La Symphonie du Marais, A Sei Voci ou les Musiciens du Louvre.

Il retrouve le festival de Saint-Céré en 1994 et reprend alors la vie de « troupe » défendant des répertoires allant de la mélodie à la chanson, de l'opérette à l'opéra sans oublier l'oratorio. Récemment, il a pris part à des productions de *La Belle de Cadix*, *Eugène Onéguine* (Angers-Nantes Opéra), *Madame Butterfly* (Opéra de Fribourg) et *Le voyage dans la Lune* d'Offenbach à l'Opéra de Lausanne.

SALOMÉ HALLER est MARCELLINA



C'est René Jacobs qui ouvre à Salomé Haller les portes du Staatsoper de Berlin où elle chante dans *Solimano* de Hasse en 1999, *Griselda de Scarlatti et Croesus* de Keiser en 2000.

Jean-Claude Malgoire lui confie les rôles de Donna Elvira en 2001 et de Mistress Ford (*Falstaff* de Salieri) en 2002, au sein de l'Atelier Lyrique de Tourcoing.

Dans les années suivantes, elle se produit à l'Opéra de Nice (*Rosmira Fedele* de Vivaldi), de Lausanne (*Roland* de Lully), de Rennes (*Agrippina*), de Rouen (*Véronique*), au Châtelet (*Le Luthier de Venise de Dazzi*) ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées.

En 2005, elle fait ses débuts à la Monnaie comme Erste Dame de *La Flûte Enchantée*, cette production étant reprise ensuite à New York.

Puis viennent les débuts à l'Opéra de Paris en 2006 dans le rôle de Diane (*Iphigénie en Tauride*) avec Marc Minkowski.

Elle incarne ensuite Médée (*Thésée* de Lully) sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille et aborde Wagner avec *Les Fées* au Théâtre du Châtelet, puis chante les rôles d'Annio (*La Clémence de Titus*) à Tours, La Folie (*Platée*) à l'Opéra du Rhin, Dorothee (*Cendrillon* de Massenet) à l'Opéra-Comique et à Vienne, Bellangère (*Ariane et Barbe Bleue*) au Liceu de Barcelone, Diane (*Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie en Aulide*) à l'Opéra d'Amsterdam.

Toujours curieuse de rencontres et de répertoire, Salomé Haller se produit beaucoup en concert. Elle a ainsi collaboré avec John Nelson, Peter Oetvös, Armin Jordan, Christoph Eschenbach, Pierre Boulez et l'Ensemble Inter-contemporain, dans des œuvres aussi variées que *l'Isola Disabitata* de Haydn, les *Poèmes pour Mi* de Messiaen, *Les Nuits d'Été* de Berlioz, le *Pierrot Lunaire* de Schoenberg ; mais également en musique de chambre avec les Quatuors Ysaÿe, Diotima et Manfred. Cependant son partenaire privilégié au récital est Nicolas Krüger, avec qui elle a enregistré un disque de Lieder, « Das irdische Leben », récompensé d'un diapason découverte.

Tout récemment, elle interprète Oenone (*Hippolyte et Aricie*) à l'Opéra National de Paris et Flora (*La Traviata*) à la Monnaie.

HÉLÈNE WALTER est BARBARINA



Après une formation artistique variée, Hélène Walter étudie le chant à la Haute Ecole de Musique de Lausanne.

Sa jeune carrière l'emmène sur les scènes des opéras de Lausanne et de Paris ; elle chante sous la baguette de Michel Corboz, Jean-Claude Malgoire, Jean-Yves Ossonce ou Theodor Guschlbauer. En 2014, elle interprète Mélisande dans l'opéra de Debussy et remporte le prix du Public et le prix jeune talent lyrique au concours international de chant de Mâcon.

Elle chante *le Magnificat* de Bach, *le Gloria* de Vivaldi, *les Passions* de Bach.

Elle est membre de l'ensemble Namascae de William Blank et collabore notamment avec l'ensemble Pygmalion.

2. Le metteur en scène

GALIN STOEV



Son parcours

De la Bulgarie, où il naît et entame sa carrière de metteur en scène, à la Belgique où il réside aujourd'hui, c'est le théâtre – et plus particulièrement la mise en scène – qui a influencé son parcours.

Diplômé de l'Académie Nationale des Arts du Théâtre et du Cinéma (Sofia), il travaille dès 1991 comme metteur en scène et comédien à Sofia et notamment au Théâtre National. Ses débuts remarquables le mènent en divers lieux d'Europe et du monde (Londres, Leeds, Bochum, Stuttgart, Moscou, Buenos Aires...), où il signe plusieurs mises en scène.

Il a par ailleurs enseigné au Saint Martin's College of Art and Design de Londres, à l'Arden School de Manchester ainsi qu'aux conservatoires nationaux de Ljubljana et de Sofia.

C'est en 2002 que Galin Stoev met en scène sa première pièce, *Les Rêves*, présentée au festival international de Varna (Bulgarie).

Vient ensuite la version bulgare de *Oxygène*.

En 2005, Galin Stoev crée sa propre compagnie, FINGERPRINT, avec laquelle il crée *Genèse n°2*, présenté au 61ème Festival d'Avignon, ainsi qu'à Rome, Bruxelles, Paris et Ottawa.

Dès 2007, il dirige la troupe de la Comédie-Française dans la création française de *La Festa* (Spiro Scimone).

En 2008, il poursuit sa collaboration avec les comédiens français, et crée *Douce vengeance et autres sketches* (Hanokh Levin), ainsi que *L'illusion comique* de Corneille.

En 2010, il crée *La vie est un rêve* de Pedro Calderón de la Barca au Théâtre de la Place de Liège dans le cadre du programme européen Prospero.

En 2014, il revient à la Comédie Française pour une mise en scène de *Tartuffe* après avoir créé *Liliom* au Théâtre National de la Colline.

Ce qui ressort de son travail, c'est donc une grande diversité culturelle et géographique. « Je suis un peu comme quelqu'un qui se sent coincé entre deux étages dans un ascenseur et je suis bien comme ça », dit-il non sans humour pour expliquer la grande diversité de son activité et la stature européenne qu'il a acquise au fil des années. Un besoin constant de bouger, d'explorer. Pour lui il importe à travers la mise en scène de passer d'un espace à un autre, de rencontrer des cultures différentes, de ne pas être réduit à un lieu, une vision, de dépasser les lignes de séparation, entre les pays, les cultures, les œuvres.

Son regard sur le théâtre aujourd'hui

Le théâtre, il l'envisage comme un des rares (des seuls ?) vrais moments de communication et de rencontre aujourd'hui, dans notre monde, entre les gens. Une possibilité de « l'ici et maintenant » que ne nous offrent plus forcément nos modes de vie actuels.

Sur le plateau, il s'agit de créer comme « un labyrinthe, une structure pour que le vrai spectacle ne se passe pas sur le plateau mais dans la tête ou le ventre du spectateur. (...) Il faut attaquer le ventre, le cœur, il faut attaquer le vide aussi. »

Le spectateur doit choisir parmi tout ce qu'il voit et entend sur scène, il devient aussi un créateur à part entière.

Le fait de présenter une pièce devant un groupe d'individus devient un acte politique parce que, sans parler de message, on attire l'attention. Mais le spectateur doit faire son sens lui-même, réfléchir par lui-même. Amener à réfléchir, à se faire son propre jugement, voilà ce qui caractérise sans doute sa mise en scène.

3. La musique

Direction musicale - ALEXIS KOSSENKO

Alexis Kossenko est un musicien complet : flûtiste, chef d'orchestre, musicologue, il mène une intense carrière soliste à la fois sur instrument moderne et baroque.

Il est titulaire d'un Premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Paris et du Diplôme de Soliste du Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam.

Il obtient en 1995 le Premier Prix à l'unanimité du Concours International de flûte organisé par le Lions-Club, et en 2001, est distingué par le jury du Concours Rampal qui lui attribue le Prix pour la meilleure interprétation d'*Appel d'air* de Bruno Mantovani, une œuvre dont il assure la création mondiale Salle Gaveau.

Son expérience orchestrale est particulièrement riche : il collabore avec de prestigieux ensembles modernes, romantiques et baroques. En 1997, ses interprétations des concertos de Quantz et Vivaldi avec l'Orchestre Baroque de l'Union Européenne dirigé par Ton Koopman et Roy Goodman furent particulièrement applaudies, et marquèrent le début de ses activités solistes. Depuis il est l'invité de nombreux ensembles européens et se produit en concerto tant à la flûte traversière qu'à la flûte à bec. Depuis quelques années, ses activités de chef d'orchestre occupent une place grandissante.

C'est en 2010 qu'Alexis Kossenko fonde l'orchestre Les Ambassadeurs pour interpréter Rameau, Zelenka, Bach et Haendel. Ils ont enregistré plusieurs disques avec notamment le pianiste Rémy Cardinale (Mozart) et la soprano Sabine Devieille (Rameau) pour Alpha.

Ensemble Instrumental - LES AMBASSADEURS

Les Ambassadeurs & Alexis Kossenko concrétisent le rêve d'un orchestre européen réconciliant le jeu des instruments historiques avec un vaste répertoire jusqu'alors morcelé par les spécialisations. A la fois messagers sincères, interprètes passionnés et créateurs inspirés, ils ont pour mission un partage non élitiste de l'infinie palette d'émotions portée par l'expérience de la musique.

Traçant leur voie à l'écart des dogmes, des modes et des écoles, Les Ambassadeurs poursuivent un idéal d'éloquence – où la grammaire des instruments d'époque, l'art rhétorique et l'instinct musical ne s'excluent pas l'un l'autre.

PISTES

Avant la représentation

- Effectuer une recherche rapide sur un des artistes des *Noces de Figaro*. (Cette recherche peut se faire à partir des documents proposés ou sur Internet, qui offre de nombreux liens. La mise en commun des recherches peut mettre en évidence, par exemple, la diversité des parcours artistiques, et la diversité culturelle de ceux qui se retrouvent sur ce projet, sa dimension européenne, internationale, par exemple. On pourra aussi, à travers ces recherches qui peuvent être laborieuses pour une première initiation, orienter le regard sur les œuvres interprétées par ces artistes : cibler sur le lien théâtre/opéra en remarquant certains titres d'œuvres évocateurs.)
- Comment vous représentez-vous physiquement et moralement chaque personnage ? Confrontez cette représentation à l'image des artistes. Chérubin joué par une femme ? Figaro ? ...

Après la représentation

- Quels personnages vous ont marqué ? Par le jeu ? La voix ? L'émotion ?
 - Quelle image aviez-vous d'un artiste d'opéra ? Cette image a-t-elle évolué depuis la représentation ?
 - Quelles qualités multiples doit avoir selon vous un artiste d'opéra ?
-

V. L'OPERA QUIZZ

1. Lequel de ces personnages n'a pas composé d'opéra ?

- Wolfgang Amadeus Mozart
- Richard Wagner
- Henry Purcell
- Jean-Jacques Goldman

2. L'opéra de Mozart, *Les Noces de Figaro*, est inspiré de l'œuvre d'un écrivain... Lequel ?

- Victor Hugo
- Beaumarchais
- Molière

3. Un baryton est ...

- une voix entre le ténor et la basse
- la voix la plus grave
- la voix la plus aigüe
- Un instrument de musique

4. Soprano correspond à la voix ...

- la voix la plus aigüe
- la plus forte
- la voix la plus grave

5. Le ténor est une voix masculine...

- grave
- aigüe
- muette

6. Cette femme, dans un opéra célèbre, nous dit que « l'amour est enfant de bohème »... Qui est-elle ?

- Didon
- Carmen
- Phèdre

7. Chercher l'intrus : laquelle de ces œuvres n'est pas un opéra ?

- Carmen*
- Didon et Énée*
- Hippolyte et Aricie*
- Gervaise et Coupeau*

8. Un opéra-bouffe est...

- un opéra pendant lequel on peut se restaurer
- un opéra avec des clowns
- un opéra léger et humoristique

9. Le premier opéra, *Dafné*, date de la fin du...

- 15ème siècle
- 16ème siècle
- 17ème siècle
- 18ème siècle

10. Chercher l'intrus : l'un de ces personnages n'est pas un célèbre compositeur français... Lequel ?

- Claude Debussy
- Serge Prokoviev
- Jean-Baptiste Lully
- Maurice Ravel