

RINALDO

Dossier pédagogique



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

LES 2 SCÈNES
SCÈNE
NATIONALE
DE BESANCON

THÉÂTRE IMPÉRIAL
DE COMPIÈGNE

 **théâtre LE
BATEAU
FEU**
SCÈNE
NATIONALE
DUNKERQUE

Dossier réalisé par Jérôme Dewasch – Service éducatif des Théâtres de Compiègne

1. « RINALDO » EN NOMS...

la co[op̄era]tive

George-Friedrich Haendel (1685-1759)

RINALDO

Opéra seria en trois actes

Livret de Aaron Hill & Giacomo Rossi

Créé au Haymarket de Londres le 24 février 1711

Nouvelle production.

Claire Dancoisne, mise en scène et scénographie

Serge Bagdassarian de la Comédie-Française, conseiller artistique

Hervé Gary, lumières

Ensemble Le Caravansérail

Bertrand Cuiller, direction musicale

21 musiciens dont le chef : 2 clavecins, 6 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse, 2 hautbois

dont 1 jouant la flûte, 1 basson jouant la flûte, 2 trompettes, 1 timbale/percussion, 2 théorbes/guitares.

Rinaldo, contre-ténor	Paul-Antoine Bénos
Goffredo, alto	Lucile Richardot
Almirena, sa fille, soprano	Emmanuelle de Negri
Armida, soprano	Aurore Bucher
Argante, basse	Thomas Dolié
Deux comédiens	Gaëlle Fraysse & Nicolas Cornille

2. « RINALDO » EN IMAGES...





3. « RINALDO » EN RESUME...

Acte I.

Goffredo (Godefroy de Bouillon), commandant en chef des forces chrétiennes, promet à Rinaldo sa fille Almirena, s'il combat à ses côtés pour reconquérir Jérusalem. Les deux jeunes gens s'aiment passionnément. Argante, roi des Sarrazins, se présente devant Goffredo et lui demande un cessez-le-feu de trois jours. Ayant obtenu satisfaction, il en appelle à la magicienne Armida, sa maîtresse qui arrive sur un chariot tiré par des dragons et promet d'enlever Rinaldo sans lequel les Chrétiens seront défaits. Alors que, dans un délicieux jardin, Almirena et Rinaldo s'adonnent aux joies d'un chaste amour, Armida subtilise la jeune fille, au désespoir de Rinaldo. Goffredo lui promet l'assistance d'un Magicien chrétien. La fureur du guerrier éclate.

Acte II.

Goffredo et Rinaldo, en route pour la demeure du magicien, doivent affronter le chant magique des sirènes. Ne pensant qu'à sauver Almirena, Rinaldo tombe dans le piège, et monte dans une barque qui, comme les sirènes l'en assurent, le mènera vers sa bien-aimée. Dans les jardins magiques d'Armida, Almirena tente désespérément de se soustraire aux avantages d'Argante. Armida s'apprête à tuer Rinaldo, mais un seul regard du guerrier a raison de sa cruauté : elle ne l'avait pas imaginé si beau. Pourtant, rien n'y fait : même déguisée en Almirena, elle ne parvient pas à tromper sa vigilance. Lorsque, de surcroît, elle découvre qu'Argante flirte avec sa rivale, sa fureur éclate.

Acte III.

Goffredo consulte le Magicien chrétien qui, après lui avoir administré quelques preuves spectaculaires de sa puissance, lui confie une baguette magique. Cette fois Goffredo et ses braves traversent sans encombre les gardes d'Armida. Rinaldo fait fuir les monstres de sa ménagerie, avant de libérer Almirena des mains de la sorcière impuissante. De retour dans le camp des Sarrazins, Armida se réconcilie avec Argante ; ensemble, ils partent livrer leur dernière bataille. Rinaldo promet la victoire aux Chrétiens. Elle sera triomphale.

4. « RINALDO » OU L'OPERA...

- 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'oeuvre 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 XVIIème 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 oeuvres 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.
- Au XIXème siècle, l'opéra connaît un développement considérable. Thèmes et courants de l'opéra correspondent dans l'esprit à ceux que l'on rencontre dans la littérature. On peut ainsi entendre en Italie un opéra romantique et un opéra veriste (dont le sujet et la tonalité sont l'équivalent du réalisme).
- L'opéra italien initie le « grand-opéra », sérieux et ample, entièrement chanté et accompagné d'effets toujours plus spectaculaires (vocaux et visuels). Le recours aux grands orchestres, à des chœurs de plus en plus impressionnants marque cette évolution.
- Pour autant, la voix reste primordiale et tous les grands compositeurs italiens s'y consacrent avec le plus grand soin. Ainsi, les airs conçus par Rossini, Verdi, Donizetti ou Puccini comptent parmi les plus remarquables pour les interprètes et les plus mémorables pour les spectateurs.

Un opéra, des opéras...

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 bouffe : 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 : oeuvre 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.

5. « RINALDO », L'HISTOIRE D'UNE CREATION EN 1711

Haendel¹

Georg Friedrich Haendel (Händel) est un compositeur anglais d'origine allemande du 18^{ème} siècle. Admiré du public, fréquentant l'élite intellectuelle et sociale de son époque, ce compositeur prolifique d'opéras et d'oratorios, apparaît à la fois comme un des derniers humanistes de la Renaissance, mais aussi comme un représentant du siècle des Lumières en Europe.

Malgré la réticence de son père, qui l'espère juriste, Haendel étudie la composition et joue de plusieurs instruments. Organiste de la cathédrale de Halle, mais avide de nouveaux horizons, il se rend à Hambourg, puis voyage 4 ans en Italie, rencontre mécènes et musiciens dans de nombreuses villes, où il compose beaucoup d'œuvres religieuses et développe ses dons de mélodiste.

Installé à Londres, Haendel mène une vie de compositeur-chef d'orchestre-impresario et fait représenter bon nombre de ses opéras au King's Theater ; quelques échecs et cabales lui font abandonner cette voie pour se consacrer à la composition d'oratorios, dans lesquels il excelle: il s'inspire de thèmes bibliques ou de personnages historiques.

- 1703 : violoniste et claveciniste à l'orchestre de l'Opéra de Hambourg.
- 1706 : voyage en Italie où il compose nombre d'œuvres religieuses.
- 1712 : Haendel s'installe à Londres, où il devient le compositeur officiel de la Couronne.
- 1720 : Haendel crée la première Royal Academy of Music, sorte de société par actions dont le rôle est de monter des opéras, sous le patronage du roi.
- 1741 : il abandonne la fonction d'entrepreneur lyrique et d'impresario, ainsi que la composition d'opéras.
- 1753 : Haendel perd progressivement la vue, comme son contemporain Jean-Sébastien Bach ; échec de l'opération de la cataracte.

La version

Créé en 1711, l'ouvrage est repris presque chaque année jusqu'en 1717, chaque fois avec des modifications. En 1731, Haendel procède à un remaniement complet qui fait table rase de plusieurs « effets spéciaux », l'oeuvre perdant beaucoup de sa séduction première. Ensuite, *Rinaldo* devra attendre deux siècles avant de réparaître sur une scène londonienne en 1933.

Bertrand Cuiller et Claire Dancoisne travaillent à une version largement basée sur celle de 1711 mais entendent faire valoir plusieurs des coupures et ajouts qui ont fait leurs preuves par la suite.

À Londres²

Haendel arrive, à l'automne 1710, dans une ville fort récemment conquise par l'opéra italien. La résistance des uns n'a d'égal que l'engouement des autres ; Haendel en subit toutes les conséquences. Engagé par Aaron Hill, un des managers du Queen's Theatre sur Haymarket, il restera fidèle à cette scène pendant plus de vingt ans. Hill choisit le sujet, un épisode de Jérusalem libérée, et engage le librettiste, Giacomo Rossi. Selon ce dernier, Haendel compose la musique en deux semaines ; au vu des prouesses futures du compositeur, l'affirmation semble plausible, d'autant que la partition comporte bon nombre de reprises. La distribution aligne quelques-uns parmi les plus grands chanteurs d'Europe, dont le castrat Nicolini, virtuose et comédien. Le premier opéra italien jamais composé exprès pour une scène londonienne remporte le triomphe attendu.

L'ouvrage³

¹ Source : <https://www.francemusique.fr/personne/georg-friedrich-haendel>

² Source : *Mille et un opéra* de Piotr Kaminski - Fayard, 2003.

Du spectaculaire, encore du spectaculaire : Hill ne ménage pas les moyens pour offrir aux Londoniens un grand opéra « à machines ». Armide devient ainsi la première d'une lignée de magiciennes haendeliennes qui culminera avec Alcina. Certes, le livret ne vaut pas celui d'Agrippina. Plutôt que d'un drame constitué, il s'agit d'un patchwork bariolé et irrésistible, grâce à la richesse de l'invention musicale. Notons plusieurs pages instrumentales du plus spectaculaire effet (guerre et magie), trois merveilleux duos (roucoulements amoureux pour Rinaldo et Almirena, guerre des sexes pour Rinaldo et Armida, guerre tout court pour Armida et Argante), et enfin une superbe collection d'airs qui, en dépit des origines fort diverses, parviennent à susciter des personnages - preuve nouvelle de la maîtrise dramatique de Haendel. Rien que la succession de trois airs avec lesquels Rinaldo clôt le premier acte (abattement - dans le magistral exercice de bel canto qu'est « Cara sposa » - stupeur, fureur virtuose) suffit pour rendre le héros crédible et attachant. Alminera, jeune fille tendre, espiègle (le gazouillant « Augelletti », ou le redoutable, syncopé « Bel piacer », repris à Poppée d'Agrippina), se révèle pourtant capable de profondeur tragique (le célébrissime « Lascia ch'io pianga »). Armida est plus spectaculaire encore, dès son air d'entrée, puis lors d'un grand air de vengeance (« Vo far guerra », avec un concerto pour clavecin incorporé) que précède l'une des pages suprêmes de l'opéra, le récitatif et air « Ah, crudel », avec hautbois et basson solo.

L'opera seria

« L'opera seria est un genre de bout en bout paradoxal. On le dit tout à la fois simpliste et compliqué, moralisateur et dévoyé, inféodé aux pouvoirs de toutes sortes, mais fleuron des carnivals... L'opera seria est monotone et codé, et pourtant il place au plus haut l'art de l'improvisation, il est sérieux mais si léger, tragique, mais si heureux... On en finirait pas de le mettre en contradiction avec lui-même. Plus que pour la tragédie lyrique ou l'opéra bouffe, bien plus que pour l'opéra romantique, il est nécessaire de se souvenir que l'opera seria est avant tout un genre théâtral, et de ce fait soumis aux nécessités du succès immédiat, aux commandes des cours et des mécènes, aux faveurs du public et des impresarios autrement dit aux lois du marché. Car l'opera seria est le fruit de bien des compromis. »

Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993

L'âge d'or des castrats

C'est en 1562 qu'il faut remonter pour trouver les premiers chanteurs castrats : dans la Chapelle Sixtine de Rome, les femmes n'ont pas droit de cité, ce qui conduit les autorités à employer des moyens radicaux pour disposer malgré tout de voix aigües de qualité. Mutilés, ces jeunes adolescents gardaient ainsi leur registre aigu allié à une ampleur sonore rendue possible par leur cage thoracique d'adulte. Les castrats ne tardent pas à fouler les scènes d'opéra pour obtenir de véritables triomphes. Le plus célèbre d'entre eux, Carlo Broschi, dit Farinelli (1705 - 1782), connaît une carrière vertigineuse qui le mène de Naples à Bologne, en passant par Madrid et Londres. En 1994, Farinelli, le film de Gérard Corbiau, repose sur une bande-son qui mixe les voix d'un soprano féminin et d'un contre-ténor afin d'approcher le timbre supposé et aujourd'hui disparu des castrats de l'époque.

³ Ibid.

6. « RINALDO » OU LES VOIX

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.

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

7. « RINALDO » en 2018...



PRÉSENTATION DU PROJET PAR

Franck Becker, directeur du Théâtre de Cornouaille - Scène nationale de Quimper,
Hélène Cancel, directrice du Bateau Feu - Scène nationale de Dunkerque,
Eric Rouchaud, directeur du Théâtre Impérial de Compiègne, Scène nationale de l'Oise en préfiguration,
Anne Tanguy, directrice des 2 Scènes - Scène nationale de Besançon,
Loïc Boissier, administrateur de production de la co[opéra]tive.

Un collectif

Quand il y a quatre ans, nous avons décidé de créer un collectif dédié à la production lyrique, nous avons en commun concrétisé un rêve : rendre tangible la complémentarité de nos projets artistiques respectifs, au bénéfice du public, des artistes, de notre réseau professionnel et d'une discipline peu présente dans nos territoires. Nous sommes quatre directeurs de théâtres et un directeur de production qui formons désormais un attelage peu commun qui requiert l'humilité et la volonté d'accorder nos énergies au service d'un projet collectif. Nous y apportons chacun des compétences et des expériences diverses. Le théâtre lyrique n'occupe pas la même place dans chacun de nos projets. C'est d'ailleurs en cela que nous sommes représentatifs du réseau que nous entendons sensibiliser. Dans un milieu professionnel qui exige toujours plus de singularité, de distinction, de justification individuelle (auprès de nos pairs, de la presse, des collectivités qui financent nos établissements), nous avons l'ambition de créer un modèle différent. Promouvoir une discipline, c'est accepter de déplacer la notion d'expertise.

Un projet

La co[opéra]tive se présente comme une alternative souple, un lieu ressource pour une expérience de production lyrique simple à partager. Association légère, elle propose de compléter l'offre lyrique des maisons d'opéra avec des productions destinées aux théâtres du réseau pluridisciplinaire (scènes nationales, scènes conventionnées, théâtres de ville). Le temps d'une collaboration, des coproducteurs occasionnels s'engagent dans le montage des productions aux côtés des membres fondateurs. Chaque spectacle fait l'objet de la création d'une société en participation (S.E.P.) qui pose comme règle du jeu la transparence de gestion et la coresponsabilité. Une production devrait voir le jour chaque saison, avec la possibilité de répondre au succès par la reprise en tournée pour une seconde saison. Pensée dans la perspective d'une diffusion large (minimum 20 représentations), chaque production appelle le développement d'outils d'action culturelle et offre de nouvelles opportunités aux artistes lyriques ainsi qu'à de jeunes ensembles musicaux. L'esprit recherché est celui de la troupe éphémère mais soudée. Nous favorisons pour cela et avec soin, la rencontre d'un directeur musical, d'un metteur en scène et d'interprètes fortement impliqués pour un large temps de répétition. Rompus à la pluridisciplinarité, nous choisissons des créateurs et des interprètes qui éclairent la production lyrique d'esthétiques singulières et se préoccupent des conditions de la rencontre avec des publics variés. L'association libre est le garant de l'implication de chacun des membres : notre seul véritable cahier des charges consiste à proposer un travail de grande qualité qui réponde à notre désir de faire partager une passion pour la musique vocale à un public le plus large possible.

« La magie de Haendel »

ENTRETIEN AVEC BERTRAND CUILLER (direction musicale et clavecin)

Cette production est-elle votre première rencontre avec Haendel ?

Du point de vue de l'opéra, oui ! Ces dernières années, j'ai eu l'occasion d'aborder son oeuvre par la musique de chambre - il a écrit de magnifiques sonates pour flûte à bec. Il se trouve aussi qu'un claveciniste anglais du XVIIIe siècle, William Babell, a arrangé des airs de Rinaldo pour clavecin. J'ai eu l'occasion d'en jouer quelques-uns, dont Or la Tromba ou Lascia ch'ò pianga, en concert. C'est très intéressant de venir de l'expression très ornementée et extravertie de Babell pour aller à la version originale vocale, qui malgré sa simplicité apparente invite à un vrai travail sur l'expressivité.

Vous avez, entre autres, fréquenté Bach, Purcell, Scarlatti. Par quel versant abordez-vous cet opéra de Haendel ? L'allemand, l'anglais, l'italien ?

Rinaldo est un opera seria, en italien, qui en a toutes les caractéristiques : alternance de récitatifs et d'airs a da capo, sujet épique, happy end... Néanmoins, Haendel a des racines allemandes et donc une culture contrapuntique qui, même si elle ne se ressent pas directement, car elle est masquée par la force de ses mélodies, donne une épaisseur à son écriture d'ensemble. Il est important de conserver ces différentes influences à l'esprit pour donner toute sa grandeur à Rinaldo. Le public ressentira l'effet du déroulement temporel un peu spécial induit par les aria da capo. La reprise doit apporter quelque chose de nouveau : nous écrivons donc des ornements de la ligne vocale (et nous faisons plaisir de ce côté-là en proposant au public des variations très excitantes et « satisfaisantes » pour l'oreille). Les personnages incarnés par les chanteurs vivent nécessairement ces reprises d'une manière différente. C'est donc l'histoire qui continue de se jouer en spiralant un peu sur elle-même. C'est très intéressant du côté dramatique. Pour ce qui est des airs longs comme Cara sposa, c'est un peu différent, c'est le temps qui s'arrête sur un chant et une émotion étirés au maximum. C'est un des tours de magie de Haendel.

Serez-vous dans la fosse à la baguette ou au clavier ?

Les deux, mais sans baguette. Je joue du clavecin dans les récitatifs, parfois je laisse le clavecin pour diriger, parfois je dirige de la tête, et parfois je laisse jouer ! Je crois que c'est bénéfique, pour ce répertoire, de se mettre dans cette posture d'exécutant-dirigeant qui laisse une certaine liberté à chacun, plutôt que dans la position héritée du XIXe siècle où un chef centralise tout avec sa baguette. Je souhaite impliquer chacun des vingt musiciens de l'ensemble comme dans un groupe de musique de chambre. C'est une des lignes directrices de mon travail en ensemble : que chaque personnalité puisse s'exprimer au service d'une direction commune.

Que vous inspire les premiers échanges avec Claire Dancoisne ?

À l'origine, Rinaldo fut un grand spectacle avec des effets de machines impressionnants. Ce qui me plaît chez Claire Dancoisne, c'est que tout en posant une marque personnelle forte, avec un univers peuplé de créatures monstrueuses propres à son théâtre, elle aborde l'oeuvre par la partition, avec un grand respect. Elle lui rend son côté grandiose, avec des machines extraordinaires, mais nous montre aussi le côté sombre et déchiré des âmes des héros. C'est exactement ce que j'aurais pu espérer d'un metteur en scène pour cette oeuvre.

Bertrand Cuiller | Octobre 2017

Claire DANCOISNE

Mise en scène

Claire Dancoisne a étudié la sculpture aux Beaux-arts de Lille. Quelques détours comme infirmière en psychiatrie puis au sein d'une compagnie de rue la mènent finalement à concilier théâtre et arts plastiques.

Le masque, la machine, l'objet, la marionnette sont dès 1986 sa marque de fabrique. La Licorne, la compagnie qu'elle fonde alors, combine allègrement le plaisir de la bidouille, le goût de l'improbable et du sensible. Les machines artisanales bricolées dans les ateliers concourent à la magie des spectacles, elles permettent de se jouer des dimensions et perspectives, elles touchent par leur fragilité et font rire par leur aspect dérisoire.

Basée à Dunkerque depuis 2013, la compagnie se dote en 2015 d'un nouvel espace : l'outil européen de création pour la marionnette contemporaine et le théâtre d'objets, un lieu de création, de formation, de résidence d'artistes, d'expositions et d'accueil des publics.

Claire Dancoisne a réalisé trente-six créations, dont le remarqué *Spartacus*, créé au Festival d'Avignon en juillet 2010.

Quand elle évoque la création de "Rinaldo", Claire Dancoisne évoque des exigences qui sont toute la complexité de la mise en scène :

- un parti pris, celui d'intégrer l'objet dans la mise en scène de l'opéra. Des marionnettes par exemple. Inviter l'acteur à manipuler l'objet.

- exprimer sur scène la dimension spectaculaire du livret d'Haendel. A la fois le contexte, celui de la bataille. L'arrière-plan historique, celui des guerres de religion, des croisés, n'est pas retranscrit au sens propre. Ce que Claire Dancoisne privilégie, c'est la bataille des forces obscures contre la lumière. Une vision plus métaphorique du livret original. Puis rendre aussi l'univers onirique qui est celui de cet opéra à travers des objets, des accessoires, des décors, des costumes qui mettent en scène le merveilleux.

- proposer une mise en scène épurée malgré tout, qui soit au service du livret et laisse la place aux chanteurs. D'où aussi le recours à deux comédiens pour donner plus de mouvement, d'ampleur, à côté des chanteurs, à l'ensemble visuel.

La création d'un opéra, dans sa conception comme dans les étapes de sa réalisation, est un puzzle. Chaque pièce (direction musicale, chant, scénographie, mise en scène) s'élabore séparément et finit par se joindre aux autres.

PARCOURS DE SPECTACTEUR...

Au fil de la lecture...

1. « Rinaldo » en noms...
 - Qu'apprenez-vous sur le spectacle que vous allez voir à la lecture de cette page ?
2. « Rinaldo » en images...
 - Quelle histoire imaginez-vous à partir des photographies ?
3. « Rinaldo » en résumé...
 - Quel est le contexte historique du drame ?
 - En quoi le récit est-il teinté d merveilleux ?
 - Faites la liste des protagonistes de cet opéra. Qui sont-ils ? Que sont-ils ?
 - Mettez en évidence les liens qui les unissent.
4. « Rinaldo » ou l'opéra...
 - Quelles sont les inspirations de l'opéra ?
 - Quelles formes différentes se développent ?
 - Dans quels pays principalement l'opéra rayonne-t-il ?
5. « Rinaldo », l'histoire d'une création...
 - Qu'apprenez-vous sur le compositeur et son époque ?
 - Pourquoi peut-on qualifier « Rinaldo », lors de sa création, d'opéra « spectaculaire » ?
 - Qu'est-ce que l'opéra seria ?
 - Que savez-vous des castrats ? Vous pouvez compléter votre découverte par cet extrait du film de Gérard Corbiau : <https://www.youtube.com/watch?v=NWMOmBohlTE>
6. « Rinaldo » ou les voix...
 - Quelles voix correspondent aux personnages de Rinaldo, Gofredo, Almirena, Armida et Argante ?
7. « Rinaldo » en 2018...
 - Que vous apprennent les différents acteurs du projet sur le spectacle que vous allez voir et sur la manière dont il a été conçu ?
 - Regardez cette vidéo de présentation du spectacle et complétez votre idée : <https://www.youtube.com/watch?v=rYCr86L5gcc>
8. « Rinaldo » demain...
 - Après le travail préparatoire que vous venez d'effectuer pour découvrir le spectacle, qu'attendez-vous de cette représentation ? Que pensez-vous voir ?
 - Quels sont vos préjugés sur l'opéra ?

BORD DE SCENE...

Après « Rinaldo »...

Décrivez la mise en scène à laquelle vous avez assistée

Décors	
Costumes	
Accessoires	
Lumières	
Direction d'acteurs	
Chant	
Musique	

Rédigez à l'aide de ces notes vos impressions sur ce spectacle :