

Saison 22-23



Maria Stuarda

Dossier avant-spectacle

Opéra de Gaetano Donizetti

Direction musicale Andrea Sanguineti

Mise en scène Mariame Clément

Du 17 au 29 décembre 2022 au Grand Théâtre de Genève



Genève, novembre 2022

Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés *dossiers avant-spectacle*, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Il est libre de droits d'auteur. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse dev.culturel@gtg.ch

Maria Stuarda

Opéra de Gaetano Donizetti

Livret de Giuseppe Bardari d'après la pièce de Friedrich Schiller

Créé en 1835 au Teatro alla Scala de Milan

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2004-2005

17, 19, 21, 23 et 29 décembre 2022 — 19h30

26 décembre 2022 — 15h

Durée : approx. 2h45 avec un entracte

DISTRIBUTION

Direction musicale **Andrea Sanguineti**

Mise en scène **Mariame Clément**

Scénographie et costumes **Julia Hansen**

Chorégraphie **Mathieu Guilhaumon**

Lumières **Ulrik Gad**

Dramaturgie **Clara Pons**

Direction des chœurs **Alan Woodbridge**

Maria Stuarda **Stéphanie d'Oustrac**

Elisabetta **Elsa Dreisig**

Roberto **Edgardo Rocha**

Talbot **Nicola Ulivieri**

Lord Cecil **Simone Del Savio**

Anna Kennedy **Ena Pongrac**

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de

MADAME ALINE FORIEL-DESTEZET

HYPOSWISS
PRIVATE BANK



Maria Stuarda

Sommaire

L'oeuvre

Introduction et guide d'écoute
par Chantal Cazaux, musicologue
L'argument
Gaetano Donizetti

***Maria Stuarda* par Mariame Clément**

Conversation avec Mariame Clément et Julia Hansen
par Clara Pons, dramaturge du Grand Théâtre de Genève
L'équipe de création

En résonance

A voir, à lire

Pistes pour la classe

En cours d'histoire
En cours de littérature, d'anglais, d'allemand

L'oeuvre

Introduction et guide d'écoute

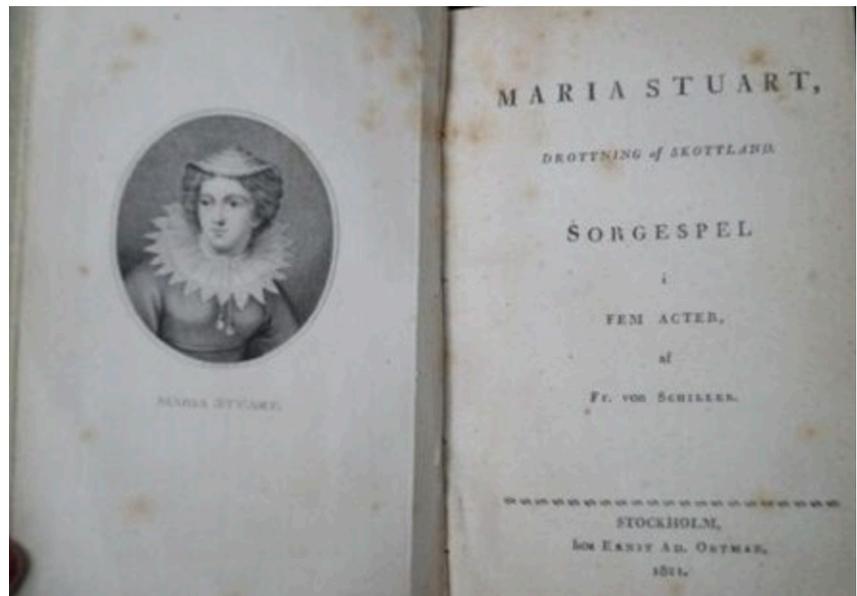
Par Chantal Cazaux

Composé en 1834, *Maria Stuarda* est un des chefs-d'œuvre de l'opéra romantique italien. Natif de Bergame, son compositeur Gaetano Donizetti (1797-1848) est alors en pleine ascension : il a remporté plusieurs succès tant dans le répertoire tragique (*Anna Bolena* en 1830, *Lucrezia Borgia* en 1833) que dans le registre comique (*L'Elisir d'amore* en 1832). La décennie 1830 sera un moment clé dans sa carrière, lui laissant le champ libre entre deux illustres maîtres dont l'un s'est tu et l'autre ne chante pas encore : Rossini a signé son dernier opéra en 1829, et Verdi n'émergera qu'en 1839. Quant à son quasi-contemporain Bellini, né en 1801, il meurt en 1835 : les années 1830 seront décidément donizettiennes.

Du chant, du drame, des passions

Commençons par un très bref résumé de l'action. La reine d'Écosse déchuë Maria Stuarda est prisonnière de sa cousine Elisabetta, reine d'Angleterre, qui la considère comme une menace pour son trône. La question de sa grâce est en suspens. Or la rivalité entre les deux souveraines s'avère accrue d'une rivalité sentimentale : Elisabetta aime en secret Leicester, dont elle va découvrir qu'il est amoureux de Maria. Sa jalousie l'empêche dès lors de faire acte de clémence, et la pousse à signer la condamnation à mort de Maria.

Inspiré d'une traduction italienne de la pièce de Schiller *Maria Stuart* (1800), le livret de Giuseppe Bardari prend évidemment des libertés avec l'Histoire. Rappelons que Marie Stuart I fut reine d'Écosse de 1542 à 1567 et de France de 1559 à 1560, par son mariage avec François II de France. Réfugiée en Angleterre après son abdication du trône écossais, elle fut compromise dans un complot qui visait à renverser Elizabeth I, sa cousine, qui la fit en effet exécuter.



Maria Stuarda correspond au goût italien. Par tradition, le chant y est au premier plan : les grands airs sont les moments attendus, et la bravoure vocale des interprètes reste l'instrument privilégié de l'expression. Mais en ces années de révolution esthétique, notamment sous l'influence du romantisme théâtral, un besoin de réalisme accru se fait sentir, et le style se modifie pour exprimer plus librement les passions. Plusieurs paramètres nouveaux servent ce réalisme naissant.

D'une part, l'intrigue est moins éloignée dans le temps que dans les opéras dits *seria* des générations précédentes : il est plus facile pour le public de 1834 s'identifier à des personnages du XVI^e siècle qu'à ceux de l'Antiquité ou de la mythologie. D'autre part, le protagoniste masculin (ici : Roberto, comte de Leicester) est interprété par un ténor, et non plus par une femme contralto en

travesti, comme c'était encore le cas chez Rossini (par exemple Arsace dans *Semiramide*) ou même chez Bellini (Roméo dans *I Capuleti ed i Montecchi*, en 1830).

Surtout, l'écriture vocale et sa dramaturgie évoluent dans le sens d'une plus grande plasticité. Le bel canto rossinien était parfois mécanique dans sa pyrotechnie et cloisonnait volontiers les différentes émotions ressenties par un personnage en autant de moments musicaux distincts. Il laisse désormais la place à une virtuosité plus imprévisible : un même air peut changer de caractère voire de tempo, les récitatifs dialogués gagnent en naturel. Par ailleurs, Donizetti aime flouter les frontières entre les scènes ou créer des pages « mixtes », par exemple air et chœur mêlés. L'influence esthétique du bel canto subsiste pourtant dans l'articulation nette qui sépare la plupart des airs et duos en deux parties contrastantes, la première plutôt lente et élégiaque (la cavatine), la seconde vive et fougueuse (la cabalette). Entre les deux, pour justifier ce revirement de caractère, se place souvent un coup de théâtre.

Un exemple ? L'air d'entrée de Maria, parfaitement réparti entre douceur (quand elle croit se promener dans une nature sereine) et fébrilité (après qu'on lui a annoncé l'arrivée imminente de son ennemie) :

- *Larghetto* (« plutôt lent »), la cavatine « *Oh nube ! che lieve per l'aria* » déroule, liquide, son profil mélodique conjoint et ondulant (ex. 1)
- Dans un tempo noté « fier », la cabalette « *Nella pace del mesto riposo* » est bousculée par des rythmes pointés bondissants (ex. 2)

Exemple 1 : [Donizetti: Maria Stuarda / Act 2 - "O nube che lieve per l'aria" - YouTube](#) (jusqu'à 3min35)

Oh nu - be ! che lie - ve per
l'a - ria — t'ag - gi - ri,

The image shows two staves of musical notation in 3/8 time. The first staff contains the melody for the first part of the example, with a long slur over the notes and a fermata over the final note. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes and a fermata over the final note. The lyrics are written below the notes.

Exemple 2 : [Donizetti: Maria Stuarda / Act 2 - Nella pace del mesto riposo - YouTube](#)

Nel - la pa - ce del mes - to ri - po - so
vuol col - pir - mi di nuo - vo spaven - to.

The image shows two staves of musical notation in common time. The first staff contains the melody for the first part of the example, with a long slur over the notes and a fermata over the final note. The second staff continues the melody, featuring a long slur over the notes and a fermata over the final note. The lyrics are written below the notes.

Bien entendu, l'expression du déchirement amoureux prime sur le contexte politique des intrigues – contrairement au genre du « grand opéra », qui se développe au même moment en France et assume une importante dimension collective et chorale. Dans l'opéra romantique italien, le destin

malheureux des individus reste au cœur de la partition... même en cas de conflit dynastique historiquement sourcé, comme dans *Maria Stuarda*.

L'univers élisabéthain : le *serial* de l'époque

Dans le premier tiers du XIX^e siècle, la Renaissance anglaise avec ses souverains est l'un des sujets les plus portés à la scène lyrique italienne. Il faut dire que cette période est riche en personnages forts, tels Henry VIII et ses épouses au sort tragique ou Elizabeth I, dite la « reine vierge », dont les règnes ont marqué l'Histoire. Cet univers est aussi gage d'une scénographie luxuriante : les décors s'inspirent du style Tudor et de son gothique tardif (c'est d'ailleurs au même moment que se développe en Angleterre le style néo-Tudor), les costumes renvoient aux somptueux pourpoints et chamarres richement brodés bien connus par les tableaux de Hans Holbein le Jeune. Pour le public d'alors, cela change des sujets antiques ou mythologiques, moins spectaculaires dans leur traduction visuelle : un opéra élisabéthain est le gage d'une soirée fastueuse pour l'œil – un peu l'équivalent d'un film d'*heroic fantasy* aujourd'hui.



Elizabeth I



Donizetti lui-même s'est intéressé à de multiples reprises à cet univers. Outre *Maria Stuarda* (sur le conflit dynastique ayant opposé Marie Stuart et Elizabeth I), il a composé *Anna Bolena* en 1830 (sur l'histoire d'Ann Boleyn, deuxième épouse d'Henry VIII évincée puis décapitée au profit de Jeanne Seymour, et mère de la future Elizabeth I) et *Roberto Devereux* en 1839 (sur la disgrâce d'un favori d'Elizabeth I). On a d'ailleurs pris l'habitude de considérer ces trois opéras comme une trilogie, dite parfois « trilogie Tudor » – la presse américaine a même lancé l'appellation de « Tudor Ring » dans les années 1970, forçant quelque peu la comparaison avec la Tétralogie wagnérienne du *Ring des Nibelungen*. Comparaison n'est pas raison... mais les opéras élisabéthains de Donizetti sont bien au nombre de quatre, puisqu'il faut ajouter *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829), qui met aussi en scène Elizabeth I.

Avant lui, Stefano Pavesi et Gioachino Rossini avaient déjà succombé à la figure de la souveraine, le premier avec *Elisabetta d'Inghilterra* (1810), le second avec *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815). Carlo Coccia, lui, compose en 1827 à Londres une *Maria Stuart, regina di Scozia*. Peu après la trilogie donizettienne, on trouve aussi une *Maria, regina d'Inghilterra* par Pacini (1843), se référant à Mary I d'Angleterre (qui a inspiré à Hugo sa pièce *Marie Tudor*). Comme on le voit, le paysage lyrique d'alors était aussi « Tudor-centré » que l'est la création télévisuelle depuis les années 2000 (on songe notamment aux quatre séries *La Reine vierge*, *Elizabeth I*, *Les Tudors* et *Wolf Hall*) : il est fort possible que cette résurgence du sujet sur les écrans puisse constituer un nouvel outil pour appréhender son précédent lyrique.

Une héroïne aux deux visages

Lors de sa première entrée, Maria apparaît en pleine nature, faisant corps avec un paysage bucolique et tranquille : aucune ombre ne vient entacher le portrait moral de la jeune femme. Et toute la fin de l'opéra (les deux derniers tiers du dernier acte) est consacrée à ses derniers moments, que le livret de Bardari et la musique de Donizetti subliment en plusieurs épisodes,

chacun plus bouleversant que le précédent. Le tout dessine une marche au supplice qui est aussi une élévation grandiose, presque une montée au Ciel du personnage. Après le souvenir mélancolique des amours perdues (air « *Quando di luce rosea* », ex. 3) viennent la prière pour confier son âme à Dieu (air avec chœur « *Deh ! Tu di un'umile preghiera* », ex. 4), le pardon magnanime accordé à Elisabetta (air « *Di un cor che muore* », ex. 5), puis l'adresse ultime à l'homme aimé, en forme de dernières volontés visionnaires (air « *Ah ! se un giorno da queste ritorte* », ex. 6). Plus d'une demi-heure de musique quasiment ininterrompue, d'une gravité extatique à laquelle le chœur apporte son écho pénétré, apothéose dramaturgique et vocale du personnage comme jamais l'opéra italien n'en avait jusque-là osée.

Exemple 3 : [Donizetti: Maria Stuarda / Act 3 - "Quando di luce rosea" - YouTube](#) (jusqu'à 3min54)

Quant - do di lu - ce ro - se - a

Exemple 4 : [Maria Stuarda: "Deh! Tu di un'umile preghiera" -- Joyce DiDonato \(Met Opera\) - YouTube](#)

Deh ! Tu di un u - mi - le preghiera il suo - no

Exemple 5 : [Maria Stuarda, Act 3: "Di un cor che muore" \(Maria, Anna, Cecil, Talbot, Chorus\) - YouTube](#)

Di un cor che muo - re reca il per-do - no

Exemple 6 : [Donizetti - Giunge il Conte! ... Ah! se un giorno da queste ritorte \(Maria Stuarda\) - YouTube](#) (jusqu'à 8min40s)

Ah ! se un giorno da queste ri-tor - te il tuo
brac - cio in - vo-lar - mi do - ve - - a,

Donizetti confère le plus souvent à Maria un langage vocal apaisé, lissé : phrasés conjoints aux courbes amples, paliers réguliers et posés. Une exception notable se fait jour : la scène centrale de l'opéra (le finale de l'acte I), virulente confrontation entre Maria et Elisabetta. Ici se déchaîne soudain avec une violence verbale inouïe celle qui apparaissait auparavant en faible victime et finira en vertueuse figure sacrificielle. Au passage, Elisabetta ravive le souvenir des crimes commis par Maria, rendant son personnage plus complexe à saisir.

Une prima donna peut en cacher une autre

Si Maria est l'héroïne de l'opéra et lui donne son nom, une autre reine lui fait concurrence dans le livret : Elisabetta. Or le fonctionnement professionnel de l'opéra italien était alors très codifié : le rôle de protagoniste féminine revenait à la *prima donna* (« première dame »), celui de protagoniste masculin au *primo uomo* (« premier homme »), le second rôle féminin à la *seconda donna*, etc. Une reine régnante (Elisabetta) pouvait-elle être un second rôle, laissant le premier à une reine déchue (Maria) ? Impossible. La partition offre donc à Elisabetta une place bien supérieure à celle d'un second rôle : le tout premier air de l'opéra, un long duo avec Leicester, un trio, et surtout la scène partagée avec Maria. S'opposant de front, les deux personnages y sont traités quasiment à égalité... mais c'est Elisabetta qui ouvre et clôt ce tableau. En outre, les deux rôles ont une tessiture comparable : deux sopranos peuvent y être distribuées, et l'on a vu des interprètes passer, au cours de leur carrière, de l'un à l'autre. La hiérarchie entre les rôles et leurs interprètes est donc largement abolie.

Donizetti traite cette confrontation centrale avec un grand dramatisme, alternant de façon fondue les passages lyriques et ceux très déclamatoires. Maria se prosterne d'abord pour implorer la bonté de sa cousine ; Elisabetta la raille (« Cette place est la tienne : dans la poussière et dans la honte »), l'accuse d'avoir trompé et fait assassiner son époux, moque enfin devant Leicester les charmes fanés de sa rivale. C'en est trop pour Maria, qui explose en une tirade fameuse pour ses accents farouches : « Fille impure de Bolena, c'est toi qui parles de déshonneur ? Catin indigne et obscène, que ma honte retombe sur toi ! Le sol d'Angleterre, vile bâtarde, est souillé par tes pieds. » Voici Elisabetta doublement insultée : enfant adultérine d'Anna Bolena, elle est donc illégitime sur le trône d'Angleterre. Cette fois, Donizetti hérissé le chant de Maria d'à-pics venimeux.

Quoique purement fictionnelle (Marie Stuart ne rencontra jamais Elizabeth I durant son séjour surveillé en Angleterre), la scène est devenue culte : le face-à-face tendu entre ses deux interprètes est désormais le baromètre du jusqu'aboutisme théâtral de chanteuses-actrices prêtes à en découdre.

Quand la censure s'en mêle

Cette scène a eu d'autres conséquences : elle s'est ajoutée aux éléments jugés scandaleux du livret pour abattre sur l'opéra de Donizetti les foudres de la censure.

Au moment de la composition de *Maria Stuarda*, Donizetti est directeur des théâtres royaux de Naples depuis 1828 et enseigne au conservatoire de la ville. C'est donc au prestigieux Teatro San Carlo napolitain qu'il destine son nouvel opéra. La censure locale examine une première fois le livret, et ne réclame que des modifications de détail. Mais la production déraile : à la générale, à laquelle assiste la reine de Naples Maria Cristina de Savoie, les deux interprètes féminines, Giuseppina Ronzi de Begnis (Maria) et Anna Del Serre (Elisabetta), en viennent aux mains. La presse se délecte de ce crépage de chignons, et la première est interdite. La censure retoque alors ce qu'elle avait laissé passer : la représentation, normalement taboue, d'une confession en scène ; celle d'une reine qui s'agenouille en public, et bientôt mise à mort ; la crudité des injures mises dans la bouche de souveraines.

En cinq jours, le livret est réadapté, déplacé à Florence en 1215 (!) et renommé *Buondelmonte* ; Donizetti modifie en hâte sa partition, finalement créée sous cette forme abâtardie le 18 septembre 1834. Il faudra attendre un an pour que *Maria Stuarda* telle que Bardari et Donizetti l'ont conçue voit le jour, à la Scala de Milan, le 30 décembre 1835. C'est alors la grande Maria Malibran qui

incarne le rôle-titre. Après quelques décennies, la partition disparaît peu à peu de l'affiche. Elle s'y réinstalle à partir les années 1960, devenant l'un des chevaux de bataille des sopranos à tempérament de feu, de Leyla Gencer à Joyce DiDonato en passant par Montserrat Caballé ou Beverly Sills.

Chantal Cazaux



Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital.

Elle est l'auteur de Verdi, mode d'emploi (2012, rév. 2018), Puccini, mode d'emploi (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et Rossini, mode d'emploi (2020), aux éditions Premières Loges.

Gaetano Donizetti

(Bergame, 1797 - 1848)

Né le 29 novembre 1797 à Bergame, Gaetano Donizetti est le cinquième des six fils d'un employé du Mont-de Piété de la ville.

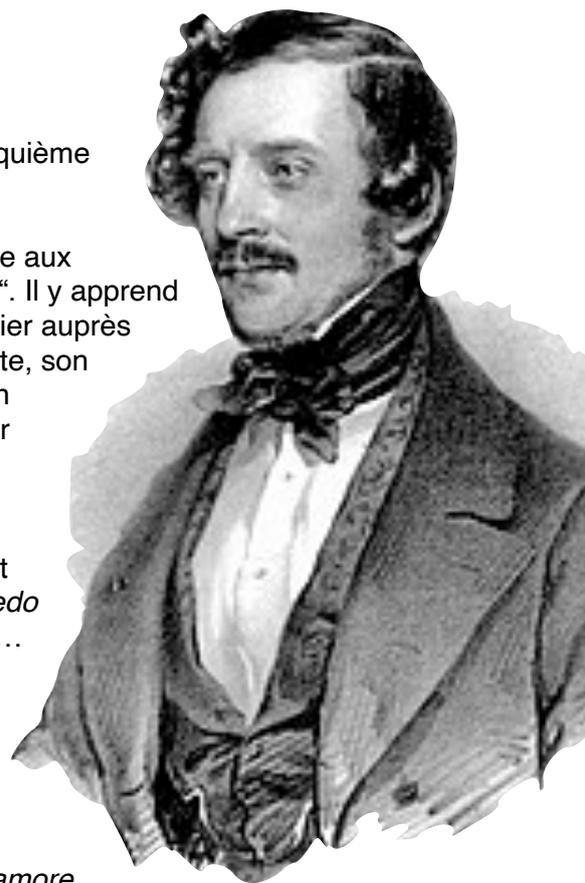
À l'âge de 8 ans, il intègre l'école de musique de Bergame qui offre aux enfants défavorisés de la ville des "leçons charitables de musique". Il y apprend le chant et le clavecin avec Simone Mayr qui l'envoie ensuite étudier auprès du père Mattei, qui fut également le professeur de Rossini. Très vite, son professeur remarque son talent pour la composition, et surtout son extrême rapidité. Une symphonie datée du 19 novembre 1816, par exemple, porte la mention suivante : "finie en une heure et quart" .

Dès 1817 (il n'a guère plus de 20 ans), Donizetti de retour à Bergame est sollicité pour de nombreuses commandes d'opéra, et compose entre autres *Zoraïde di Granata*, *La Zingara*, *Elvira*, *Alfredo il Grande*, *Olivo e Pasquale*, *Alahor in Granata*, *Chiara e Serafina*... Sa vie personnelle n'est pas en reste : en 1828 il épouse Virginia Vasselli, fille d'un célèbre avocat de Rome, et les époux partent rapidement pour Naples. C'est en 1830 que Donizetti connaît son premier triomphe : *Anna Bolena* se joue d'abord à Milan, puis dans toute l'Europe (Vienne, Londres, Paris ...).

Egalement à l'aise dans l'opéra seria que dans le buffa, *L'Elisir d'amore*, en 1832, lui vaut d'être nommé professeur de contrepoint au Collège royal de musique de Naples en 1834, année où il compose également *Maria Stuarda*. En 1835, alors que Donizetti est à son apogée avec l'adaptation du roman de Walter Scott, *Lucia di Lammermoor*, il apprend la mort de Bellini. Donizetti alors compose un *Requiem* à la mémoire de son rival et ami. Mais la mort continue de rôder dans l'entourage de Donizetti : ses parents, sa femme et ses enfants lui sont enlevés entre 1836 et 1837, le plongeant dans une profonde dépression qui ne l'empêche toutefois pas de composer *Roberto Devereux*. En 1838, après l'interdiction de *Poliuto* par la censure napolitaine, il quitte Naples pour Paris, où il crée entre autre *La fille du régiment*, *la Favorite*...

A partir de 1842, il se partage entre Paris, Vienne et l'Italie, composant *Linda di Chamounix* ou encore *Don Pasquale*. Mais sa santé se dégrade : en février 1846, Donizetti entre dans une maison de santé à Ivry, près de Paris. Son neveu peut le ramener à Bergame l'année suivante, où il décède le 8 avril 1848.

Donizetti aura composé plus de 550 oeuvres, dont 71 opéras.



Maria Stuarda

L'argument

Acte 1

Au Palais de Westminster, les seigneurs et les dames de la cour entrent après un tournoi en l'honneur de l'ambassadeur du Roi de France, qui a apporté une proposition de mariage à la reine Elisabetta. Si tous se réjouissent de ce prochain mariage avec l'héritier, Elisabetta hésite devant une union qui l'amènerait à renoncer à sa liberté et surtout à son amour secret, le Comte de Leicester.

Cette alliance l'obligerait également à pardonner à sa cousine et rivale Maria Stuarda, reine d'Écosse, emprisonnée pour avoir comploté pour l'assassiner. Elisabetta est indécise : Talbot, gardien de Maria dans sa prison et les courtisans plaident pour la grâce tandis que Lord Cecil, conseiller d'Elisabetta est farouchement contre. Entre le comte Leicester, en retard. Elisabetta le charge de porter une bague à l'ambassadeur de France en guise d'acceptation du mariage. Elisabetta est blessée par l'indifférence de Leicester : il ne montre aucun signe de jalousie, la Reine suppose donc qu'elle a une rivale.

Une fois seuls, Talbot révèle à Leicester qu'il vient de rentrer de Fotheringay où Maria est retenue prisonnière. Elle lui envoie un portrait miniature et une lettre où elle lui demande son aide pour rencontrer Elisabetta et plaider sa cause. Leicester, ému et agité par la missive, est surpris par Elisabetta, qui l'interroge et, soupçonneuse, lui demande de voir la lettre de Maria. Leicester la lui remet et plaide si fiévreusement pour Maria qu'il attise la jalousie de la Reine. Il la supplie de rencontrer sa cousine à l'occasion d'une partie de chasse. Elisabetta accepte mais, dans sa jalousie, prévoit déjà de punir sa rivale.



A Fotheringay, Maria se souvient avec nostalgie de sa jeunesse en France. Accompagnée par son amie Anna, elle célèbre la nature tout en appréhendant sa rencontre avec la Reine. Les bruits de la chasse royale se rapprochent. Leicester vient annoncer à Maria l'arrivée imminente d'Elisabetta et lui conseille de se comporter avec humilité. Il assure que la Reine a été touchée par le sort de sa cousine et que lui-même fera tout ce qui est nécessaire pour obtenir sa liberté. Il la quitte alors pour retrouver Elisabetta à laquelle il conseille l'indulgence. Les deux femmes se retrouvent face à face et se dévisagent, sous les commentaires de la cour assemblée. Maria s'agenouille devant la Reine, mais Elisabetta l'humilie devant l'assistance, l'accusant de

l'assassinat de son mari, Lord Darnley, ainsi que d'actes de trahison et de débauche. Tandis que Leicester tente vainement de calmer les deux parties, Maria piquée par les accusations d'Elisabetta, finit par contre-attaquer. N'est-elle pas elle-même bâtarde ? Elisabetta fait arrêter Maria, Lord Cecil jubile, Anna et Talbot se rongent les sangs, Leicester se désespère et les courtisans conspuent Maria.

Acte 2

Au palais de Westminster, Cecil pousse Elisabetta à signer l'arrêt de mort de Maria Stuarda, mais la Reine est interrompue par Leicester Malgré -ou à cause de- ses supplications, Elisabetta laisse à présent cours à sa jalousie et, encouragée par Lord Cecil, confirme qu'elle condamne Maria. Les accusations de cruauté de Leicester n'y font rien : Elisabetta persiste, et lui ordonne même d'assister à l'exécution de Maria.

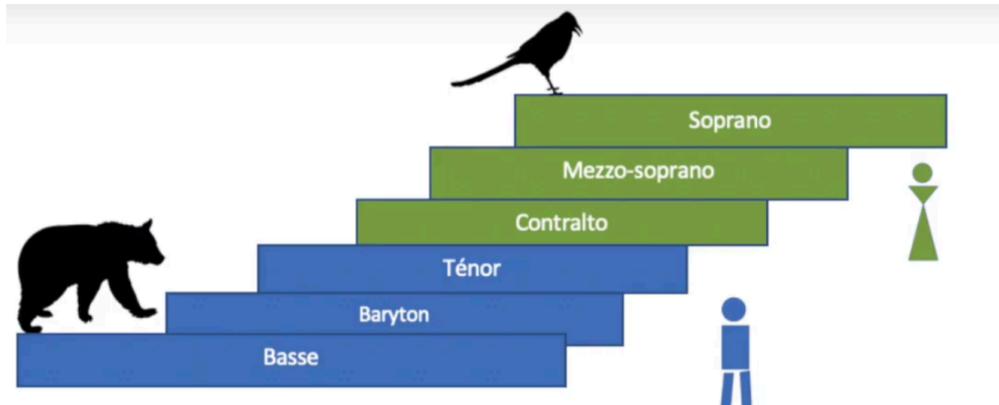
A Fotheringay, Maria réfléchit sur son destin, et sur celui de Leicester. Talbot et Cecil entrent, et ce dernier annonce à Maria qu'il détient son arrêt de mort, et sort. Talbot informe alors Maria que Leicester a reçu l'ordre d'assister à son exécution. Accablée de chagrin, Maria imagine que le fantôme de Lord Darnley se trouve dans la pièce, tandis que Talbot la réconforte, tout en la pressant de confesser sa participation au complot de Babington, que Maria se contente de qualifier de « fatale erreur ».

Les fidèles de Maria se rassemblent sur le lieu de l'exécution, se lamentant que la mort d'une Reine fera honte à l'Angleterre. Anna leur demande de ne pas troubler plus encore les dernières heures de Maria. Celle-ci entre et fait ses adieux à la foule, où se trouve Talbot, les assurant qu'elle va connaître une vie meilleure et les appelant à prier ensemble pour implorer la miséricorde de Dieu. Cecil arrive pour annoncer à Maria que l'heure de son exécution a sonné. Il l'informe qu'Elisabetta lui accorde ses dernières volontés. Maria demande simplement d'une part qu'Anna puisse l'accompagner à l'échafaud, et d'autre part que Cecil porte son pardon à Elisabetta. Leicester, désespéré, vient lui faire ses adieux à Maria qui le calme, lui demande de la soutenir à l'heure de sa mort et l'exhorte à oublier la vengeance. Elle est ensuite conduite, sereine, à l'échafaud.



Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

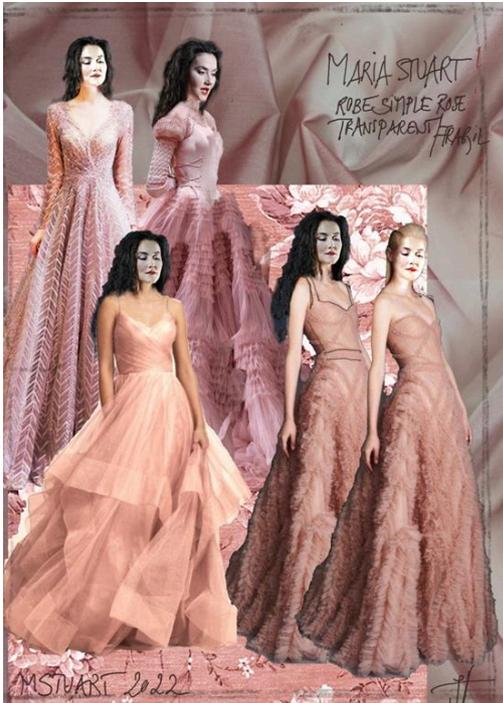
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture

Les illustrations sont issues des maquettes de costumes de Julia Hansen pour la production de mariage Clément au Grand Théâtre

Maria Stuarda, Reine d'Ecosse
Mezzo-soprano (peut être chanté par une soprano)



Elisabetta, Reine d'Angleterre
Soprano



Roberto, Comte de Leicester
Ténor



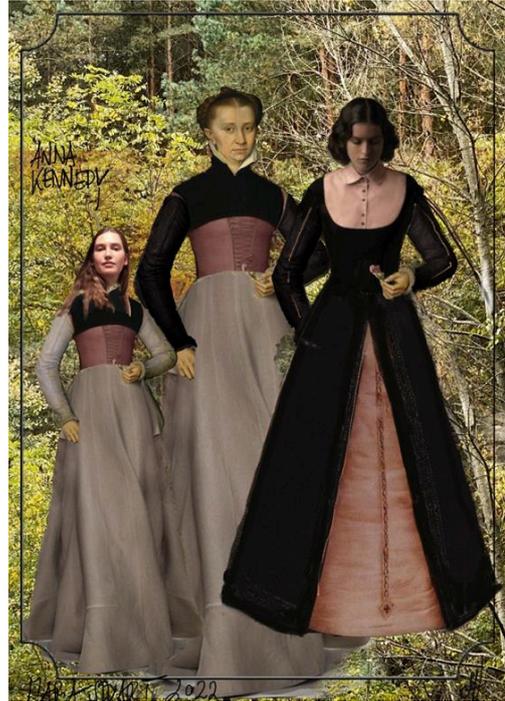
Giorgio Talbot
Baryton



Lord Cecil
Basse



Anna Kennedy
Mezzo-soprano



Maria Stuarda par Mariame Clément

La femme est un homme de pouvoir comme les autres !

Conversation avec Mariame Clément et Julia Hansen autour de *Maria Stuarda* et de sa place dans la trilogie des Tudor

Par Clara Pons, dramaturge du Grand Théâtre de Genève

Clara Pons (CP) : Pour commencer, quelles sont pour vous les différences entre *Anna Bolena* et *Maria Stuarda* ? Qui est ici le personnage principal ? Est-ce Elisabetta ou bien est-ce Maria ?

Mariame Clément (MC) : Chaque opéra de notre trilogie doit être traité à la fois comme une œuvre indépendante et comme une partie d'un tout. Satisfaire à ces deux exigences relève du défi, surtout dans le cas de *Maria Stuarda*. D'un côté, dans une logique de trilogie, il faut continuer à tirer le fil de l'histoire d'Elizabeth, qu'on a commencé à raconter dans *Anna Bolena*, et qui se poursuivra dans *Roberto Devereux*. Plus qu'un premier épisode, *Anna Bolena* était une sorte d'épisode 0 relatant les souvenirs d'enfance d'Elizabeth. Au regard de ce *prequel*, le présent volet est comme un épisode 1, un « maintenant » où Elizabeth est parvenue à l'âge adulte. D'un autre côté, pris isolément, *Maria Stuarda* est bien évidemment l'histoire de Marie. Il serait absurde de sacrifier le rôle-titre en l'assujettissant entièrement à la logique de la trilogie (ce sera moins problématique dans *Roberto Devereux*, où Elizabeth apparaît plus clairement comme le personnage principal).



On a donc deux personnages principaux à deux niveaux différents. En termes de mise en scène, c'est très stimulant : raconter deux histoires à part entière, sans que l'une soit mineure par rapport à l'autre. Depuis *Anna Bolena*, le point de vue par défaut était celui d'Elizabeth : impressions confuses de l'enfance, regard rétrospectif de la femme âgée, auxquels nous ajoutons ici les doutes et les interrogations d'Elizabeth adulte. De là, il nous faut glisser au point de vue de Mary Stuart et pénétrer son univers. On a souvent tendance à penser que la notion de point de vue est l'apanage du cinéma ou de la littérature, mais elle est aussi pertinente à la scène. Ici, la structure même de l'œuvre nous aide, qui ne fait apparaître Mary que très tardivement, au milieu de l'acte I, comme si elle était d'abord perçue par le regard d'Elizabeth avant d'acquiescer une vie propre. D'autres procédés (mouvements de décors, lumières, etc.), peuvent être utilisés pour passer d'un point de vue à un autre. Cela dit, ces deux personnages principaux de reines sont aussi, pour moi, deux facettes d'une même réflexion sur l'exercice du pouvoir et sur l'articulation entre personnage public et personne privée. On le sent dans leur première rencontre : ce moment suspendu où la musique retient son souffle me bouleverse, comme si chacune était fascinée par l'autre, comme si elles se disaient : à nous deux, nous pourrions conquérir le monde.

CP : Elles sont donc le négatif et le positif l'une de l'autre ?

MC : Elles sont passées à la postérité comme deux reines rivales, mais nous les traitons aussi comme deux reines complémentaires dans leur façon de construire leur personnage public. Elles diffèrent dans leur façon de se mettre en scène, en particulier dans leur recours ou non aux attributs traditionnels – vestimentaires et comportementaux – de la féminité. Bien entendu, il ne s'agit pas là de vérité historique – qui n'était pas non plus la préoccupation de Donizetti et de son librettiste Bardari – mais d'explorer des facettes de la mise en scène du pouvoir. D'ailleurs, dans la réalité, et contrairement à nos reines fictives, il semblerait que ce soit Mary Stuart qui avait choqué en son temps en portant des pantalons pour jouer au jeu de paume.

Julia Hansen (JH) : En effet, le but n'est pas le réalisme historique : les costumes sur scène sont avant tout un outil de narration. Pour Elizabeth, par exemple, la robe qu'elle porte enfant est la même que celle qu'elle porte âgée : peu importe la véracité, le spectateur doit tout simplement reconnaître le personnage. Dans *Maria Stuarda*, l'enjeu du costume est de montrer une Elizabeth adulte qui se cherche, en tant que femme bien sûr, mais aussi en tant que reine. Son père, Henry VIII, est son modèle, et elle reprend ses attributs. Elle trouvera sans doute par la suite une autre façon de gouverner, mais pour l'instant elle reproduit les traits agressifs du pouvoir qu'elle connaît. Ainsi, nous avons décidé de la montrer en pantalon, avec les cheveux courts, comme si elle cherchait d'abord à succéder à son père en essayant de lui plaire et en l'imitant. Il y a quelque chose d'un peu triste dans ce costume, comme une armure où elle n'est pas très à l'aise. À l'opposé, le costume de Marie la drapait dans un certain cliché de féminité : en rose, dans une robe imaginaire, elle est une présence éthérée, comme un idéal inatteignable de la femme, chargé de sensualité et loin de toute pompe royale. C'est donc l'inverse de cet uniforme doré qu'Elizabeth s'impose dans la lignée d'Henri VIII, une cuirasse qui la protège et en même temps l'enferme dans un déterminisme dont je pense qu'elle est consciente.

CP : On découvre le personnage de Maria Stuarda à travers le regard d'Elizabeth ?

MC : Oui, elle apparaît tout d'abord comme une projection d'Elizabeth, une cristallisation de ses complexes, comme un fantasme de tout ce qu'elle, Elizabeth n'est pas. Féminité débordante, sensualité et maternité, élégance naturelle, mélange idéal (et inatteignable) de simplicité et de sophistication : pour son premier air, Marie réussit l'exploit de chanter à la fois son amour de la

nature et sa nostalgie de la cour (ô combien sophistiquée) de France. Nous la faisons apparaître dans une forêt qui envahit, de façon presque monstrueuse, l'espace mental d'Elizabeth. Marie y évolue en harmonie totale avec cette nature idyllique et paisible. Elizabeth, elle, y entrera – comme son père – accompagnée de chasseurs. Les rôles sont distribués, l'agresseur et la victime sont désignés d'avance.

CP : Vous montrez donc sur scène cette invasion de l'espace de l'une par l'autre ?

JH : Tout d'abord, il faut revenir sur le principe de l'unité de la trilogie. Le fil rouge se fait aussi par le décor : l'espace scénique de base reste le même sur les trois opéras. Cependant, il est utilisé de différentes manières. Dans *Anna Bolena*, c'est un espace féérique, lié à l'imaginaire d'une enfant. Les choses apparaissent, disparaissent ; ça tourne et virevolte. Les images se succèdent en associations libres. Ici, on retrouve la rigidité déjà présente dans le costume et le personnage d'Elizabeth. On procède également par ruptures : la forêt pénètre brutalement l'espace intérieur d'Elizabeth.

MC : On quitte ensuite le point de vue d'Elizabeth pour se glisser dans la logique de Marie. Elle est en symbiose avec cette nature idyllique, certes, mais toute mièvrerie potentielle a disparu : la nature est aussi un décor qu'elle utilise avec génie pour forger son image publique. Le fait que cette première apparition tant attendue nous transporte en pleine forêt, après un demi-acte plombé par des intrigues de cour, est comme une illustration structurelle de la stratégie de Marie : se donner à voir comme un être simple, aucunement intéressé par le pouvoir – une reine « normale », en somme. Surtout, ne pas être soupçonnée d'être attiré par le pouvoir : préoccupation constante des gens de pouvoir, quelle que soit l'époque. C'est le génie de Marie Stuart que d'être parvenue à imposer cette fiction, du moins à Donizetti et Bardari, qui en semblent convaincus... Bien sûr, on sait que la vraie Mary Stuart a intrigué sans relâche, qu'elle a même peut-être mis Elizabeth dans une situation où elle n'avait d'autre choix que la condamner. Sa culpabilité dans certaines affaires fait encore débat aujourd'hui. Mais on sort de l'opéra de Donizetti avec la conviction qu'elle est innocente et qu'elle meurt victime et martyre. La dernière scène relève presque de l'oratorio : on croirait entendre Marie monter directement au ciel sans passer par la case exécution. Là où nous montrions le billot dans *Anna Bolena*, nous faisons s'avancer Marie vers une mort abstraite. C'est que l'image du martyr importe plus que la réalité : Marie accède directement au statut d'icône qu'elle s'est efforcée, avec l'aide de Talbot (là encore, à des lieues du vrai personnage historique), de construire pendant tout l'opéra. Bien qu'elle soit exécutée, c'est elle qui gagne l'ultime bataille face à Elizabeth : celle de la postérité. Si l'on revient à la logique de la trilogie, c'est un opéra d'apprentissage pour Elizabeth : elle comprend, malgré elle et grâce à sa rivale, l'importance de maîtriser son image. On ne peut pas gouverner sans y penser.

CP : Cette image est donc forcément fautive ?

MC : Tout pouvoir s'accompagne d'une iconographie. Les gens de pouvoir ont toujours été des communicants. Notre Marie est une communicatrice hors pair qui, dans cette œuvre et cette mise en scène, bat Elizabeth sur ce terrain. La question de la sincérité n'est pas réellement pertinente d'un point de vue moral : toute image est construite, y compris celle de la sincérité. Une fois cette question évacuée, le défi pour moi était d'accéder à une sincérité du personnage même de Marie, d'arriver à construire le rôle pour que le spectateur soit en empathie avec elle, qu'il s'approprie l'enjeu qui est le sien : construire son image publique. Qu'on comprenne qu'elle est une manipulatrice émotionnelle de génie, mais qu'on sente la sincérité de son désir de se fabriquer une image de sincérité. Cela n'a d'ailleurs pas été facile, car j'ai abordé les répétitions avec l'impression très déstabilisante d'être structurellement partielle en faveur d'Elizabeth. Après *Anna Bolena*, je connaissais ses parents, je connaissais son enfance, je la connaissais vieille dame. C'est rare d'arriver en répétition en connaissant déjà si bien un personnage, comme on connaîtrait quelqu'un dans la vie. À l'inverse, Marie était pour moi une inconnue, comme le sont toujours les



personnages en début de répétitions. Moi qui ne prends jamais parti pour un personnage, j'étais terrorisée d'être prise en flagrant délit de favoritisme, comme un professeur qui aurait dans sa classe l'enfant d'amis proches. Bien sûr, au fil des répétitions, j'ai appris à connaître Marie et à l'aimer, à admirer son intelligence, à voir ses failles aussi, à déceler les moments où sa cuirasse se fendille.



CP : Nous avons oublié peut-être un des personnages qui est loin d'être évident. Qu'en est-il de Leicester dans tout ça ?

MC : Il faut bien avouer que sur le papier, le comportement de Leicester est d'une inconséquence incompréhensible ! On dit, très généreusement, qu'il est touchant, qu'il aime tant Marie que, par maladresse, il la mène à sa perte. Mais cette maladresse confine à la stupidité : encenser avec passion la beauté et la jeunesse de Marie pour plaider sa cause auprès d'Elizabeth, qu'il sait jalouse ? Proclamer fougueusement son amour devant témoins en plein finale du premier acte et se reprendre par un simple « qu'ai-je dit ? ». Or, s'il est stupide, tout s'effondre, car on ne comprend pas pourquoi il représente un tel enjeu pour ces deux femmes. Il était essentiel pour moi de construire, avec Edgardo Rocha, un personnage qui se tient. Plutôt que stupide, Leicester est veule. Son statut de favori lui donne un côté un sale gosse, assez imbu de lui-même (et imbuvable envers les autres), mais au fond, c'est un gigolo. Les scènes entre Leicester et Elizabeth mêlent érotisme et rapports de pouvoir : tous deux savent que Leicester peut potentiellement tomber en disgrâce à tout moment, mais il sait qu'il a un pouvoir sexuel sur elle parce qu'elle l'a dans la peau. Il abuse de ce pouvoir et teste en permanence les limites. Jusqu'où peut-il aller ? Jusqu'où va sa liberté ? L'opéra saisit Leicester à un moment où son statut de favori ne lui suffit plus : il veut donner un sens à sa vie, et Marie, qui joue là sa dernière carte, lui en offre une occasion sur un plateau d'argent en flattant sa vanité. Entre les mains d'Elizabeth, il était un jouet : il sera un héros. Il était un favori, un rôle quasi féminin dans une vision traditionnelle des rapports de genres : il sera le sauveur, le chevalier qui délivre la princesse en péril. Il était humilié d'être tenu à l'écart des grandes décisions politiques : il sera l'artisan d'une réconciliation au sommet. On comprend bien pourquoi il échoue lamentablement : il s'agit moins pour lui de mener à bien son action diplomatique (qui requiert un sens politique dont il est dépourvu) que de restaurer sa virilité malmenée. Plutôt mourir en héros que continuer à vivre en lâche. Vu ainsi, le personnage me touche vraiment. Cet opéra est aussi l'histoire de sa chute.

CP : Dans *Maria Stuarda*, Donizetti et son librettiste réduisent l'histoire politique à une histoire amoureuse alors qu'on est paradoxalement à un moment crucial de l'histoire européenne. C'est un point que vous vouliez souligner.

MC : Le 19^e siècle adore peindre les femmes de pouvoir comme des êtres irrationnels guidés par leurs sentiments. Dans *Anna Bolena*, je m'étais déjà employée à montrer que le personnage le plus rationnel était Anna, et non Henry VIII, dont le comportement est totalement erratique. La même logique est à l'œuvre dans le livret de *Maria Stuarda* : les enjeux de pouvoir sont réduits à des intrigues sentimentales, comme si une reine ne pouvait pas prendre de décision strictement politique. Elizabeth condamne Marie non par calcul politique mais par jalousie car elles sont amoureuses du même homme (sacré hasard, tout de même). Cela étant dit, existe-t-il des décisions « strictement politiques » ? Misogynie à part, il y a là une part de vérité : aucun dirigeant, homme ou femme, n'est un être purement rationnel. Toute décision politique est engluée dans le réel. Au-delà des clichés de genre, on peut donc aborder cette « sentimentalisation » de l'Histoire comme une réflexion sur l'exercice du pouvoir. Certes, ces reines sont assurément bien meilleures politiques que ce que l'opéra veut nous signifier ; mais l'exercice du pouvoir est aussi moins rationnel qu'on n'aimerait le croire. La femme est un homme de pouvoir comme les autres. Essayer d'introduire du politique dans le sentimental, tout en explorant la part du sentimental dans le politique, c'est ce qui m'intéresse dans le travail sur ces personnages. Nous cherchons donc, avec Elsa Dreisig et Stéphanie d'Oustrac, des moments où leur personnage est bien plus maître de ses émotions que ce que suggère le livret (l'amour improbable de Marie pour le favori de la reine : hasard malheureux, vraiment ? ou habile calcul politique ?) – tout en montrant que leurs décisions sont contaminées par les affects. Pas seulement par la passion amoureuse, d'ailleurs ! Au début du deuxième acte, quand Elizabeth hésite à signer la sentence de mort, ce qui la fait basculer n'est pas la jalousie, mais le souvenir de son père, que nous avons choisi de faire réapparaître dans cette scène par la voix de Cecil. C'est là tout l'intérêt de cette trilogie : nous avons le privilège (unique à l'opéra) de suivre Elizabeth de

son enfance à sa vieillesse. Nous la voyons exercer le pouvoir et se débattre, non seulement avec ses histoires d'amour, mais aussi avec son passé, ses souvenirs, ses doutes, ses angoisses, les modèles sur lesquels et contre lesquels elle se construit. Échos, réminiscences, prémonitions : tout concourt à complexifier et densifier les rapports et les prises de décisions. En ce sens, notre Elizabeth n'est emblématique de rien sinon de sa propre singularité. Je le répète à chaque fois : c'est tout de même particulier d'avoir eu pour père un roi qui a fait décapiter sa mère. Dieu merci, ce n'est pas le cas de toutes les femmes de pouvoir. Je refuse d'ériger notre Elizabeth en symbole de LA femme de pouvoir. C'est le destin individuel de ce personnage de fiction que nous explorons à travers ces trois opéras.



Photos de répétitions de Magali Dougados

L'équipe de création et les chanteurs



ANDREA SANGUINETI
Direction musicale

À seulement 23 ans, Andrea Sanguineti obtient son diplôme de chef d'orchestre; il est immédiatement engagé à l'Opéra National de Rhin. En 2013, il est nommé pour 5 ans Directeur musical du Theater Görlitz. Dès ses débuts au Staatsorchester Hannover en 2008, il est invité notamment par le Deutsche Oper am Rhein (*La Bohème*), l'Oper Graz (*Il Trovatore*), le Landestheater Innsbruck (*Die Zauberflöte*), ainsi que par les Royal Symphony Orchestra, Kissinger Sommer et Beijing Music Festival. En 2021-2022, il dirige, entre autres, *Stiffelio* à l'Opéra National du Rhin, *Don Carlo* à l'Aalto Theater Essen, *Lucia di Lammermoor* à l'Oper Zürich et une série de concerts avec la Philharmonie Essen et le Münchner Symphoniker. Parmi ses projets citons: *Lucrezia Borgia* à l'Aalto Theater Essen, *Manon Lescaut* au Deutsche Oper Berlin et *Lucia di Lammermoor* à l'Oper Köln. Il est nommé Directeur musical de l'Aalto Musiktheater et de l'Essener Philharmoniker dès 2023-2024.



MARIAME CLÉMENT
Mise en scène

Diplômée en lettres et histoire de l'art de l'École normale supérieure de Paris, Mariame Clément achève un doctorat sur la miniature médiévale persane tout en effectuant ses premiers stages au Staatsoper Unter den Linden. Elle signe sa première mise en scène en 2004 avec *Il signor Bruschina/Gianni Schicchi* à l'Opéra de Lausanne, avec des décors et costumes de Julia Hansen. Depuis, le binôme enchaîne les mises en scène, de l'Opéra de Paris au Covent Garden, en passant par Dresde, Berne et Athènes, dans des créations comme *Les Pigeons d'argile* de Philippe Hurel (Toulouse, 2014) à des redécouvertes comme *Barkouf* d'Offenbach (Opéra National du Rhin, 2018), prix de la meilleure redécouverte aux Opera Awards 2019. En 2020, sa production de *Don Quichotte* pour le Festival de Bregenz remporte le prix de la meilleure production de l'année au Österreichischer Musiktheaterpreis. Elle signe la mise en scène d'*Anna Bolena* sur la saison 21/22 du Grand Théâtre.



JULIA HANSEN
Scénographie et costumes

Née à Hambourg, Julia Hansen étudie les sciences théâtrales et l'histoire du théâtre, ainsi que la sculpture à Berlin. Aujourd'hui décoratrice et créatrice de costumes pour l'opéra, le théâtre et la danse, elle est récompensée par de nombreuses distinctions, dont le premier prix de l'European Opera-Directing-Competition (EOP) et le titre de « Designer de l'Année » par le Syndicat Professionnel de la Critique de France en 2010. Elle collabore régulièrement avec l'Opéra National du Rhin de Strasbourg, où elle crée notamment la scénographie de *La Belle Héléne*, *Werther*, *Platée*, *Der Rosenkavalier*, *Liebesverbot*, *Calisto* et *Barkouf*. Elle participe également à des productions en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Espagne, au Chili et au Royaume-Uni, ainsi qu'en Suisse. En dehors de l'opéra, elle conçoit des designs pour le théâtre, dans *Othello* à Dresde ou *Maria Stuarda* à Tokyo. Julia Hansen a en outre réalisé l'exposition *Passion* au Deutsches Hygiene-Museum de Dresde en 2011. Elle signe scénographie et costumes d'*Anna Bolena* sur la saison 21/22 du Grand Théâtre, aux côtés de Mariame Clément.



ULRIK GAD
Lumières

Originaire du Danemark, Ulrik Gad est diplômé de l'École nationale danoise des arts du spectacle de Copenhague, où il a enseigné le design de lumières de 2009 à 2017. Il met son savoir à la disposition d'une grande variété d'arts, de la scène au cinéma, en passant par l'architecture. Très actif en Scandinavie, Ulrik Gad éclaire les scènes du Théâtre Royal de Copenhague, du Théâtre de Aarhus (Danemark), des Opéras de Göteborg et Malmö, ainsi que le Théâtre dramatique royal de Stockholm. À l'opéra, il éclaire *La Bohème*, *Madama Butterfly* et *Don Giovanni* à Copenhague, où il collabore également avec Michael Thalheimer ou Katie Mitchell pour des productions théâtrales, ainsi que *Der fliegende Holländer* et *Die Zauberflöte* au Norrlandsoperan (Suède). Dernièrement, Ulrik Gad crée les lumières de trois productions du Théâtre royal de Copenhague : *Hamlet*, *Ebberød Bank 2.0* et *Hobbitten*. Il collabore avec Mariame Clément sur la production d'*Anna Bolena* en 21/22 au Grand Théâtre.



STÉPHANIE D'OUSTRAC
Maria Stuarda
Mezzo-soprano

Arrière-petite-nièce des compositeurs Francis Poulenc et Jacques de La Presle, Stéphanie d'Oustrac met un point d'honneur à interpréter leurs œuvres, que ce soit *La Voix humaine* de Poulenc ou *Nocturne* et *Dédette* de La Presle. Après ses débuts avec *Les Arts Florissants* et William Christie, elle incarne des héroïnes baroques, notamment *Médée* de Charpentier, *Armide* et *Atys* de Lully. Véritable tragédienne, elle s'épanouit aussi dans des rôles comme Carmen, Sesto (*La clemenza di Tito*), Rosine (*Il barbiere di Siviglia*), Charlotte (*Werther*), Phèdre (*Hippolyte et Aricie*) et Cassandra (*Les Troyens*). En 2002, elle est nommée « Révélation artiste lyrique de l'année » aux Victoires de la musique, en 2010, elle remporte le prix Gramophone Editor's Choice pour son CD de Haydn, elle est nommée aux International Opera Award 2022, catégorie « Female singer ». Elle est l'invitée régulière des grands festivals et des grandes scènes d'opéra. En 2021, pour le Grand Théâtre, elle tient le rôle de Giovanna Seymour dans *Anna Bolena*, sur une mise en scène de Mariame Clément.



ELSA DREISIG
Elisabetta
Soprano

D'origine franco-danoise, Elsa Dreisig est diplômée du Conservatoire national supérieur de Paris. En 2016, elle remporte le Premier Prix féminin au prestigieux concours Operalia. Elle est par ailleurs nommée « Jeune artiste de l'année » par le magazine Opernwelt et « révélation artiste lyrique » aux Victoires de la musique classique. Déjà en 2015, elle avait remporté le Prix du public au concours Neue Stimmen. Elle intègre en 2017 la troupe du Staatsoper Berlin et chante aux opéras de Paris et de Zurich ainsi qu'au Festival d'Aix-en-Provence. En concert, elle collabore avec des orchestres tels que la Staatskapelle de Berlin, le Berliner Philharmoniker, le London Symphony Orchestra, les Wiener et Münchner Philharmoniker et le West-Eastern Diwan Orchestra, sous la direction de chefs d'orchestre tels que Daniel Barenboim, Fabio Luisi, Sir Simon Rattle, Franz Welser-Möst et David Zinman. À Genève, elle s'est produite la saison passée avec l'OSR lors d'un concert Verdi/Wagner. Elle est illuminée la scène du Grand Théâtre dans le rôle-titre d'*Anna Bolena*, sur la saison 21/22.

**EDGARDO ROCHA**Roberto
Ténor

Musicien polyvalent, Edgardo Rocha étudie le piano, la direction et le chant à Montevideo, puis en Italie, avant de faire ses débuts en Gianni di Parigi au Festival de Martina Franca en 2010. Spécialiste du répertoire rossinien, il chante *L'italiana in Algeri*, *Le Comte Ory*, *Il turco in Italia*, *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia* et *Belfiore* dans *Il viaggio a Reims* à Vienne, Madrid, Naples, Zurich, Dresde et Hambourg, de même que *La donna del lago* au Festival de Salzbourg. Il se produit aussi en Iago dans *Otello* à La Scala, dans *Don Pasquale*, *I Puritani* et *Les Pêcheurs de perles* à Nancy, Stuttgart et Florence. Il chante *La Cenerentola* à Stuttgart, Séville, Lausanne, Monte-Carlo, en tournée européenne aux côtés de Cecilia Bartoli, et dans le film *La Cenerentola*, diffusé par RAI et Mondovision. Familier du public romand pour ses prestations dans *Il barbiere di Siviglia* à Lausanne, il fait également ses débuts sur la scène lyrique genevoise dans *La Cenerentola* en (20-21), où on a aussi pu l'entendre dans *Anna Bolena* (21-22) et *L'Éclair* (22-23).

**NICOLA ULIVIERI**Talbot
Basse

Nicola Ulivieri est diplômé du Conservatoire de Bolzano ; il a rapidement remporté les prix « Lirico sperimentale Adriano Belli » et « Musica Riva » et le concours de chant télévisé « Vincerò ». En 2006, il a reçu le prestigieux « Premio Abbiati » de la critique italienne reconnaissant ses interprétations de Mozart. Il s'est produit dans toutes les plus importantes salles italiennes et internationales en collaboration avec des chefs d'orchestre prestigieux, tels que Claudio Abbado, Roberto Abbado, Zubin Mehta, Daniele Gatti, Daniel Harding, Fabio Luisi, Daniel Oren, Gianandrea Noseda, Michele Mariotti, Maurizio Benini, Evelino Pidò, Myung-Whun Chung et James Conlon. Il chante principalement Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Il viaggio a Reims*, *Le comte Ory*), Bellini, (*I puritani*, *La sonnambula*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *L'Elisir d'amore*). Parmi ses engagements récents et futurs : *La sonnambula* à Barcelone, *Il viaggio a Reims* à Amsterdam, *I puritani* à Turin, *Don Giovanni* à Trieste, *Il barbiere di Siviglia* à Bilbao, le Requiem de Verdi

**SIMONE DEL SAVIO**Lord Cecil
Baryton

Simone Del Savio a reçu plusieurs distinctions, parmi lesquelles le 1^{er} prix du Concours Toti Dal Monte (2005), le 2^{ème} prix du Concours Riccardo-Zandonai (2005) et la médaille Eberhard-Waechter dans la catégorie opéra (2007). En peu de temps, il se produit sur les plus grandes scènes internationales : en 2007 à La Scala dans *Madama Butterfly* avec Myung-Whun Chung et *Così fan tutte* (Don Alfonso), en 2008 au Festival de Salzbourg dans *Otello* dirigé par Riccardo Muti, en 2010 au Royal Opera House dans *La Bohème* (Schaunard), en 2011 au Deutsche Oper Berlin dans *Madama Butterfly* (Sharpless), en 2012 au Bayerische Staatsoper toujours en Schaunard. Parmi ses engagements récents, citons notamment *La Traviata* à Venise, Palerme, Florence et Bologne ; *Le Nozze di Figaro* à Florence ; *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo) à Parme ; *Le Nozze di Figaro* (Figaro) à Novare et Ravenne ; *Madama Butterfly* (Sharpless) à Turin ; *La Traviata* à Florence ; *Le Nozze di Figaro* (Figaro, dans une nouvelle production de Graham Vick) et *La Bohème* (Schaunard) à Rome et *Falstaff* (Ford) à Turin. Parmi ses projets : *L'Elisir d'amore* (Dulcamara) à Las Palmas ; *Così fan tutte* (Don Alfonso) à Anvers et Gand ; *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) à Turin et Venise ; *La Traviata* à Rome, Massy, Reims et Vichy ; *Rigoletto* à Naples et Francfort.



ENA PONGRAC

Varvara

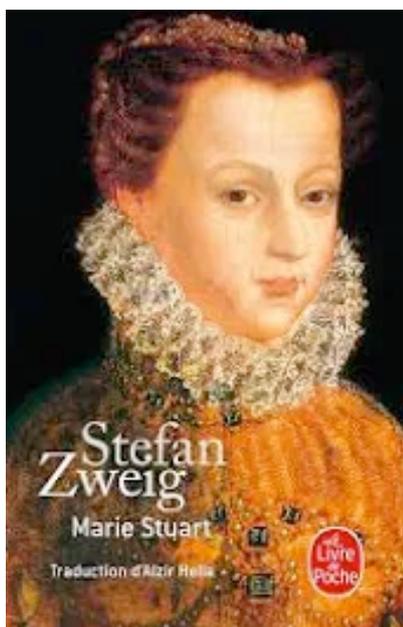
Mezzo-soprano

La mezzo-soprano croate Ena Pongrac a été formée aux Universités des Arts de Graz et de Berlin et elle approfondit sa formation auprès notamment de Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender ou encore Anne Sofie von Otter. En 2016, elle fait ses débuts en tant que Zerlina (*Don Giovanni*) à la Jyväskylän Ooppera en Finlande, où elle est retournée en tant que Mercedes (*Carmen*) la saison suivante. En 2017/18, elle incarne Hänsel (*Hänsel und Gretel*) à la Junge Oper Schloss Weikersheim. Les rôles contemporains font également partie de son répertoire, comme Madame Lapérouse dans *Melusine* d'Aribert Reimann et Lana dans *Exit Paradise* d'Arash Safaian. Au cours de la saison 2018/19, Ena Pongrac a été membre de l'Opernstudio OperAvenir au Theater Basel où elle interprète, entre autres, Alisa dans *Lucia di Lammermoor*, Trommler dans *Der Kaiser von Atlantis*, Dinah dans *Trouble in Tahiti* et Kate Pinkerton dans *Madama Butterfly*, puis la saison suivante des rôles dans *Andersens Erzählungen* et *Schellen-Ursli*. En 2020/21, elle est membre de l'ensemble du Theater Basel. Au Grand Théâtre elle se produira cette saison dans *Maria Stuarda* (Anna Kenedy) *Parsifal* (Fille fleur et 2e Écuyer), et *Nabucco* (Fenena).

En résonance

A lire :

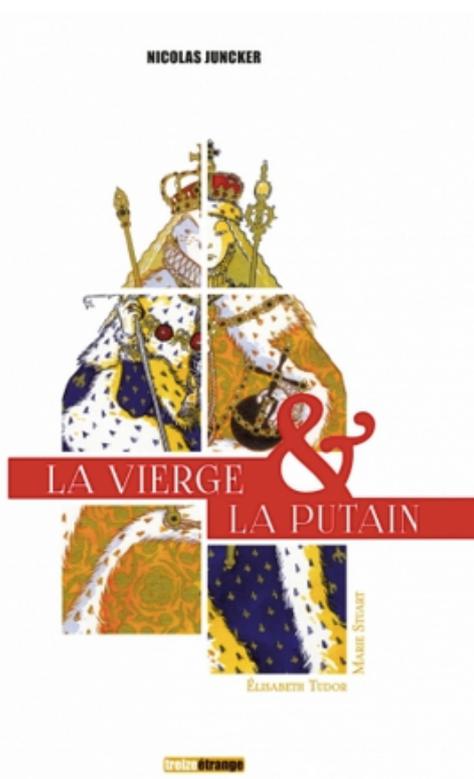
Marie Stuart de Stefan Zweig



Reine d'Écosse à l'âge de six jours, en 1542, puis reine de France à dix-sept ans par son mariage avec François II, Marie Stuart est veuve en 1560. Elle rentre alors en Écosse et épouse lord Darnley, avant de devenir la maîtresse du comte Bothwell. Lorsque ce dernier assassine Darnley, Marie doit se réfugier auprès de sa rivale, Élisabeth Ire, reine d'Angleterre. Celle-ci la retiendra vingt ans captive, avant de la faire condamner à mort. Son courage devant le supplice impressionnera les témoins, au point de métamorphoser celle que l'on disait une criminelle en une martyre de la foi catholique...

Sur cette figure fascinante et controversée de l'histoire britannique, le biographe de Marie-Antoinette et romancier de *Vingt-quatre heures* de la vie d'une femme a mené une enquête rigoureuse. Ce récit passionné et critique nous la restitue avec ses ombres et ses lumières, ses faiblesses et sa grandeur. <https://www.livredepoche.com/livre/marie-stuart-9782253150794>

La Vierge et la Putain de Nicolas Junker



Deux destins de femmes qui se répondent, comme à travers un miroir... Elles sont cousines. Elles sont reines. Élisabeth Tudor est reine d'Angleterre. Marie Stuart, reine de France et d'Écosse. Elles prétendent toutes les deux au trône d'Angleterre. Élisabeth la frigide, l'éternelle vierge, fille illégitime et reniée par le Pape, peut compter sur son nom. Marie Stuart la sublime, la brillante, sur son charme et le soutien des catholiques. Mais deux reines pour une seule île, cela fait beaucoup... Avec le coffret *La Vierge et la Putain*, Nicolas Junker signe deux ouvrages parfaitement symétriques dans leur construction narrative (la fin de l'un répond comme en écho au début de l'autre), racontant le destin hors du commun de ces deux femmes de pouvoir à travers le regard des hommes qui les ont côtoyées. Il réalise aussi et surtout deux passionnantes bandes dessinées historiques pouvant se lire indépendamment l'une de l'autre, montrant comment, au XVI^e siècle, deux femmes ont mis l'ensemble des hommes de leur époque à leurs pieds. <https://www.glenat.com/treize-etrange/la-vierge-et-la-putain-coffret-9782344005293>

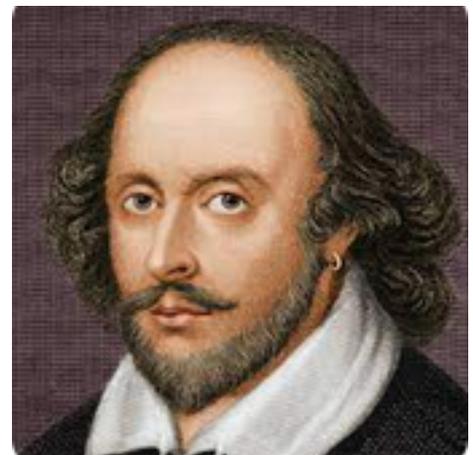
Pistes pour la classe

En cours d'anglais ou d'histoire de l'art :

L'époque Elisabéthaine : un fleurissement des arts

Le règne d'Elizabeth Ière est pour l'Angleterre un véritable âge d'or des arts. Intervenant après la Renaissance italienne, la Renaissance anglaise donna naissance à des chefs d'oeuvres de la littérature, de la poésie, et de la musique. L'occasion donc d'étudier Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson ou encore la musique de John Dowland.

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd;
But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest:
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this and this gives life to thee.*



Shakespeare Sonnet 18



*Kim, composite of all my loves,
less real than most, more real than all;
of my making, all the good and
some of the bad, yet of yourself;
sole, unique, strong, alone,
whole, independent, one: yet mine
in that you cannot be unfaithful.*

Ben Jonson, For a girl in a book

En cours de français :

On peut étudier les *Sonnets* écrits par Marie Stuart elle-même, dont voici la présentation par le site Babelio :



La fille de Jacques V d'Écosse, devenue reine de France par son mariage avec François II, en 1558, fit une impression extraordinaire à la cour par son érudition et sa beauté. Veuve, elle regagna l'Écosse, où l'attendait son destin. Nous sommes à l'époque de la Pléiade, de Ronsard et du Bellay, de Montaigne aussi. Ces *Sonnets*, rédigés en français, ne sont pas seulement une curiosité ; ils sont ancrés dans le temps du grand renouveau poétique en Europe, et montrent, outre une vraie liberté de ton, une belle maîtrise de la forme la plus contraignante de la prosodie française. Ces poèmes d'amour ont été écrits pour James Hepburn, comte de Bothwell, son dernier mari, qu'elle épousa après qu'il eut tué Henry Stuart, comte de Darnley, son deuxième mari.

L'histoire de ces poèmes est chaotique : enfermés dans une cassette d'argent, cadeau de François II de France

donné à Bothwell par Marie, ils furent détruits par son fils Jacques VI d'Écosse, qui devint roi d'Angleterre sous le nom de Jacques Ier. Une copie de ces poèmes, conservée à la bibliothèque de Cambridge, a été publiée par V.-L. Saulnier en 1952, et reprise par Maurice Rat dans la biographie qu'il a donnée de la reine Marie (Brepols, Bruxelles, 1959).

Sur le bonheur : "Il y a deux sortes de gens malheureux. Les uns ont une défaillance de l'âme qui fait que rien ne la remue. Elle n'a pas la force de rien désirer, et tout ce qui la touche n'excite que des sentiments sourds. L'autre espèce de gens malheureux, opposée à ceux-ci, est de ceux qui désirent impatiemment tout ce qu'ils ne peuvent pas avoir, et qui sèchent sur l'espérance d'un bien qui recule toujours.

"Il y a aussi deux sortes de gens heureux. Les uns sont vivement excités par des objets accessibles à leur âme et qu'ils peuvent facilement acquérir. Ils désirent vivement ; ils espèrent, ils jouissent et, bientôt, ils recommencent à désirer. Les autres ont leur machine tellement construite qu'elle est doucement et continuellement ébranlée. Elle est entretenue et non pas agitée ; une lecture, une conversation leur suffit.

"J'ai vu des gens mourir de chagrin de ce qu'on ne leur donnait pas des emplois qu'ils auraient été obligés de refuser si on les leur avait offerts."

<https://www.babelio.com/livres/Stuart-Onze-sonnets-et-un-sizain/980426>

On pourra également les mettre en relation avec ceux des autres poètes de la Pléiade, comme Ronsard et Du Bellay.