

Saison 22-23



Le Retour d'Ulysse

Dossier avant-spectacle

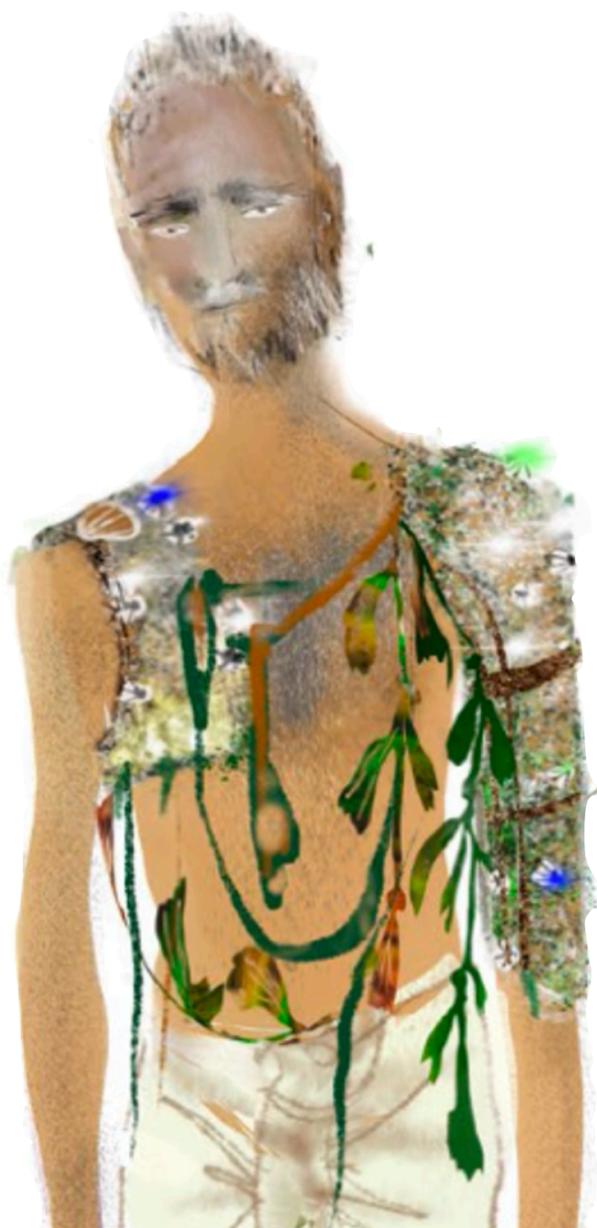
Il ritorno d'Ulisse in patria

Opéra de Claudio Monteverdi

Direction musicale Fabio Biondi

Mise en scène et décors FC Bergman

Du 27 février au 7 mars 2023 au Grand Théâtre de Genève



Genève, septembre 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 analyses et des mises en perspectives de l'oeuvre plus élaborées.

Pour *Le Retour d'Ulysse*, trois étudiants du Bachelor de Musicologie de l'UNIGE se sont prêtés au jeu du dossier en adaptant leurs travaux de recherche. Qu'ils en soient remerciés, ainsi que leur encadrant, M. Florim Dupuis.

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

Le Retour d'Ulysse

Il ritorno d'Ulisse in patria

Opéra de Claudio Monteverdi

Livret de Giacomo Badoaro

Créé en 1640 au Teatro San Giovanni e Paolo de Venise

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2005-2006

27, 28 février, 2*, 3 et 7 mars 2023 — 19h30

5 mars 2023 — 15h

Durée : approx. 2h45 avec un entracte inclus

***représentation «Glam Night»**

DISTRIBUTION

Direction musicale Fabio Biondi

Mise en scène et décors FC Bergman

Création costumes et accessoires Mariel Manuel

Lumières Ken Hioco

Dramaturgie Luc Joosten

Assistant direction musicale Luca Quintavalle

Assistant décorateur Luc Galle

Direction des chœurs Alan Woodbridge

Ulysse / L'Humaine Fragilité Mark Padmore

Pénélope Sara Mingardo

Télémaque Jorge Navarro Colorado

L'Amour / Mélantho Julieth Lozano

Eumée Mark Milhofer

Eurymaque Omar Mancini

Euryclée Elena Zilio

Junon / La Fortune / Minerve Giuseppina Bridelli

Neptune Jérôme Varnier

Jupiter Denzil Delaere

Amphinome Sahy Ratia

Pisandre Vince Yi

Antinoüs / Le Temps William Meinert

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Ensemble Europa Galante

Avec le soutien de

ALINE FORIEL-DESTEZET

JACQUES ET IMAN DE SAUSSURE

FAMILLE SCHOENLAUB

Le Retour d'Ulysse

Sommaire

L'œuvre

Introduction et guide d'écoute
Par Chantal Cazaux, musicologue
L'argument
Personnages et tessitures

***Parsifal* par FC Bergman**

Le Retour d'Ulysse vu par FC Bergman
L'équipe de création

En résonance

Par les étudiants du Bachelor de Musicologie de l'UNIGE

Pistes pour la classe

L'œuvre

Trois opéras de Claudio Monteverdi (1567-1643) nous sont parvenus, parmi une dizaine de titres dont les autres partitions sont perdues – à l'exception du « Lamento » de *L'Arianna* (1608). Plus de trente ans après *L'Orfeo* (1607), considéré comme l'un des premiers chefs-d'œuvre du genre opéra, et juste avant le testament que constitue *L'incoronazione di Poppea* (*Le Couronnement de Poppée*, 1642), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*) témoigne de l'essor d'un répertoire et d'un style que les historiens nommeront « baroques ».

L'Antiquité comme horizon intellectuel

Le librettiste Giacomo Badoaro (1602-1654) s'est inspiré de la troisième partie de *L'Odyssée* d'Homère (VIII^e siècle avant notre ère) : les chants XIII à XXIII, narrant « La Vengeance d'Ulysse ». *L'Odyssée* lui soufflera d'ailleurs un autre livret, pour Francesco Sacruz (*Ulysse errante*, 1644). Un tel sujet s'inscrit dans le retour à l'antique prôné par les cénacles érudits de la fin de la Renaissance italienne : la mythologie, ses dieux et ses héros, ses fables fondatrices (telles les *Métamorphoses* d'Ovide), son histoire ancienne (les empereurs romains) forment l'univers fictionnel de l'opéra naissant, genre né sous la plume de fin lettrés et destiné à un public cultivé. Alessandro Striggio, auteur de *L'Orfeo*, était ainsi membre de l'Accademia degli Invaghiti à Mantoue. Badoaro, lui, est un noble vénitien membre de l'Accademia degli Incogniti, groupe de poètes auquel appartient aussi Giovanni Francesco Busenello, futur librettiste du *Couronnement de Poppée*.

Comme d'usage alors, l'opéra est précédé par un prologue symbolique, mettant en présence des personnages allégoriques : ici, la Fragilité humaine (*Humana Fragilità*) est tourmentée par le Temps, la Fortune et l'Amour. Le premier acte s'ouvre ensuite au palais d'Ulysse à Ithaque, où Pénélope attend le retour de son époux. Elle résiste à sa servante Mélantho qui voudrait qu'elle accepte un des prétendants qui la courtisent. Ayant rejoint les rives d'Ithaque grâce aux Phéaciens, Ulysse se déguise en vieillard pour rejoindre son palais. L'acte central amorce les retrouvailles : rentré de Sparte grâce à Minerve, Télémaque, le fils d'Ulysse et de Pénélope, retrouve son père. Toujours déguisé, Ulysse répond à l'épreuve organisée au palais par Pénélope : elle s'est promise à qui saura tendre l'arc de son époux. Ulysse y parvient sans mal, et tue les prétendants. Le dernier acte diffère le dénouement : se croyant victime d'un enchantement, Pénélope peine à reconnaître Ulysse, jusqu'à ce qu'il lui décrive leur drap conjugal. Les deux époux peuvent enfin jouir de leur bonheur retrouvé.

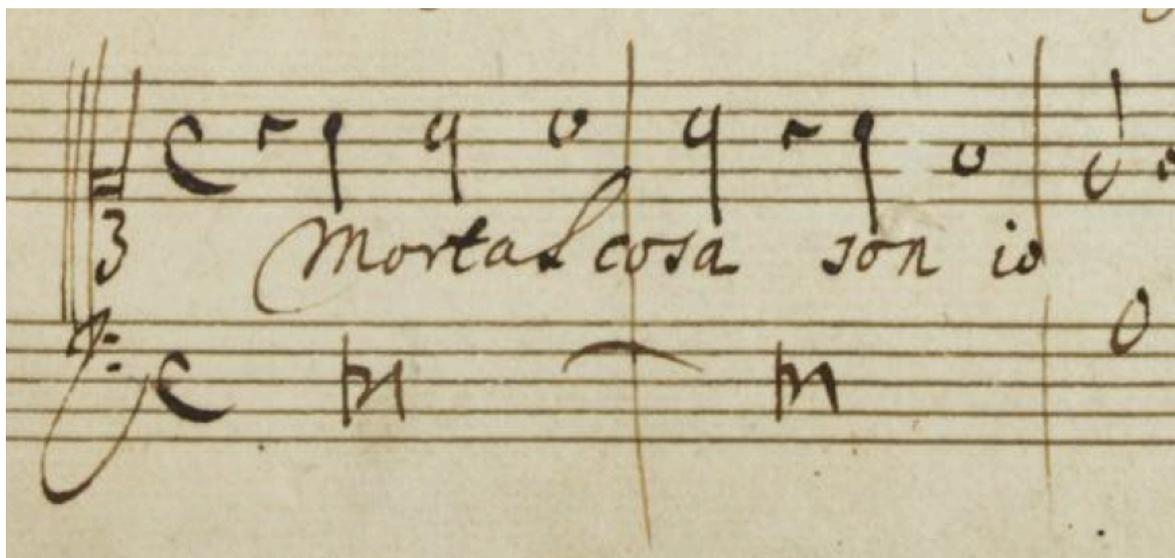
Aux sources du baroque

Le Retour d'Ulysse est longtemps resté légendaire : ce n'est qu'en 1880 qu'on en retrouva une copie manuscrite anonyme, à la Bibliothèque nationale de Vienne. Comme pour toutes les partitions du XVII^e siècle, elle est très elliptique.

D'une part, elle ne spécifie aucune indication d'instrumentation : chaque interprète est libre de suggérer l'ensemble instrumental à réunir, et la façon de l'utiliser. Depuis les années 1920, plusieurs versions se sont ainsi succédé, tantôt éditées, tantôt arrangées à l'occasion d'une production particulière (par Robert Haas, Vincent d'Indy, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, etc.).

D'autre part, à l'exception de quelques ritournelles orchestrales notées à plusieurs voix, elle ne donne, sous la partie mélodique principale, que la ligne de « basse continue » – la plupart du temps sans chiffrage de réalisation. Rappelons que la basse continue (ou continuo) est un principe d'accompagnement inventé au tournant des XVI^e et XVII^e siècles par Monteverdi et ses contemporains : délaissant l'écriture contrapuntique qui, à la Renaissance, entrelaçait plusieurs lignes mélodiques en un tissu égalitaire et volontiers a cappella, le nouveau style (stile nuovo, ou seconda prattica, « seconde pratique ») privilégie la « monodie accompagnée » : une ligne soliste, soutenue harmoniquement par des accords réalisés par des instruments polyphoniques (claviers, luths, etc.) et, à la basse, par des instruments graves.

Notation manuscrite de la monodie accompagnée (prologue, première réplique de l'Humaine fragilité)



Proposition de réalisation du même passage dans l'édition Haas

L'humana fragilità. (Der Mensch.)
(Ernst, getragen.)

(Cembalo,
Tiorbe, Violoncello.)

Le style baroque naît de ce bouleversement esthétique, destiné à rendre plus audible l'expression des passions (les affetti, ou affects).

Exprimer les passions en musique

Tous les concepts théorisés par Monteverdi sont autant d'outils susceptibles de servir cet art expressif. En premier lieu, le recitar cantando (déclamer en chantant), qui doit donner au débit vocal un naturel proche de la parole et une ligne mélodique propre à toucher. Il s'appuie sur l'art oratoire de la rhétorique classique (qui vise à convaincre), et en transpose les principes en musique. Un exemple : le refrain de la nourrice Eurycleé (III-8), qui se demande si elle doit révéler le fait qu'elle a reconnu Ulysse. Sa phrase « Non si dee sempre dir ciò che si sa » (On ne doit pas toujours dire ce que l'on sait) est énoncée trois fois, chaque fois plus haut, dans un émouvant effet de répétition intensifiée :

non si de sem-pre dir ciò che si sa non si
man darf nicht im-mer sa-gen, was man will, man darf

de sem-pre dir ciò che si sa, non si de sem-pre dir ciò che si sa.
nicht im-mer sa-gen, was man will, man darf nicht im-mer re-den, wie man will

Monteverdi utilise aussi le stile concertato (style concertant), qui fait dialoguer différentes voix et instruments ou différents personnages, afin d'insuffler une vie dramatique à l'action musicale ; et le stile concitato (style agité), qui bouscule la voix à coup de notes rapidement répétées, pour traduire la violence ou l'ébullition intérieure de l'âme.

Allegro.

(Violino primo.)
(Violino secondo.)
(Viola da braccio.)
(Viola da braccio.)

Allegro.

(Cembalo
Violone Tiorbe)
Volles Orchester mit
Holz- und Blechblä-
sern ohne Posaunen.



Ces différents styles sont portés par la voix comme par les instruments. La « Sinfonia da guerra » (Sinfonia de guerre) qui clôt l'acte II et accompagne le massacre des Prétendants, notée en détail sur le manuscrit (qui mentionne même : « avec tous les instruments »), est un exemple de stile concitato instrumental.

Fondamental est le stile rappresentativo (style représentatif) : la musique imite ou stylise tel son naturel (un chant d'oiseau, etc.) ou telle notion abstraite (par exemple l'idée de mort, transcrite par une plongée dans le registre grave). Cet art de dépeindre en musique, ou figurer, est donc appelé aussi « figuralisme », ainsi que « madrigalisme », car il fut développé dans le répertoire polyphonique des madrigaux.

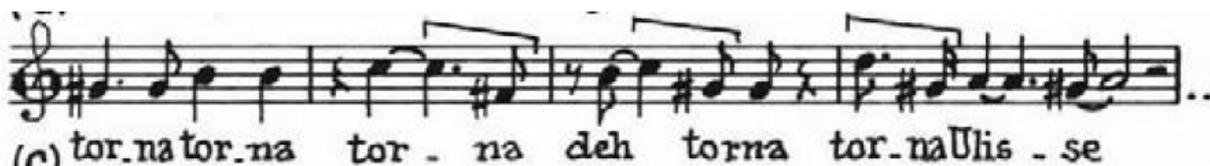
Minerva
 (Mosso, ma non troppo)

 A musical score for a vocal piece titled "Minerva". The tempo is marked "(Mosso, ma non troppo)". The score consists of two staves of music. The first staff has the lyrics "fo - - - - - co è lo sde_gno" and the second staff has "noi sdegnose noi sdegno - - - - - se". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final note on a dashed line.

Pénélope, personnage clé

Ulysse est le rôle-titre de l'opéra, mais Pénélope est au cœur de l'œuvre. Elle ouvre le premier acte avec son monologue « Di misera Regina » (I-1) qui rappelle au spectateur les événements qui ont précédé (la guerre de Troie). Ce monologue est un bel exemple de l'art expressif de Monteverdi. On y reconnaît notamment :

- la répétition rhétorique intensifiée (« Torna, deh torna Ulisse ! » : Reviens, Ulysse, reviens !), soulignée par un figuralisme de l'appel de plus en plus suppliant (incises isolées et ascendantes) :



- Le figuralisme du retour apaisé, sous forme de descente mélodique régulière, où la mélodie « revient tranquillement » au do fondateur :



Ce « Torna tranquillo al mare » est le seul moment où Pénélope semble chanter un « air ». Extrêmement sobre, son monologue est typique du premier baroque, où récitatif et air sont peu différenciés. Il en est de même avec le monologue du réveil d'Ulysse (I-7 : « Dormo ancora o son desto ? », Dormé-je encore ou suis-je éveillé ?).

Pénélope est aussi l'enjeu d'une prédation collective que Monteverdi « met en scène » musicalement : dans l'entrée des Prétendants « Ama dunque, sì, sì » (II-5), le compositeur figure l'encerclement de la jeune femme par ce groupe d'hommes. Formellement, il utilise une suggestive forme à refrain : chaque refrain est chanté par les hommes, chaque réponse (négative) de Pénélope accuse son isolement. Le recours au contrepoint en imitation, une écriture « à l'ancienne », est également éloquent : les voix entrent progressivement sur un même motif et s'accroissent l'une au-dessus de l'autre, la polyphonie jouant le rôle d'un filet sonore peu à peu resserré.

Musical score for the scene 'Ama dunque, sì, sì'. It features three staves: Anfino (Allegro), Pisandro, and Antinoo. The lyrics are: Anfino: A . ma dunque si si; Pisandro: A . ma dunque si si dunque ri.; Antinoo: A . ma dunque si si dunque ri . a . ma un di

Le rôle de Venise

En 1607, L'Orfeo était une favola in musica (fable en musique) de dimensions modestes, destinée à un cadre privé : Monteverdi était en résidence à la cour de Vincent I^{er} de Mantoue, où L'Orfeo est créé devant un auditoire d'aristocrates invités du duc en son palais. En 1613, Monteverdi est nommé maître de chapelle de la basilique Saint-Marc de Venise. Ce poste l'incite à composer beaucoup de musique sacrée (il entre même dans les ordres en 1632) et le place au cœur de la ville à l'origine du développement moderne de l'opéra. En effet, le premier théâtre d'opéra public (ouvert à tous, sur entrée payante) voit le jour à Venise en 1637 : le Teatro San Cassiano. Son succès fait rapidement des émules – notamment le Teatro SS. Giovanni e Paolo, inauguré en 1639, où seront créés les deux derniers opéras de Monteverdi : Il ritorno d'Ulisse in patria (1640) puis L'incoronazione di Poppea (1642). Il ne s'agit plus de « fables » : leur dénomination générique est désormais *dramma per musica* (théâtre en musique), qui dit bien l'ambition du nouveau genre. Véritable pièce de théâtre mise en musique, l'opéra fait désormais intervenir en priorité des personnages solistes, plutôt que l'écriture polyphonique du madrigal – encore très présente dans L'Orfeo.

Qui dit opéra public dit aussi nouveau système de production : désormais hors mécénat, le compositeur doit s'inscrire dans l'économie rentable du théâtre qui le programme. La nécessité d'équilibrer les frais de production entraîne donc le développement de certains critères esthétiques qui vont définir l'opéra vénitien, dont le Retour d'Ulysse est un exemple emblématique. D'un côté, on économise sur certains coûts : on limite l'effectif orchestral et choral. De l'autre, on cherche à séduire le public. Pour ce faire, les moyens sont variés :

- Une œuvre d'amples dimensions est gage d'une soirée fastueuse : le Retour se décompose en un prologue et trois actes, pour une durée de près de trois heures et demie. Le livret originel comportait même cinq actes.
- Les personnages sont nombreux : quatre allégories dans le prologue, quatre dieux, onze mortels (dont trois Prétendants) – sans compter le chœur d'Esprits célestes et le chœur de Marins.
- Les effets de machinerie doivent impressionner. Dans le Retour, on en compte deux :
 - le naufrage des Phéaciens (I-6). Rien dans la musique ne vient souligner le moment, mais une didascalie précise que Neptune transforme le navire des Phéaciens en rocher.
 - l'apparition d'Ulysse à Télémaque (II-3). « Un rayon de feu descend du ciel sur la tête d'Ulysse, la terre s'ouvre et Ulysse [déguisé en vieillard] est englouti » devant son fils, avant de resurgir sous sa véritable apparence.

• Des épisodes contrastants viennent régulièrement entrecouper la tragédie principale et raviver l'intérêt du public. Quelques exemples :

- le sensuel duo Mélantho-Eurymaque (I-2) :

M.
— sia pur la fiam — — — — — ma ac - ce - sa —
— die hel-len Flam — — — — — menentbren-nen —

E.
— sia pur la fiam — — — — — ma ac - ce - sa,
— die hel-len Flam — — — — — menentbren - nen,

- les scènes comiques faisant intervenir le glouton Irus. Dès la première (I-12), il s'exprime dans un langage musical plus populaire, de forme strophique, et révèle son bégaiement :

so-no oi-bo di be-, di be-, Pa-stor di be-, di be Pa-stor, di be-sti-ee
ist Ge-nußmehr für's Vieh, als Mensch, ja - wohl Ge - nuß für's Vieh und dich, für's Vieh unddich,

La seconde est placée en ouverture de l'acte III, juste après le massacre des Prétendants. Le comique vient d'abord du second degré de ce « faux lamento » : Irus se plaint d'avoir perdu ses ressources alimentaires. Le figuralisme de son bégaiement est couplé à celui du rire, qui fait hoqueter sa ligne vocale. Le livret précise que l'interprète doit ajouter un « éclat de rire naturel » à son chant :

Iro
(Allegro)
chi - ri - - da ri - - da ri - - da ri - - -
trillo *qui cade in riso naturale*
da

- des divertissements, tel le ballet grec offert par les Prétendants à Pénélope (II-6, dont la musique est perdue).

- les scènes divines, déplaçant temporairement l'action dans le monde des dieux : I-5 (Neptune et Jupiter), III-6 (Minerve et Junon, sopranos dont l'écriture vocale est plus brillante que celle de Pénélope), III-7 (tous les dieux réunis).

Profondément touchant dans son intrigue et varié dans ses atmosphères, *Le Retour d'Ulysse* dans sa patrie a eu un grand succès : dix représentations, une rapide reprise au Teatro Castrovillani de Bologne, puis une autre reprise à Venise dès 1641, au Teatro San Cassiano. Oublié ensuite durant plusieurs siècles, il est réapparu au cours du XX^e, au gré des éditions musicologiques élaborées à partir du manuscrit redécouvert. Les années 1970 furent une charnière importante dans ce « retour » : Nikolaus Harnoncourt enregistre la première intégrale sur instruments anciens en 1971, et la dirige à l'Opéra de Zurich dans la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle, filmée ensuite en studio en 1978 ; le Festival de Glyndebourne monte aussi l'opéra en 1973 (dir. Raymond Leppard, mise en scène de Peter Hall). Depuis lors, *Le Retour d'Ulysse* n'a plus quitté l'affiche.



Le Retour d'Ulysse filmé par Jean-Pierre Ponnelle, 1978

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.

L'argument

L'amour, le destin et le temps ont un impact profond sur l' être humain fragile.

Cela est évident dans l'histoire d'Ulisse (Ulysse) et de sa femme Penelope (Pénélope). Ulisse, héros des Grecs lors de la guerre de Troie, est assailli par la malchance lors de son voyage de retour par la mer vers Ithaque et ne parvient pas à rejoindre sa patrie. Penelope l'a attendu tout ce temps. La longue absence d'Ulisse, qui dure depuis presque 20 ans, lui pèse et le soutien de la fidèle Ericale ne l'aide pas beaucoup. De plus, une ribambelle de prétendants se battent pour l'amour et la position de Penelope. L'amour et la loyauté sont devenus un fardeau ; le jeune couple, Melanto et Eurimaco, par contre, profite pleinement d'un amour naissant.

Lorsque les dieux Giove (Jupiter) et Nettuno (Neptune) règlent leur querelle, Ulisse peut enfin atteindre Ithaque. La déesse Minerva (Minerve) le soutiendra dans son voyage de retour et le convaincra de la loyauté de Penelope. Le berger Eumete prend également soin de son héros. Même le plaidoyer enthousiaste de Melanto pour l'amour n'a aucune prise sur Penelope. Une rencontre soudaine a lieu entre Ulisse et Telemaco (Télémaque), son fils, qui revient d'une recherche futile de son père. Le temps presse car les prétendants s'imposent de plus en plus à Penelope. Pour l'instant, elle tient bon.

Puis la nouvelle lui parvient qu'Ulisse et Telemaco sont censés être en route. Penelope a du mal à y croire, mais peu après, elle voit son fils. Pourra-t-elle même reconnaître Ulisse après tout ce temps ? Pour échapper aux prétendants, Penelope teste les candidats sur leur habileté à l'arc. Le meilleur candidat pourra l'épouser. Mais seul Ulisse passe le test. Maintenant qu'il a fait ses preuves, rien ne l'empêche de se venger des prétendants.

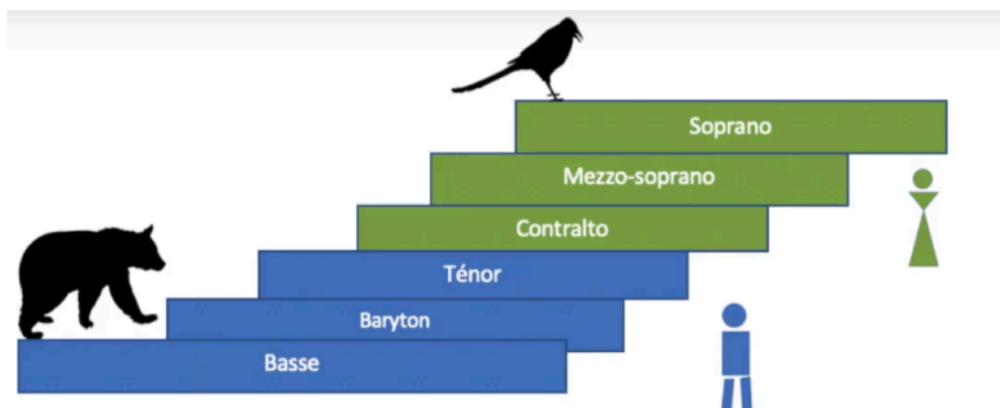
La route est ouverte pour que Penelope et Ulisse scellent leur amour. Mais a-t-il vraiment résisté à l'épreuve du temps ? Les souvenirs sont-ils assez forts pour rallumer le feu ancien entre eux ? L'amour, le destin et le temps ont un impact profond sur l' être humain fragile.

Fragile, misero, torbido quest'uom sarà



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 Grete*)

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

Ulysse
Ténor



Pénélope
Mezzo-soprano



Télémaque
Ténor



Les illustrations sont issues des croquis des costumes de Mariel Manuel pour le Retour d'Ulysse au GTG

Minerve
Soprano



Jupiter
Baryton



Neptune
Basse



Eurymaque
Soprano

Euryclée
Mezzo-soprano

Mélantho
Soprano

Irus
Ténor

Junon
Soprano

La Fragilité humaine Mezzo-soprano **Le Temps** Basse

L'Amour Soprano **La Fortune** Soprano

Un retour pas si joyeux que ça...

conversation avec FC Bergman (Stef Aerts, Marie Vinck et Thomas Verstraeten)
sur *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi

Propos recueillis par Luc Joosten (*extraits*)

FC Bergman est un collectif de théâtre d'Anvers, en Belgique. Autrefois, ils étaient six, un groupe d'amis, de jeunes artistes, des contemporains en formation dans le même institut d'art au même moment et qui voulaient explorer de nouvelles voies. Ils voulaient passer du théâtre classique, axé sur le texte, à un théâtre très visuel et expressif. Un théâtre qui ne partirait pas de la littérature, mais de l'unicité du genre – c'est-à-dire de l'imagination scénique. Ils cherchaient un mode de travail intuitif – en opposition à un texte sacro-saint. Ils voulaient mettre en avant la poésie, le pouvoir évocateur et dramatique, la beauté et la perturbation, l'émotivité et la douleur de l'image scénique. Ils ont donc travaillé en tant que collectif, avec d'autres personnes, en tant qu'acteurs, réalisateurs et fabricants pour créer leurs propres mondes visuels avec lesquels ils pourraient enchanter les publics. Ils ont créé leur propre dramaturgie d'un théâtre visuel dans lequel le cinéma, la littérature et l'art visuel les ont inspirés. Le collectif a tiré son nom du sentiment d'unité d'un club de football (FC) combiné à un hommage au grand cinéaste suédois Ingmar Bergman, qui est décédé le jour où le collectif avait besoin d'un nom de toute urgence, en lisant la nécrologie du cinéaste dans un journal.

FC Bergman fait des spectacles avec ou sans paroles depuis 2007, et comme ils avaient au départ des difficultés à accéder aux grands théâtres, ils sont partis à la recherche de lieux inhabituels : dans le port d'Anvers, dans des usines, des bâtiments vides et historiques. Dans ces espaces, dans ces grands mondes, ils ont placé comme un contraste l'histoire des petites gens. Et à mesure que le succès de leurs spectacles augmentait, ils ont aussi commencé à chercher eux-mêmes des formes plus complexes. Le cinéma a fait son apparition et bien que la musique soit rarement absente de leurs spectacles, en 2013, ils ont fait une incursion dans le théâtre musical dans un spectacle autour du *Roman de Renart*. Cela a immédiatement constitué un prélude à leur entrée dans l'opéra.

Depuis ce temps, le collectif de base reste composé de quatre personnes : Stef Aerts, Marie Vinck et Thomas Verstraeten et Joé Agemans ; ils dirigent le grand théâtre municipal Het Toneelhuis à Anvers et leur travail est acclamé et montré au niveau international - de New York à Adélaïde et de Stockholm à Avignon et Venise.

Lorsque Aviel Cahn, alors directeur général de l'Opéra des Flandres, leur a demandé de se lancer dans l'opéra, ils ont fait un choix surprenant : *Les Pêcheurs de perles* de Bizet. Ce n'était pas immédiatement l'œuvre que l'intendant avait en tête, mais ils ont réussi à le convaincre.

FC BERGMAN (FCB) *Les Pêcheurs* nous a fortement séduits par son émotivité sans fard. L'amour, l'amitié, le temps qui passe, la nostalgie et la mémoire sont les thèmes qui nous ont particulièrement touchés. Mais en même temps, nous savions que nous devions trouver une forme pour rendre notre récit véridique. Nous ne voulions pas nous laisser aller à l'exotisme naïf dans lequel baigne l'opéra. Et nous avons donc déplacé l'action du Sri Lanka à une maison de retraite. Ou plutôt une combinaison d'une maison de retraite et d'un monde de rêve exotique. Cela a créé une tension dans l'imagerie et l'émotion entre le monde du présent et l'amitié et l'amour des jours passés. Un monde d'illusions qui donne à réfléchir.

Pour leur deuxième travail à l'opéra, ils ont également choisi le titre eux-mêmes : *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi. Ils ont fait ce choix par admiration pour l'œuvre de Monteverdi, qu'ils connaissaient déjà principalement grâce aux madrigaux, et aussi pour le fait que cette œuvre emblématique des débuts de l'histoire de l'opéra tire sa substance du livre qui est à l'origine de la littérature occidentale.

FCB Dans notre approche d'*Il ritorno d'Ulisse*, contrairement aux Pêcheurs de perles, nous voulons rester proches de l'original, par admiration pour cette grande œuvre classique de l'histoire de l'opéra et de la littérature mondiale. Nous voulons rester proches de la mythologie. Nous voulons célébrer le monde de la mythologie et des grands récits. Mais en même temps, nous réalisons que nous racontons cette histoire dans un monde dont la mythologie s'est éloignée. Un monde où les dieux, en tant que puissances actives et personnelles, ont fini de jouer leur rôle et ont disparu dans l'anonymat. Dans le spectacle, ils n'apparaissent pas initialement comme des personnes, mais comme des éléments régissant l'environnement. Ce n'est que progressivement qu'ils font leur apparition en tant que personnages.

La fascination pour la mythologie et sa capacité à relier les mondes de l'homme, de l'animal et du dieu a également joué un rôle dans leurs premiers spectacles, peut-être plus fortement dans leur récent *The Sheep Song*, qui a été présenté au Festival d'Avignon et à La Bâtie – Festival de Genève en 2022, entre autres : l'histoire d'un mouton qui veut devenir humain. Avec un troupeau de moutons vivants sur scène, et parmi eux un acteur déguisé en mouton, dépeignant la transformation de l'animal en humain, luttant pour trouver son chemin dans la métropole et le monde des humains. Cela ressemble à une scène de l'*Odyssée*, lorsque Ulysse s'échappe de la caverne du cyclope Polyphème.

FCB Nous voulions trouver une métaphore spatiale pour cette scission entre la mythologie et le monde contemporain. Cela a fini par être un aéroport fictif. Un espace archétypal dans lequel les thèmes centraux de l'histoire sont suggérés : attente et voyage, arrivée et départ. Une sorte de non-lieu, un espace de transit dans lequel le mouvement vif et la morosité se heurtent. Un espace qui est aussi en un sens indéterminé et qui, dans l'imagination, peut prendre la forme d'un paysage - la côte d'Ithaque, le champ où Eumète se promène avec son troupeau, le palais où Pénélope attend. Un paysage dans lequel, avant tout, l'émotion de l'histoire a de l'espace.

Mais au cours du récit, nous voyons comment cet espace est de plus en plus occupé par le mythe. La froideur de l'aéroport se peuple d'éléments organiques. Plus Ulysse passe de temps à Ithaque, plus ce monde, et donc celui de Pénélope, est infecté par le mythe. Ce monde devient une symbiose de la réalité et du mythe. Nous voyons littéralement comment les souvenirs matérialisés du voyage d'Ulysse font leur entrée dans l'aéroport. Un par un, le corps de la Sirène, l'œil du Cyclope, un cochon de Circé apparaissent sur le carrousel à bagages... occupant l'espace et l'imagination.

Les costumes de Mariel Manuel témoignent également de ce mélange : pas de costumes réalistes et contemporains appropriés pour un aéroport, mais des robes et des tenues qui font référence à une époque mythologique et décrivent un arc entre le passé, le présent et le futur.

Dans le prologue de Monteverdi, *L'Humana Fragilità*, la fragilité humaine, prend la parole. Il n'est pas surprenant que FC Bergman choisisse d'identifier ce rôle à Ulysse. Mark Padmore, qui chante Ulysse, interprétera également le rôle de cette *Humana Fragilità*. Mais ce n'est pas seulement la vulnérabilité qui marque Ulysse. Ou plutôt : sa vulnérabilité l'a déformé.

FCB Les objets de mémoire que nous montrons ne sont pas tant des souvenirs que des symboles des traumatismes qu'il a subis - ils sont le sac à dos figuratif qu'il porte. Ce sont des signes d'événements violents : ses compagnons de combat tués, lui-même emprisonné et torturé, peut-être même violé. Par conséquent, le voyage d'Ulysse a fait de lui quelqu'un qui n'est plus capable de faire face à la réalité de manière normale - son langage est devenu celui de la violence, le langage qu'il a dû parler si souvent ces derniers temps, à la fois pendant la guerre et dans les aventures pendant son voyage de retour. Cela explique aussi sa réaction féroce et extrême face aux prétendants. Nous le montrons également dans le spectacle. Les prétendants ne sont pas des personnages naïfs qui constituent un contrepoint comique, ni des caricatures ou des types méchants, mais des aspirants sérieux à la couronne qui veulent tenter leur chance avec Penelope. Leurs intentions sont sincères. Ils se soucient de Penelope. Et c'est aussi pourquoi la réaction inappropriée d'Ulysse est si soudaine, violente et sanglante.

Il ritorno d'Ulisse montre la cruauté du temps. Le fait que l'homme vieillisse, ce qui pèse sur une vie humaine et ses relations – c'est quelque chose qui est en arrière-plan dans l'histoire originale d'Homère, mais que FC Bergman veut souligner plus fortement dans sa mise en scène. La séparation de 20 ans du couple est plus que le fait d'être séparé pendant un certain temps et de se remettre ensemble. Pendant ce temps, Ulysse et Penelope ont vieilli et risquent de perdre la courte et précieuse vie commune qui leur reste. Même un Telemaco, qui a à peine connu son père et qui a erré pendant cinq ans à sa recherche, est marqué. Il n'a pas perdu son héroïsme, mais il porte lui aussi les marques du temps.

FCB Une question centrale de l'opéra pour nous est : qu'arrive-t-il à une personne, et qu'arrive-t-il à une relation après que 20 ans se soient écoulés ? Et une relation d'amour est-elle toujours une relation si elle n'est pas vécue et qu'elle est marquée par l'absence ? La fidélité de Penelope, quelle est sa signification ? Ils n'ont pas vécu ensemble leur vie conjugale pendant un très long moment d'une période cruciale de leurs vies. Lorsque Penelope et Ulysse se retrouvent, cela ne peut pas être un simple happy end - ce n'est pas pour rien que le moment de la reconnaissance est si difficile. Les deux doivent réapprendre à se connaître, comme ils l'ont fait au début de leur relation.

L'importance de raconter des histoires et de vivre et raconter des histoires ensemble – si important pour nous en tant que créateurs de théâtre, y compris par rapport à nos publics – et qui joue également un rôle essentiel dans nos vies, se perd dans la relation entre Ulysse et Penelope. Ils n'ont pas réussi à construire une histoire ensemble pendant tout ce temps. Leur seule histoire commune date de leur passé et Penelope l'a portée inchangée dans le drap de Diane, qui contient des images de leur amour naissant. Il n'y a que ça ? Est-ce vraiment tout ? Est-ce que cela suffit ?

Est-il encore possible de raviver leur relation dans ces circonstances ? La bonne réponse à la fin reste ouverte. Devrions-nous espérer qu'ils se remettent ensemble ? Ou ne devrions-nous pas plutôt penser qu'il serait mieux pour eux de se quitter et de continuer à vivre leur propre vie ?

Le retour d'Ulysse à Ithaque n'est pas une conclusion, mais un nouveau départ. Surtout pour Ulysse, pour Penelope, pour tout le monde.

Le Retour d'Ulysse

L'équipe de création et les chanteurs



Fabio Biondi

Direction musicale

Pionnier du mouvement baroque en Italie, Fabio Biondi crée Europa Galante en 1990, après de nombreuses collaborations avec Les Musiciens du Louvre et The English Concert. Son amour pour ce répertoire se retrouve dans sa vaste discographie consacrée par de nombreux prix, notamment pour les *Quatre Saisons* de Vivaldi avec Europa Galante – « Editor's Choice » de *Gramophone Magazine*. Il apporte son approche historique aux orchestres symphoniques et de chambre, qu'il dirige de son violon. Fabio Biondi se passionne également pour l'opéra classique, le bel canto et les premières œuvres de Verdi, ce qui l'emmène dans de grandes maisons comme le Staatsoper Berlin, La Fenice, le Teatro Regio de Turin et le Palau de les Arts à Valence où il est directeur musical de 2015 à 2018, succédant à Zubin Metha. Il joue un violon Andrea Guarneri et un Carlo Ferdinando Gagliano de 1766, ayant appartenu à son professeur Maestro Salvatore Cicero. C'est lui qui a dirigé l'Orchestre de la Suisse Romande lors de la très controversée mise en scène par Luk Perceval, avec les apports dramatiques de l'écrivaine et activiste politique turque Asli Erdoğan, de *Die Entführung aus dem Serail* de W.A. Mozart au Grand Théâtre de Genève en janvier 2020.



FC Bergman

Mise en scène et scénographie

FC Bergman a été fondé en 2008 par six acteurs / metteurs en scène / artistes : Stef Aerts, Joé Agemans, Bart Hollanders, Matteo Simoni, Thomas Verstraeten et Marie Vinck. FC Bergman fait partie depuis 2013 des créateurs en résidence au Toneelhuis d'Anvers. Hollanders et Simoni se sont actuellement retirés en tant que membres actifs du collectif et travaillent maintenant avec FC Bergman sur une base flexible. Le collectif a développé un idiome théâtral unique, qui, en plus d'être anarchique et légèrement chaotique, est essentiellement visuel et poétique. Leurs productions mettent souvent l'accent sur l'humain en difficulté et en quête perpétuelle. En 2018, leur impressionnante production *JR*, basée sur le roman-culte du même nom par William Gaddis, a porté ce thème à un niveau supérieur, au sens propre comme au figuré, vu les proportions du spectacle et de la scénographie. Également en 2018, FC Bergman réalise sa première mise en scène d'opéra à Anvers, *Les Pêcheurs de perles* de Georges Bizet, sur l'invitation d'Aviel Cahn, alors directeur artistique de l'Opéra des Flandres. La création la plus récente de FC Bergman, *The Sheep Song*, a fait un tabac en 2020 au Festival d'Avignon et au Holland Festival d'Amsterdam. Les membres du FC Bergman sont individuellement impliqués dans diverses autres productions théâtrales, projets télévisés et films ou créent des expositions, performances, installations et vidéos sous leur propre nom.



Mariel Manuel

Création costumes et accessoires

Artiste et styliste suisse, formée à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers en études de mode, elle a travaillé huit ans à Paris pour Balenciaga et Paco Rabanne. Elle remporte de nombreux prix en Suisse et à l'étranger. Il y a quatre ans, elle crée son propre studio, Manuel Manufactures, où elle imagine et conceptualise des projets pour des clients comme Haider Ackermann, Alyx, Paco Rabanne, Coperni, Koché ou Meryll Rogge. Elle a dessiné les costumes de *Foudre*, premier long métrage de Carmen Jaquier. Elle collabore actuellement avec le collectif anversoï FC Bergman. Elle crée en parallèle des pièces brodées uniques à partir de matériaux qu'elle collectionne et récupère, travail reconnu par le Prix fédéral de design suisse en 2021. Elle développe régulièrement des foulards imprimés, qui reflètent ses racines et souvenirs de voyages autour du monde. Mariel vit et travaille entre Lausanne et Paris.



Ken Hioco

Lumières

Ken Hioco a étudié la danse à l'École royale de ballet d'Anvers. Après sa carrière de danseur, il a travaillé comme designer de lumières au centre artistique de Singel et au Toneelhuis à Anvers, ainsi que pour le collectif de théâtre FC Bergman. Il commence à travailler pour Needcompany en 2006, concevant l'éclairage de diverses productions de Jan Lauwers, dont *The Deer House*, *The art of entertainment*, *Marketplace 76* et *War and Turpentine*. Il a également travaillé avec Grace Ellen Barkey sur des productions telles que *The Porcelain Project* et *This door is too small (for a bear)*. Ces dernières années, Ken Hioco se rapproche de la scène lyrique aux côtés de Jan Lauwers, en réalisant le design des lumières pour *L'incoronazione di Poppea* aux Salzburger Festspiele et au Staatsoper de Vienne dirigé par Pablo Heras-Casado, ainsi que pour *Intolleranza 1960* de Luigi Nono, sous la baguette d'Ingo Metzmacher.



Luc Joosten

Dramaturgie

Après des études de philosophie à l'Université catholique de Louvain, Luc Joosten travaille comme dramaturge dans divers théâtres et compagnies, dont la Toneelhuis d'Anvers et l'Opéra des Flandres. Depuis 1993, il travaille en étroite collaboration avec les metteurs en scène Peter Konwitschny, Jan Fabre, Guy Joosten, Luk Perceval, David Hermann et Michael Thalheimer, notamment au sein de l'Opéra de Flandres, Theater an der Wien, La Monnaie de Bruxelles, Staatsoper Hamburg et l'English National Opera. Il est actuellement le dramaturge principal de l'Opéra national des Pays-Bas.



Mark Padmore

Ténor
Ulisse/L'Humana Fragilità

Né à Londres, il a étudié au King's College de Cambridge avant de se lancer dans une carrière internationale à l'opéra, en concert et en récital. Ses apparitions dans les Passions de Bach ont été très remarquées, en tant qu'Évangéliste dans *les Passions selon saint Matthieu* et *saint Jean* avec le Philharmonique de Berlin et Simon Rattle, mises en scène par Peter Sellars. Sa dernière apparition à Covent Garden, une nouvelle production de *Death in Venice* de Britten, a été décrite comme un « tour de force ». Parmi ses autres rôles à l'opéra, citons les rôles principaux dans *The Corridor* et *The Cure* de Harrison Birtwistle au Festival d'Aldeburgh, le Capitaine Vere dans *Billy Budd* de Britten et l'Évangéliste dans la Passion selon saint Matthieu, tous deux au Festival de Glyndebourne, ainsi que la création de *Cave* de Tansy Davies avec le London Sinfonietta. Mark a été élu vocaliste de l'année 2016 par *Musical America* et a reçu un doctorat *honoris causa* de l'Université de Kent en 2014. ○



Sara Mingardo

Contralto
Penelope

Sara Mingardo, considérée comme l'une des rares véritables altos d'aujourd'hui, est une interprète très recherchée et très appréciée, dotée d'un vaste répertoire. Elle est régulièrement invitée par les institutions théâtrales les plus prestigieuses et collabore avec des chefs d'orchestre célèbres tels que Claudio Abbado, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Marc Minkowski ou encore Riccardo Muti, et des orchestres internationaux prestigieux comme le Berliner Philharmoniker, le London Symphony Orchestra, le Boston Symphony Orchestra et de nombreux autres. Sara Mingardo a étudié au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise, sa ville natale, et a obtenu une bourse d'études à l'Accademia Chigiana de Sienne. Lauréate de plusieurs concours vocaux nationaux et internationaux, elle a fait ses débuts dans *Il Matrimonio segreto* (Fidalma) et *La Cenerentola* (rôle-titre). En 2009, l'Association des critiques musicaux italiens lui a décerné le prestigieux Premio Abbiati.



Jorge Navarro Colorado

Ténor
Telemaco

Lauréat des bourses Audition Oracle (2017) et Gil Rodriguez de l'Opéra de Baugé (2016) et du prix pour ténor au BecaBach (Barcelone 2015), Jorge Navarro Colorado fait ses débuts dans le rôle de Berengario (*Lotario*), au Festival de Göttingen de 2017. Par la suite, il joue Damon (*Acis and Galatea*), Emilio (*Partenope*), Apollo (*L'Orfeo*), la reconstruction par Ton Koopman de la Passion selon saint Marc ou encore le *Stabat Mater* de Haydn avec le Polski Chór Kameralny. Depuis, il interprète de nombreux rôles du répertoire baroque, dans des œuvres de Vivaldi, Carissimi, Purcell et Haendel, et s'autorise quelques incursions modernes, notamment par l'interprétation de la *Serenade* pour ténor, cor et cordes de Britten. Il travaille avec de nombreux chefs d'orchestre, tels que William Christie, Laurence Cummings, Jan Łukaszewski et Peter Whelan. ○



Julieth Lozano

Soprano
Amore/Melanto

Après ses études au Royal College of Music de Londres, la soprano colombienne Julieth Lozano intègre le National Opera Studio de Londres lors de la saison 2019/20. Au cours de la saison passée, elle fait ses débuts pour le Welsh National Opera lors de l'Expo 2020 différée de Dubaï, dans la nouvelle production d'Al Wasl, dans le rôle de Zayed/Young Mary. Par la suite, elle retourne au Longborough Festival Opera dans le rôle de Waldsvogel (*Siegfried*) et également dans son pays natal, la Colombie, dans le rôle de Susanna (*Le nozze di Figaro*) sous la direction de Martin Haselböck. Finaliste du Concours Kathleen Ferrier en 2020, Julieth est apparue dans le documentaire de la BBC « Queen Victoria: My Musical Britain » enregistré en 2019 aux palais de Buckingham et de Kensington. En 2016, elle a participé à l'Académie de Georg Solti et au Project Opera du Festival de Verbier. Elle s'est produite au Royal Albert Hall et dans de nombreux autres lieux à travers le monde. ○



Mark Milhofer

Ténor
Eumete

Après ses études en Italie auprès de Renata Scottò et Leyla Gencer, le ténor Mark Milhofer fait ses débuts professionnels en tant que Giannetto (*La gazza ladra*) au British Youth Opera. Ses prestations en concert comprennent la *Serenade* pour ténor, cor et cordes de Britten à Parme, *Carmina Burana* avec l'Orchestra di Santa Cecilia à Rome et la *Petite messe solennelle* de Rossini au festival d'Aldeburgh. Il s'est produit en récital devant la reine Elizabeth II dans *Judas Maccabaeus* de Haendel. Parmi ses rôles importants, citons Don Narciso (*Il turco in Italia*) à Turin, Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) à Salzbourg, Ferrando (*Così fan tutte*) à Pékin et Moscou, Rosillon (*Die lustige Witwe*) à Graz, Taxis (*Les Aventures du roi Pausole*), ainsi que Lawyer (*Punch and Judy*) à Genève. Parmi ses engagements récents, notons Eumete (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) au Maggio Musicale Fiorentino, Doktor (*Tri Sestry*) à Francfort, ainsi que divers rôles dans *King Arthur* de Henry Purcell au Theater an der Wien.



Omar Mancini

Ténor
Eurimaco

En octobre 2018, il avait fait ses débuts en tant que ténor solo dans la *Petite Messe Solennelle* de Rossini dans le cadre du 150^e anniversaire de la mort du compositeur. En septembre 2019, Omar Mancini avait fait ses débuts au Capri Opera Festival avec le rôle de Rinuccio de *Gianni Schicchi* de Puccini. En 2021, il obtient son diplôme de musique de chambre vocale du Conservatorio Giuseppe Verdi de Milan avec mention *cum laude*. En novembre 2021, il est sélectionné pour la « Bottega Donizetti » à l'Opéra Donizetti où il chante dans le spectacle *C'erano una volta due bergamaschi...* En décembre 2021, il chante le Gardien dans *Lelio ou le Retour à la vie* de Berlioz au Teatro Regio di Torino. Il a également chanté *Il Conte Bandiera* dans *La scuola de' gelosi* de Salieri au Teatro Regio di Torino en mai 2022 et au Festival della Valle d'Itria en juillet 2022.



Elena Zilio

Mezzo-soprano
Ericelea

Au cours de ses 50 ans de carrière, la mezzo-soprano italienne Elena Zilio s'est produite dans les plus grandes maisons d'opéra du monde entier. En 2020/21, elle chantait Madame de Croissy des *Dialogues des carmélites* de Poulenc à Francfort. Elle a chanté le rôle de Filipjevna (*Onéguine*) à plusieurs reprises à l'Opéra d'État de Bavière à Munich et le chantera également au cours des prochaines saisons au Gran Teatre del Liceu à Barcelone et au Teatro Real de Madrid. À Munich, ainsi qu'au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Teatro dell'Opera à Rome, à Bilbao et au Deutsche Oper Berlin, elle a interprété Madelon (*Andrea Chénier*), un rôle qui la conduira à l'avenir également à La Scala. Elle y chantera Lucia (*Cavalleria rusticana*), ainsi qu'au Covent Garden de Londres et à l'Opéra de Monte-Carlo. Parmi ses autres rôles importants, citons Hécube (*Les Troyens*) au Teatro alla Scala, Quickly (*Falstaff*) notamment à Florence, Lyon et Nantes, ainsi que Mrs Sedley (*Peter Grimes*) à Turin.



Giuseppina Bridelli

Mezzo-soprano
Giunone/Fortuna/Minerva

Née à Plaisance, en Italie, elle débute sa carrière en Despina dans *Così fan tutte* sous la direction de Diego Fasolis et dans le bel canto avant de se tourner vers l'opéra baroque, qu'elle interprète désormais aux côtés de la Cappella Mediterranea, L'Arpeggiata, l'Ensemble Pygmalion ou Il Giardino Armonico. Aux côtés de ces ensembles renommés, elle a récemment incarné le rôle d'Ernesto (*Il mondo della luna*) à Monte-Carlo et la Messagère (*L'Orfeo*) et a chanté le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi à Amsterdam, Paris et Londres (BBC Proms), la *Paukenmesse* de Haydn à Wrocław et a incarné la saison passée Cybèle dans la mise en scène d'Atys de Lully par Angelin Preljocaj au Grand Théâtre de Genève et à Versailles. Elle enregistre avec plusieurs maisons de disque prestigieuses et son premier album solo, *Duel*, vient de paraître chez Arcana. Elle a reçu le prix Abbiati pour le disque *Péchés de vieillesse* avec le pianiste Alessandro Marangoni.



Jérôme Varnier

Basse
Nettuno

Jérôme Varnier entre en 1990 à l'École d'art lyrique de l'Opéra de Paris, puis fait ses débuts à l'Opéra de Lyon en 1992 dans *Die Zauberflöte* (Sarastro). De 1995 à 2000, il est en troupe à l'Opéra de Lyon, chante Caronte (*L'Orfeo*) avec Marc Minkowski, *Hippolyte et Aricie* à Versailles, ou encore *Phaëton* de Lully pour la réouverture de l'Opéra de Lyon en 1994. Dès lors, il se produit dans des rôles aussi variés que Colline (*La Bohème*), Arkel (*Pelléas et Mélisande*), le Commandeur (*Don Giovanni*). En 2011, il aborde le rôle de Marcel (*Les Huguenots*) à La Monnaie. Plus récemment, il interprète Caronte (*L'Orfeo*) à Versailles et Besançon, le Spectre (*Hamlet*) au Theater an der Wien et à La Monnaie, Neptune et la Troisième Parque (*Hippolyte et Aricie*) à Paris et Arkel à l'Opéra Comique, à La Monnaie, à Lyon, ainsi qu'à Londres. Le répertoire de Jérôme Varnier s'étend au XX^e siècle en particulier dans des œuvres de Milhaud et aux créations contemporaines de Dufour, Rihm, Amy, Henze et Eötvös. ○



Denzil Delaere

Ténor
Giove

Durant la saison 2021-2022, l'artiste fut l'invité du Grand Théâtre de Genève où il chanta un couplage de rôles dans *Guerre et Paix*. Ensuite, ses engagements le conduisirent au Nederlandse Reisopera pour deux importantes prises de rôle, Rodolfo dans une production format poche de *La Bohème*, puis Hans dans *La Fiancée vendue*. Entre les deux, il aborde son tout premier Luigi (*Il tabarro* – *Trittico*, Puccini) sur une péniche et regagne l'Opera Vlaanderen où il chanta Gonzalve dans *L'Heure espagnole* ainsi que Brighella et Tanzmeister (*Ariadne auf Naxos*), deux prises de rôle. En concert, l'artiste se produit plus récemment avec l'Orchestre philharmonique de la Radio néerlandaise en Pietro (*Die Gezeichneten*) de Franz Schreker dirigé par Markus Stenz au Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi qu'en ténor solo dans la cantate *Sulamith* de Jan Pieter Henrik van Gilse.



Sahy Ratia

Ténor
Anfinomo

Né à Madagascar, Sahy Ratia fait son entrée au CNSM de Paris en 2014, ainsi qu'à l'atelier lyrique d'Opera Fuoco où il travaille avec Véronique Gens, David Stern et Laurent Naouri. Il chante notamment Nemorino (*L'elisir d'amore*), ainsi qu'*Alcina* de Haendel, *La canterina* de Haydn et *Carmen* de Bizet. À l'opérette, il joue dans *Ciboulette* de Hahn et *Le Roi l'a dit* de Delibes. Lors de la saison 2019-2020, il chante le rôle de Goro (*Madama Butterfly*) à Montpellier, puis il incarne son premier Pâris (*La Belle Hélène*) à Saint-Gall, ainsi que la partie de ténor dans la *Petite Messe Solennelle* de Rossini. La saison passée, il incarne les rôles d'Haroun et Kornélis, respectivement dans *Djamileh* de Bizet et *La Princesse jaune* de Saint-Saëns. Puis il prend le rôle du Duc de Mantoue (*Rigoletto*) au Théâtre des Champs-Élysées. Fidèle de l'Opéra Comique, il y donne plusieurs récitals et y retourne pour tenir le rôle-titre dans *Robert le Cochon et les kidnappeurs* de Marc-Olivier Dupin. ○



Vince Yi

Contre-ténor
Pisandro

Né en Corée du Sud, Vince Yi grandit en Californie et étudie aux universités de Boston et du Michigan. Alors qu'il est encore étudiant, ses remarquables talents vocaux sont couronnés par une série de prix et des prestations acclamées par la critique. Son répertoire s'étend de Monteverdi, Charpentier et Bach, à Britten et Philip Glass. En 2007, il est le seul contre-ténor à intégrer le prestigieux Merola Program pour jeunes artistes de l'Opéra de San Francisco, suivant les traces d'Anna Netrebko et Thomas Hampson. Il y chante des rôles aussi variés qu'*Idamante (Idomeneo)* et le protagoniste de *Giulio Cesare*. En 2009, il débute au Carnegie Hall et ne tarde pas à se forger une réputation internationale, faisant son apparition sur les scènes européennes dans le premier rôle masculin de *Piramo e Tisbe* de Hasse. En avril 2019, Vince Yi reçoit le Golden Mask Award pour son interprétation de *Piacere (Il trionfo del Tempo e del Disinganno)* à Moscou. ○



William Meinert

Basse
Antinoo/Tempo

Titulaire d'une maîtrise en musique du Peabody Institute, William est également cofondateur de Pareo Series, une série de spectacles numériques combinant musique, théâtre novateur et discussions animées, dans laquelle il est non seulement un interprète principal, mais également responsable du tournage, du montage vidéo et de la conception de l'éclairage. Au cours de la saison 2021-22, il a fait ses débuts à l'Opéra de Santa Fe dans le rôle de Snug dans *A Midsummer Night's Dream* et à l'Opéra de Dallas dans le rôle du Commissaire impérial dans *Madama Butterfly*. Sur la scène des concerts, il s'est produit comme basse soliste avec le National Symphony Orchestra dans *Le Messie* de Haendel, avec le NEC Philharmonia & Symphonic Choir dans la Symphonie n° 13 «Babi Yar» de Chostakovitch, et avec les American Bach Soloists dans «Pious & Profane», un concert de madrigaux et d'œuvres sacrées de Monteverdi. William Meinert est membre du Jeune Ensemble du Grand Théâtre de Genève.

En résonance

Les théâtres publics :

le succès de l'opéra à Venise au XVIIe siècle

Par Margaux Pittet, étudiante en Bachelor de Musicologie à l'UNIGE



Teatro San Cassiano (1637): historically-informed visualisation (world's first)

Image by Secchi Smith, © Teatro San Cassian

Après une carrière à Mantoue pour la cour des Gonzague, Claudio Monteverdi se rend à Venise où il devient le maître de chapelle à Saint-Marc. Maîtrisant certes la composition polyphonique avec ses madrigaux, il est amené à écrire des opéras en récitation accompagnée durant les dernières années de sa vie, grâce à une demande grandissante pour ce genre de divertissement.^[1] En effet, même si l'opéra a émergé à Florence au XVIe siècle, c'est à Venise que ce style musical a particulièrement prospéré grâce à l'affluence de touristes et à la rencontre entre ces derniers et les locaux, de tous horizons et toutes classes sociales^[2].

Pourquoi donc l'opéra a-t-il pu se développer particulièrement à Venise ? Comment les besoins économiques ont-ils engendré l'ouverture des théâtres publics ? Comment le carnaval de Venise a-t-il joué un rôle dans la démocratisation de l'opéra ?

On répondra à ces questions en expliquant comment les pièces de musique sont passées, en Italie du XVIIe siècle, de représentations privées pour les cours princières et nobles à des représentations publiques en raison de l'ouverture et la prolifération des théâtres où les différences sociales sont diminuées.

Cours princières et patronage aristocratique

C'est au cours d'une période de révolution artistique et culturelle au début du XVIe siècle que se réunit à Florence un groupe de musiciens, d'intellectuels et de nobles cultivés afin de réfléchir aux moyens de revenir à une musique plus pure et simple, telle que celle du théâtre grec ; c'est la naissance de la « Camerata Fiorentina ». [3] Allant contre la musique polyphonique qui, pour eux, déforment les mots, ils défendent une musique monodique, qui exige que les mots soient déclamés d'une manière compréhensible et naturelle, comme le langage parlé. [4] De plus, les opéras composés durant cette période sont innovatifs par leur habilité à faire ressentir toutes sortes d'émotions aux auditeurs [5]. La musique est utilisée comme outil pour éveiller les passions, pour caractériser certaines émotions ou certains personnages, mais également pour accompagner le texte et le soutenir de manière régulière et stable [6]. Il s'agit d'un écho aux traditions antiques, car pour Aristote, la représentation théâtrale doit permettre aux passions d'être évacuées. La musique ne doit pas être appréciée pour ce qu'elle est, mais par le biais de ces passions qu'elle représente [7].

A cette période, Claudio Monteverdi est engagé à la cour des Gonzague, où, en réponse au théâtre musical produit par la cour des Médicis à Florence, il est amené à s'éloigner de ses compositions de madrigaux pour se diriger vers l'opéra ; il écrit donc l'*Orfeo* en 1607, un conte en musique à l'intrigue simple qui fait honneur à l'héritage antique. En effet, le sujet d'Orphée, le poète-musicien, corrobore la tendance esthétique du moment où la musique est indissociable de la parole [8]. De plus, la musique a désormais son rôle particulier dans la représentation scénique grâce à un orchestre doté d'un effectif plus varié. Si nous comparons l'*Orfeo* avec l'*Euridice*, composé par Jacopo Peri sept années auparavant, ce dernier ne présente que quatre parties instrumentales différentes [9]. Monteverdi répond à cette direction antique en utilisant la musique comme un outil vecteur d'émotions, un effet puissant que seul un plus grand orchestre peut produire.

L'*Orfeo* et tous les opéras de cette même période sont des divertissements pour les cours princières et nobles et sont représentés qu'une seule fois, lors d'une occasion politique ou sociale importante. Le financement, assuré par l'aristocratie, est peu restreint pour permettre aux représentations d'être flamboyantes dans le but de redorer les blasons de ces familles [10]. Cependant, le genre d'opéra va changer à Venise, ville qui va lui permettre d'évoluer grâce au carnaval et à l'ouverture des théâtres publics.

Ouverture des théâtres publics

Venise présente une stabilité particulière à cette période en comparaison avec les autres états italiens. Elle promeut une démocratie aristocratique et mercantile où les préjugés de classes sociales ne sont pas aussi importants, nourrissant une société unifiée, équilibrée et solide [11]. La situation géographique de Venise est propice à un marché maritime important. La Sérénissime en profite pour gonfler son économie et permet aux voyageurs et aux touristes de débarquer dans son port, amenant des influences d'ailleurs et une relative ouverture d'esprit. Venise devient une ville portuaire à l'atmosphère cosmopolite. [12]

Cependant, l'essor économique de Venise souffre de pestes et d'autres maladies qui réduit conséquemment sa population. Les augmentations de la taxe d'ancrage des bateaux ont également un impact sur le déclin maritime [13]. Par conséquent, les fonds financiers qui sont alors utilisés dans le commerce maritime et dans certaines industries traditionnelles, telle que celle de la laine, se retrouvent alors orphelins de projet. C'est pourquoi les familles nobles se tournent vers l'exploitation agricole et vers la création de théâtres publics payants, imaginés comme une des solutions à ce déclin économique et comme moyen d'améliorer également leur statut social [14].

Avant cela, la ville de Venise ne possède que des salles permanentes qui appartiennent à de grandes familles nobles, pour accueillir les comédiens professionnels *dell'arte* : le Teatro Vecchio et le Teatro Nuovo, ce dernier étant reconstruit après un incendie sous le nom de San Cassiano [15]. En 1637, ce dernier ouvre ses portes avec pour affiche une représentation en musique de l'*Andromeda* [16]. Ce spectacle a un succès immédiat et, rapidement, un engouement particulier se crée autour du théâtre public. Le succès du genre et son résultat économique important amène de nombreux autres théâtres à se construire spécialement pour les drames chantés : le SS. Giovanni e Paolo en 1639 et le Novissimo en 1941, entre autres [17]. Les représentations deviennent rapidement une norme durant la période carnavalesque. En effet, le carnaval de Venise, qui se déroule chaque année pendant deux mois environ, est un divertissement qui attire les foules de toutes provenances et où les classes sociales se mélangent pour apprécier les diverses expressions artistiques offertes principalement dans la rue et sur les places publiques [18].

Rôle du Carnaval dans la démocratisation de l'opéra

Les plus grands spectacles ont lieu durant la période de carnaval sur la place Saint Marc. Cet événement est également un moment de l'année où toutes classes sociales se confondent dans la rue, se mélangent, se regardent et s'écoutent. Les aristocrates se mêlent donc aux marchands étrangers et aux acteurs professionnels [19]. Cette diminution des écarts sociaux sont à la base de la création des théâtres publics qui s'adressent désormais à toutes classes sociales, séparées certes toujours par une hiérarchisation de l'espace [20]. Néanmoins, la performance est ouverte à toutes et à tous, sous réserve de l'achat d'un billet, contrairement à une œuvre telle que l'*Orfeo*, qui est composée et jouée exclusivement pour une cour princière.

Le carnaval a déjà instauré une tradition de performances théâtrales accessibles par l'achat de billets. Sa ferveur s'agrandit avec le retour des *comici* en 1607, comédiens qui avaient été expulsés de Venise avec les Jésuites durant la crise de l'Interdit [21]. De plus, les compagnies théâtrales, auparavant nomades, décident de s'installer à Venise, créant un réseau stable qui est rapidement exploité par les financiers vénitiens [22]. Cette période de carnaval permet à la population de la ville de quasiment doubler pendant les six à dix semaines des festivités [23]. La nature du public à Venise est différente d'ailleurs par son ouverture d'esprit et l'approbation de celui-ci est primordiale pour les investisseurs financiers et ensuite pour les compositeurs et les librettistes. L'opéra devient alors un spectacle visant un public large et hétéroclite, joué pour une saison entière, soir après soir [24].

C'est dans ce contexte qu'a œuvré Claudio Monteverdi, qui est le maître de la chapelle St Marc à Venise depuis 1613. Pour convaincre ce dernier à surfer sur la vague du succès des théâtres publics, le librettiste Giacomo Badoaro lui écrit *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* [25]. S'éloignant de ses compositions sacrées pour la chapelle, Monteverdi contribue au nouvel opéra public en composant des drames en musique. Contrairement à l'*Orfeo*, son œuvre *Le Retour d'Ulysse* est écrite pour et programmée au théâtre public et son succès est tel qu'elle est rejouée dix fois à Venise et également produite à Bologne [26]. Grâce au succès nouveau de l'opéra, démocratisé grâce à l'ouverture des théâtres publics et à la saison du carnaval, Monteverdi écrit encore

deux autres opéras avant sa mort, *Le mariage d'Enée avec Lavinia* en 1641 dont la partition n'a malheureusement pas survécu, et *Le Couronnement de Poppée* en 1643, terminant sa carrière dans le succès et la reconnaissance ^[27].

L'opéra a pu donc se développer particulièrement à Venise grâce à l'environnement propice, politique et économique, que proposait la ville aux artistes. Les pertes de gains engendrés par le déclin du commerce maritime ont pu dégager les fonds financiers, redirigés vers le nouveau marché du théâtre musical. L'opéra peut donc stabiliser son identité dans la Sérénissime, grâce aux spectacles ouverts à toutes classes sociales confondues durant la période du carnaval, un événement annuel où la demande est large, diverse et toujours garantie.

Pour conclure, l'ouverture du théâtre San Cassiano en 1637 plante une graine qui sert d'exemple pour la construction de nombreux autres théâtres payants et ouverts à tous à Venise. Ceci marque le début d'une nouvelle ère pour l'opéra ; un art désormais public.

^[1] Piotr Kaminski. *Mille et un opéras*. Paris, Fayard, 2003, pp. 985-986

^[2] Ellen Rosand. *Opera in the seventeenth-century Venice : the creation of a genre*. Berkeley, University of California Press, 2007, p.1

^[3] Gustave Kobbe. *Tout l'opéra : de Monteverdi à nos jours*. Paris, Robert Laffont, 1999, p.510-511.

^[4] Rosand, op.cit., p.1

^[5] Tim Carter ; Geoffrey Chew. « Monteverdi, Claudio ». *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352> (consulté le 12.11.2022).

^[6] Kobbe, op.cit., p.510-511.

^[7] Michel Pazdro. *Le retour d'Ulysse, Monteverdi, l'Avant-Scène Opéra*. Paris, Editions Premières Loges, 1994, p.14.

^[8] Ibidem, p. 12

^[9] Allison N. Zieg. « The rise of opera in Monteverdi's *Orfeo* ». *Musical Offerings*, Vol. 12.2, Article 1 (2021) pp. 45-46.

^[10] Rosand, op.cit., p. 10

^[11] Hélène LeClerc. *Venise baroque et l'opéra*. Paris, Armand Colin, 1987, p. 23

^[12] Rosand, op.cit., p. 14

^[13] Leclerc, op.cit., pp. 35-36.

^[14] Ibidem, p. 37

^[15] Paolo Fabri. « Le Théâtre en musique à Venise » in *Le Retour d'Ulysse, Monteverdi, l'Avant-Scène Opéra*. Paris, Editions Premières Loges, 1994, p. 103.

^[16] Idem

^[17] Fabri, op.cit., p. 105

^[18] Idem

^[19] Leclerc, op.cit., pp. 49-51

^[20] Ibidem, p. 78

^[21] Rosand, op.cit., p. 13

^[22] Ibidem, p. 14

^[23] Idem

^[24] Rosand, op.cit., p. 15

^[25] Ibidem, p. 17

^[26] Ibidem, p. 18

^[27] Carter, op. cit.

Pénélope: de l'*Odyssée* à *Il ritorno d'Ulisse in patria*

Par Irikanto Rabemanantsoa, étudiante en Bachelor de Musicologie à l'UNIGE



Dans la fin de l'*Odyssée* d'Homère, Pénélope ne fait qu'attendre le retour d'Ulysse en rejetant tous les prétendants qui s'offrent à elle. Il est bien connu que le personnage de cette épouse éplorée représente la fidélité absolue. Cependant, cette figure, dont la symbolique et la fonction peuvent sembler pour beaucoup assez évidentes, possède en fait une complexité qui rend possible l'existence de différentes lectures du personnage. La Pénélope de l'*Odyssée* a certaines caractéristiques, mais elle diffère de la Pénélope que Monteverdi nous présente dans son opéra *Il ritorno d'Ulisse in patria*. En effet, Monteverdi a composé son œuvre en se basant sur le livret écrit par Giacomo Badoaro, basé sur la fin de l'*Odyssée*. Toutefois, il a fait des révisions par rapport au libretto, et cela impacte la présentation des personnages, leur développement et, en définitive, la pièce en entier. Le personnage de Pénélope n'y échappant pas, les changements faits par Monteverdi modifient son articulation et son évolution dans la pièce, et son rapport aux autres personnages. Comment les altérations, faites par Monteverdi par rapport au libretto de Badoaro, modifient-elles le personnage de Pénélope et son articulation dans la pièce? Comment la musique accentue-t-elle ce phénomène?

Caractéristiques de Pénélope dans l'*Odyssée*

L'attente de Pénélope sans fléchir face à ses prétendants est le point focal qui nous permet d'appréhender les caractéristiques de son personnage et sa symbolique dans le texte. Par cet acte de refus constant, elle représente évidemment la fidélité. Cependant, on constate que dans les études de son personnage, il y a deux tendances, comme l'expliquent l'historien et helléniste Pierre Carlier dans un article:

“On peut distinguer dans les « Penelope studies » d'inspiration féministe deux courants principaux, l'un qui dénonce dans cette épouse exemplaire un modèle forgé par les hommes pour transformer en vertu la soumission féminine, l'autre qui rejette l'image traditionnelle d'une Pénélope fidèle pour prêter à la reine une attitude ambiguë à l'égard de ses jeunes prétendants, vers lesquels la porterait des désirs à demi avoués. “

Cette idée, également expliquée par l'helléniste Marie-Madeleine Mactoux, explicite le fait que les exégètes qui se sont penchés sur la conduite de Pénélope, soit louent explicitement sa vertu

d'attendre volontairement le retour de son mari absent, soit essaient de justifier qu'il y a des éléments de son comportement qui ne s'alignent pas à l'image d'une fidélité

inconditionnelle. L'existence même de la question de si Pénélope a une attitude complètement fidèle, ou non, montre bien qu'il y a une complexité et une ambiguïté intrinsèques à ce personnage.

À cela s'ajoute une dualité dans les qualificatifs possibles de Pénélope, concernant son attente perpétuelle: on peut y voir les aspects positifs du personnage, tout comme les aspects négatifs. En effet, cette attente représente la fidélité, la persévérance et la vertu: malgré la difficulté de la situation, les tentations, et la solitude, la femme se montre tenace et endurente. Elle est même désignée comme un symbole d'héroïsme, étant tantôt présentée comme l'équivalent féminin du courage d'Achille. On remarque que cette lecture contraste beaucoup avec la lecture du personnage de Pénélope en tant que femme soumise.

D'un autre côté, on peut aussi voir l'attente de l'épouse d'une manière négative: symbole d'inaction, de passivité, d'obstination, et d'incapacité à avancer. Par cette intransigeance, on peut voir la faiblesse de Pénélope, à la place de voir sa force. Elle se lamente pendant des années, incapable d'agir et contrainte par elle-même à subir son sort. Enfin, l'espoir qui l'accompagne peut être vu comme un fardeau qui lui pèse, plutôt qu'une force qui l'aide à avancer.

Un autre trait distinctif du personnage de Pénélope dans l'*Odyssée* est sa ruse. Intelligente, elle est souvent comparée à Ulysse, dont elle serait la réplique féminine sur cet aspect, et à Athéna, de qui elle tient justement son don. Cette intelligence se manifeste sous la forme d'une maîtrise des jeux sur le paraître, et d'une aptitude de doute. Elle est notamment connue pour la ruse de la toile et la ruse du lit, qui sont deux éléments-clés du récit. Cette intelligence est étroitement liée à sa sagesse, qualité dont Pénélope fait souvent preuve.¹ Cette sagesse est caractérisée par sa maîtrise de soi: plutôt que de se faire asservir par ses impulsions, elle domine le moment et dissimule, comme Ulysse, ce qu'elle juge nécessaire. On constate que cet aspect de Pénélope rusé et efficace, couplé à la lecture passive et soumise de son personnage met en évidence sa complexité psychologique.

En somme, l'attente de Pénélope soulève de nombreuses couches de son personnage et est soumise à des lectures différentes, ce qui montre la polysémie du personnage. Toutefois, en coupant des passages pour la révision du libretto, Monteverdi a nettement restreint la lecture du personnage de Pénélope. Quelle vision du personnage de Pénélope en résulte?

Pénélope sous la plume de Monteverdi

L'intervention du compositeur est visible dans grandes différences entre le libretto et l'opéra: un prologue différent, une fin coupée, et une structure de l'opéra en trois actes, alors que le libretto en possède cinq. Pour faire cela, Monteverdi a coupé et restructuré des passages textuels individuels, dont ceux de Pénélope. En se basant sur les écrits de la musicologue Ellen Rosand, on peut isoler deux exemples, qui concourent tous au même effet sur la lecture de son personnage.

¹ On constate que les interventions des dieux confirment ce trait. Quand Athéna veut aider Pénélope, son rôle consiste le plus souvent à lui envoyer le sommeil, mais jamais l'audace ou le courage. Voir Mactoux *op. cit.* p.22

Dans l'Acte I scène I, Pénélope débute la pièce par un long monologue où elle se lamente. Cette première apparition du personnage, en scène d'ouverture, est importante car elle annonce déjà les caractéristiques de son personnage. Par rapport au libretto, Monteverdi a retiré près de la moitié des vers et a fait une grande restructuration du monologue pour construire un point culminant, élément absent du libretto. Dans la version de Monteverdi, il y a trois sections dans lesquelles Pénélope passe successivement par de nombreuses émotions comme la nostalgie et la colère, et par de multiples réflexions sur sa solitude, sa condition désespérée, ses sentiments et les lois de la nature. La musicologue Ellen Rosand en fait l'analyse:

L'arc émotionnel traversé par Pénélope ici, dans sa toute première scène, dans laquelle elle voyage loin mais ne va nulle part, établit fortement l'image de son immuabilité, une image cruciale pour la structure et l'effet de l'ensemble de l'opéra.

L'immuabilité de Pénélope, ou son incapacité à changer, est un élément-clé de son personnage, que la première scène introduit déjà.

En somme, les altérations que Monteverdi fait au monologue établissent cette caractéristique narrative importante; de plus, ces changements font en sorte que le monologue remplisse bien sa responsabilité, c'est-à-dire montrer de manière directe qu'elle est le centre vers lequel Ulysse se dirige. L'aspect musical, également pertinent, est développé quelques lignes plus bas.

Dans l'Acte III scène 2, Pénélope est courtisée par ses prétendants. Monteverdi procède à une restructuration de ce passage. Dans le libretto, les soupirants professent leur amour à la jeune femme, celle-ci les rejettent, puis elle continue son discours. Toutefois, dans la version de Monteverdi, le premier rejet est le même, mais plutôt que d'enchaîner sur la suite du discours de Pénélope, le passage est directement suivi d'une tentative de plus des prétendants. Suite à cela, Pénélope les repousse à nouveau, puis chacun commence à plaider sa cause individuellement, ce qui donne encore l'occasion à Pénélope de rejeter leurs avances.

Ainsi, les rejets à répétition des prétendants par Pénélope accentuent la dynamique dramatique du passage. En plus de cela, ces altérations permettent d'intensifier l'opposition entre Pénélope et ses "adversaires", ce qui accentue sa moralité. C'est un élément significatif, car la vertu est une des caractéristiques principales du personnage de Pénélope. On remarque qu'il y a d'autres déletions de passages qui montrent l'adoucissement de la femme.

Cependant, parmi les révisions, on compte le retrait des actions témoignant de la ruse de Pénélope. Elle, qui a originellement un statut semblable à Ulysse dans ce domaine, se retrouve avec comme caractéristiques principales son incapacité à changer et sa vertu.

En somme, tous les changements faits par Monteverdi restreignent la lecture de Pénélope et endurcissent les traits de son personnage. Pénélope passe d'une polysémie complexe, à un personnage à dimension plate, mais dont la fonction narrative est plus claire. Ces révisions, en plus de montrer une image particulière de Pénélope, servent également la dynamique de l'opéra entier. En renforçant le caractère obstiné de la femme, sa capitulation finale a un impact plus grand et accentue la dynamique de la pièce dans son entier.

Le rôle de la musique dans le personnage de Pénélope

En ce qui concerne la musique, un élément central de l'évolution du personnage de Pénélope dans *Il ritorno* est son mode de chant. D'un côté, le récitatif, ou *sung speech* en anglais, est une forme musicale dans laquelle l'interprète a un débit qui se rapproche au maximum de celui de la parole. Sa fonction dans un opéra est de transmettre des informations et de faire avancer

l'action. D'un autre, les arias sont des passages lyriques très mélodiques, dans lesquels le temps réel du dialogue parlé n'est pas respecté. Dans les arias, la musique met l'emphase sur le contenu émotionnel du passage et sur sa fonction dramatique.

Dans le cas de Pénélope, elle utilise le récitatif pendant la quasi-totalité de l'opéra. Ce n'est qu'à la toute fin, lorsqu'elle est sûre que le vieillard est bien Ulysse, qu'elle chante enfin, utilisant l'aria. En effet, l'inconfort de Pénélope avec la musique représente son incapacité à aller de l'avant. Son moment de retrouvailles avec Ulysse marque le point culminant: celui qu'elle n'a fait qu'attendre pendant la pièce entière est enfin là, et elle peut enfin chanter.

Il y a bien des petits passages en aria qui sont présents chez Pénélope au cours de l'opéra, mais ceux-ci ne représentent qu'une fraction de son temps de parole, et peuvent être justifiés par le contexte. Par exemple, lors de son monologue de la scène I de l'acte I, Pénélope n'utilise presque que le récitatif. Cependant, elle utilise l'aria pour un bref passage, dans lequel elle se remémore les joies du passé, lorsqu'elle pouvait encore chanter.

En somme, la musique a un rôle important dans la structure et l'évolution du personnage de Pénélope: le récitatif pendant presque toute la pièce renforce cette obstination et cette incapacité à avancer qui lui sont caractéristiques. En ce sens, on remarque que cela coïncide avec la fonction des altérations du libretto: tout comme pour le contraste entre le récitatif de Pénélope dans tout l'opéra, avec la capitulation finale qui est chantée, les changements du libretto servent à accentuer la structure globale de la pièce pour en intensifier l'effet dramatique.

Suite à cette comparaison entre la Pénélope de l'*Odyssee* et de la Pénélope de *Il ritorno d'Ulisse in patria*, les questions de l'impact des altérations de Monteverdi et de la musique sur ce personnage peuvent trouver une réponse. La lecture de Pénélope, qui est originellement un personnage intrinsèquement complexe, est restreinte par les altérations du libretto faites par Monteverdi. Elle est caractérisée par son incapacité à évoluer, par son intransigeance et par sa vertu. En ce qui concerne la musique, ce phénomène est accentué par le mode de chant de Pénélope qui est récitatif pendant presque tout l'opéra, et enfin en aria lors de sa capitulation finale. Ensemble, les altérations du libretto et la musique concourent à accentuer l'effet dramatique du dénouement de la pièce. On pourra formuler l'hypothèse qu'une des raisons pour lesquelles le personnage de Pénélope a dû devenir, dans une certaine mesure, moins complexe que dans l'*Odyssee*, est que la longueur de l'opéra ne permet d'approfondir les personnages que de manière limitée. Monteverdi a peut-être jugé préférable de se concentrer sur un ou deux aspects du personnage de Pénélope, afin de servir au mieux son opéra de manière globale. Enfin, on remarque que les altérations de Monteverdi sur le personnage de Pénélope modifient drastiquement son rapport à Ulysse: les deux qui étaient auparavant semblables, sont maintenant en opposition intense, Pénélope étant dans l'immuabilité et Ulysse dans l'évolution constante. Pénélope est fidèle pendant des années, alors qu'Ulysse a des aventures amoureuses; et enfin, la ruse, seul élément qui les rapprochait, n'est pas mentionné chez le personnage de Pénélope. Ce changement de rapport entre les deux protagonistes modifie la dynamique de la pièce dans son ensemble. Il s'agit d'un bon exemple du pouvoir qu'un.e compositeur.trice a sur son œuvre: en modifiant certains éléments, Monteverdi propose une nouvelle version du mythe connu d'Homère.

De l'Épique à l'Opéra : *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, un récit mutilé ?

Par Jonas Beux, étudiant en Bachelor de Musicologie à l'UNIGE

Dans ce texte, qui se focalise sur le livret, je mettrai d'une part en évidence quelques stratégies d'écriture que Giacomo Badoaro a utilisées pour adapter une œuvre antique grecque à l'opéra : l'Odyssée d'Homère, ou plus précisément ses dix derniers chants, environ. Puis, je jetterai les bases d'une analyse sur la nature des simplifications, conséquence obligatoire de la contraction d'une dizaine de livres grecs au cinq actes de l'opéra, que l'on peut trouver dans le *libretto* par rapport au texte original. Dans quelle mesure ces altérations servent-elles à moderniser une œuvre antérieure de plus de deux mille ans ? Que dévoilent-elles sur la manière du XVIII^{ème} siècle de lire des ressources antiques ? Nous explorerons donc les causes probables de ces abandons et les mettrons en relation avec le but premier de ce libretto, le désir de Badoaro d'offrir une sorte de terrain de jeu à la « fureur musicale » de Monteverdi.

L'adaptation

On commencera par une courte digression sur la féerie, un courant du Moyen-Âge : les auteurs médiévaux s'inspiraient parfois des mythes gréco-romains et en transformaient les figures mythologiques pour mieux correspondre aux autres romans et écrits contemporains. Ce phénomène était courant donc à cette époque, mais aussi au XVII^{ème} siècle puisque nous en voyons les effets dans *Il Ritorno d'Ulisse* : le mythe de base est adapté pour plaire au public, contrairement aux opéras florentins grandiloquents qui devenaient insupportables par leur tendance à donner au corps auditeur des monologues aux airs et mélodies parfois trop complexes par rapport à la simplicité du récitatif, que Monteverdi s'applique à garder^[1]. Nous le voyons notamment dans le passage du massacre des prétendants. Là où Homère présente un Ulysse décochant une flèche qui traverse la gorge d'Antinoos, Badoaro, par bienséance, laisse tout ceci se jouer entre les actes II et III, par des comédiens dont il est probablement impossible de connaître le degré de violence du jeu.

De même, ce qui était représenté sur scène devait nécessairement correspondre aux valeurs du temps. Jupiter devient un dieu miséricordieux, comme le Dieu chrétien, et contrairement à la figure divine antique. Ce sont donc sans aucun doute les personnages qui ont été modifiés, plutôt que le déroulement du mythe. Ainsi, les courtisans chez Homère sont décrits comme étant très nombreux, vicieux et profiteurs, alors que Badoaro les réduit au nombre de trois, et les rend bien élevés et beaux. Leur seule pensée « vicieuse » est la fomentation du meurtre de Télémaque, fils d'Ulysse ; mais un avertissement de Jupiter leur fait bien vite abandonner ce dessein.

Pénélope est le personnage qui a subi le plus de modifications. Chez Homère, indépendante et maligne, elle a une personnalité très forte. C'est ainsi qu'elle parvient à jouer avec les sentiments des prétendants, et ce sont ces caractéristiques qui devaient la rendre intrigante pour le public antique. En effet, d'aucun sait que la condition de la femme était mauvaise en Grèce du V^{ème} siècle avant notre ère, comme dans l'Empire romain du II^{ème} siècle après J.-C.^[2] Elle surpasse même en ruse le personnage principal de l'œuvre, Ulysse, car elle seule -- à l'échelle de l'œuvre originale -- parvient à lui faire perdre son sang-froid dans le chant XXIII.^[3]

Dans le *libretto*, en revanche, elle a une personnalité bien plus passive. À l'approche de la fin du texte, elle se laisse peu à peu tenter par l'idée du remariage avec l'un des prétendants, rappelons-le, bien plus appréciables que chez Homère. Il s'agit là d'un remaniement du personnage pour correspondre aux attentes du public du XVII^{ème} siècle. Ce n'est pas même elle qui propose le jeu de l'arc d'Ulysse qu'il faut parvenir à bander pour obtenir la main de Pénélope, mais les dieux, qui le lui soufflent à l'oreille. Sa force de caractère a été supprimée par Badoaro, puisque sa visée n'est pas de rendre le personnage intrigante aux yeux du public, mais de leur faire ressentir combien les dieux – et par extension, le Dieu chrétien – sont puissants.

Le personnage principal de l'œuvre d'Homère^[4] est lui aussi diminué chez Badoaro et il apparaît que la place dans cet opéra est principalement à la Foi et au monde divin. On le remarque à différents moments. Commençons par une scène inédite, le retour de Sparte de Télémaque dans un chariot volant avec Minerve dans la première scène de l'acte II. Il s'agit ici probablement non seulement d'offrir à l'audience une scène spectaculaire toute en musique, mais aussi de montrer l'étendue du pouvoir des dieux. Aussi, comme il a été sous-entendu plus haut, ce sont les dieux qui *sauvent* le mariage de Pénélope et Ulysse, en proposant le défi de l'arc.

Les dieux gréco-romains sont eux aussi altérés pour mieux correspondre aux valeurs chrétiennes. Athéna, la déesse grecque, est transformée en Minerve, son « équivalent » romain, mais elle devient messagère d'un Jupiter chrétien, miséricordieux et tout-puissant. Il est possible également de comprendre le passage du massacre des prétendants comme un message chrétien : tous les pécheurs reçoivent une punition divine.

De même, la prière à un dieu qui est faite aussi bien par les prétendants que par Ulysse avant de bander l'arc chez Badoaro, est tout à fait inexistante dans l'*Odyssée*. On déduira que le message du *libretto* est que l'Homme a besoin de la foi en Dieu qui pardonne, afin de bien vivre.

Le contexte de création

Intéressons-nous maintenant davantage au contexte dans lequel *Il Ritorno d'Ulisse* a vu le jour. Il est pertinent de garder en tête qu'il a été créé aux débuts de l'opéra public à Venise. Avec l'ouverture en 1637 du San Cassiano, des places peu chères, à l'exception des emplacements spéciaux bien entendu, sont mises en vente, alors que l'opéra était jusqu'alors réservé à des cercles fermés. Par conséquent, le public du *Ritorno* est également composé des classes sociales inférieures, à qui les références au christianisme et aux valeurs morales et courant littéraires « actuels » devaient nécessairement plaire.

Il faut insister aussi sur le fait que le *libretto* a été écrit bien sûr pour plaire au public, mais surtout pour plaire à Monteverdi lui-même. Ainsi, il écrit ceci à propos de sa méthode de collaboration avec Claudio Monteverdi, dans l'*Argomento* de l'opéra *Le Nozze d'Enea con Lavinia* : « J'ai évité toutes les idées et conceptions tirées par les cheveux et ai porté une attention particulière aux affects, ainsi que Monteverdi désirait les traiter ; j'ai aussi modifié et retiré à sa convenance beaucoup des éléments que j'avais utilisés à la base.^[5] »

Aussi, Badoaro était pour ainsi dire en constante correspondance avec le compositeur afin de produire un texte qui lui plairait et lui donnerait envie de composer, allant même jusqu'à lui fournir des ébauches de scènes en lui demandant son avis. Le contenu chanté ainsi mis en retrait par rapport à la musique – finalement peu de texte par rapport aux trois heures que dure l'opéra – on apprend sans surprise que selon la musicologue Ellen

Rosand, c'est Monteverdi qui rend la pièce digne d'intérêt ; il est « le seul véritable soleil » qui « produit suffisamment de chaleur pour enflammer réellement les passions. »^[6]

Convient-il donc de conclure que le livret n'a pas d'intérêt en lui-même, et que les modifications ne sont que des simplifications visant à garantir le succès commercial de l'œuvre ? Selon Rosand, Badoaro n'était pas si talentueux, et c'est « le pouvoir de la "musique" rencontrée dans l'*Il Ritorno* [qui] explique en grande partie le pouvoir persistant de l'opéra sur presque un demi millénaire. »^[7] La réponse bien sûr, n'est pas si simple, mais il faut peut-être concéder que l'étude de ce livret seul ne suffira pas si l'on cherche à décrire précisément et exhaustivement comment un auteur pouvait émouvoir les spectateurs d'opéra public au XVII^{ème} siècle.

Cependant, c'est en partie par son étude que l'on peut déterminer que Monteverdi accorde plus de crédit à la perception, c'est-à-dire la relation des différentes divinités et des personnages à la musique, plutôt qu'à la mythologie gréco-romaine ou le respect absolu du déroulé de l'œuvre originale sur laquelle il se base.

Comme il était courant à cette époque, et encore aujourd'hui, l'axe de création est tourné vers la description des passions humaines, et plus précisément des passions des figures héroïques. Les personnages sont décrits et agissent de telle sorte à chanter du « vrai » à partir de leurs émotions. Voilà une piste qui permet d'expliquer pourquoi une foule de détails dans l'*Odyssee*, qui n'a pas sa place dans l'*Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, a été abandonnée pour une appréciation et un intérêt durable pour l'œuvre.

^[1] Pénélope, présumée veuve, s'exprime en faisant usage du récitatif, ce qui contraste avec et donne un sens à la suite de la pièce lorsqu'elle commence à utiliser l'*aria*.

^[2] Comme on peut notamment le lire chez Juvénal, auteur satirique romain post-classique, qui considère que le rôle de la femme est surtout de prendre soin des enfants et de son mari, et certainement pas de participer aux discussions sérieuses sur la signification et l'actualité des mythes, ainsi qu'il sied aux hommes.

^[3] Lorsqu'elle ordonne à sa suivante de déplacer la couche nuptiale, Ulysse comprend, à tort, qu'un autre a pénétré la chambre. Et c'est uniquement dans son désespoir et sa déception, décrivant comment il a lui-même taillé la base du lit dans un olivier dont le tronc était épais comme une colonne, et comment autour duquel il a bâti la chambre, que Pénélope, consciente que seul son mari pourrait le savoir, se jette dans ses bras en implorant son pardon pour avoir été forcée de le tromper pour s'assurer de son identité, lui pourtant dont l'un des attributs principaux est justement la ruse !

^[4] Notons tout de même que la dénomination d'Ulysse dans l'*Odyssee* est « Ὀδυσσεύς (Odusseus) » !

^[5] Traduction originale depuis l'anglais d'une citation de Badoaro issue de Schrade, Leo. « Monteverdi's "*Il Ritorno d'Ulisse*" ». *The Musical Quarterly*, 36.3, 1950, p. 424 : « I avoided all far-fetched thoughts and conceptions and paid more attention to the affections as Monteverdi wished to have them; to his satisfaction I also changed and left out many of those materials that I first had used. »

^[6] Rosand, Ellen. « The Bow of Ulysses ». *The Journal of musicology (St. Joseph, Mich.)*, 12.3, 1994, p. 378

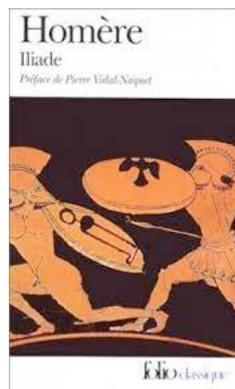
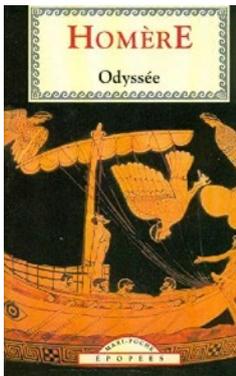
^[7] Rosand, Ellen. « Monteverdi's "*Il Ritorno d'Ulisse in Patria*" and the Power of 'Music' ». *Cambridge Opera Journal*, 7.3, 1995, p. 184

Pistes pour la classe

En cours d'Histoire

L'opéra *Le retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi s'inspire des chants XIII à XXIII de l'*Odyssée* composé par Homère vers la fin du VIII^{ème} siècle avant J.-C. Le librettiste Giacomo Badoaro a condensé en trois actes cette troisième partie de l'*Odyssée* qui se consacre à la vengeance d'Ulysse à son retour sur l'île d'Ithaque.

Pour s'imprégner de cette épopée grecque antique et de sa mythologie, il serait intéressant de lire l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère.



Les mésaventures des rois grecs à leur retour de la guerre de Troie ont inspiré de nombreux opéras et pièces de théâtre, comme *Le retour d'Idoménée* de Campra ou *Idomeneo* de Mozart (Idoménée roi de Crète), *Électre* et *Oreste* d'Euripide (Agamemnon roi de Mycènes) ... Pour connaître et comprendre ces récits, regarder la série documentaire arte *Les Grands Mythes*.

[Les Grands Mythes l'Illiade épisode I : la pomme de la discorde \(ARTE\) - Bing video](#)

[Les Grands Mythes l'Odyssée, épisode I : À la recherche d'Ulysse \(ARTE\) - Bing video](#)

En cours de musique

La facture instrumentale du XVIII^{ème} siècle et, de fait, le timbre orchestral, étaient bien différents de ce que nous connaissons aujourd'hui. Afin de reconstituer un son proche de celui de l'époque de Monteverdi, les musiciens de l'ensemble Europa Galante joueront sur instruments anciens.

En musique baroque, les instruments n'ont pas tous la même fonction. Certains jouent la basse continue pour soutenir l'harmonie des récitatifs, dont la déclamation naturelle de la voix parlée fait avancer l'action. D'autres accompagnent les airs faisant la part belle à la musique et aux émotions des personnages.

Toutefois, alors que la distinction entre les airs et les récitatifs est très marquée dans l'*opéra seria*, elle n'est pas très présente dans *Le retour d'Ulysse* où nous pouvons passer de l'air au récitatif sans transition.

Avant de venir au spectacle, il peut être intéressant de se renseigner sur certains instruments que vous retrouverez dans l'orchestre :

Au continuo (instruments qui jouent la basse continue) :

Le Théorbe (présentation [ici](#))



Le Luth



Le clavecin (présentation [ici](#))



Dans l'orchestre :

Le violon baroque (présentation [ici](#) et [ici](#))



Le violoncelle baroque (présentation [ici](#))



La Sacqueboute (présentation [ici](#))

