

# Saison 25-26



## L'Italienne à Alger

### Dossier avant-spectacle

Opéra de Gioacchino Rossini

Direction musicale Michele Spotti

Mise en scène Julien Chavaz

**Du 23 janvier au 5 février 2026 au Bâtiment des Forces Motrices**



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

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

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

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

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

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. 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 [pedagogie@gtg.ch](mailto:pedagogie@gtg.ch)*

# L'Italienne à Alger

## Opéra de Gioacchino Rossini

Livret de Angelo Anelli

Créé le 22 mai 1813 au Teatro San Benedetto à Venise

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 1995-1996

Nouvelle production

**23, 28 et 30\* janvier, 3 et 5 février 2026 – 19h30**

**25 janvier et 1 février 2026 – 15h**

\*Représentation « Glam Night »

**Au Bâtiment des Forces Motrices**

› Accès Google Maps

**Chanté en italien avec surtitres en français et anglais**

**Durée : approx. 2h50 avec un entracte inclus\***

Recommandé famille

## DISTRIBUTION

Direction musicale **Michele Spotti**

Mise en scène **Julien Chavaz**

Scénographie **Amber Vandenhoeck**

Costumes **Hannah Oellinger**

Lumières **Eloi Gianini**

Dramaturgie **Clara Pons**

Direction des chœurs **Mark Biggins**

Isabella **Gaëlle Arquez**

Mustafà, Bey d'Alger **Nahuel Di Pierro**

Lindoro, italien amoureux

d'Isabella **Maxim Mironov**

Taddeo, vieil Italien **Riccardo Novaro**

Elvira, l'épouse de Mustafà **Charlotte Bozzi**

Zulma, confidente d'Elvira **Mi Young Kim**

Haly, serviteur du Bey **Mark Kurmanbayev**

**Kurmanbayev**

Danseurs **Daniel Daniela Ojeda**

**Yrureta & Clara Delorme**

**Chœur du Grand Théâtre de Genève**

**Orchestre de la Suisse Romande**

*\*Durée mentionnée à titre indicatif et susceptible de modification*

# L'Italienne à Alger

## L'œuvre

***L'Italienne à Alger*** de Julien Chavaz

## Pistes pour la classe



# L'œuvre

## L'argument

### Acte I

Lassé de son épouse Elvira, Mustafà, propriétaire de de l'hôtel Alger, a décidé de la remarier à son employé préféré Lindoro. Mustafà aspire lui-même à rencontrer une belle et fière dame Italienne. Son cuisinier Haly, a promis de lui en présenter une dans les plus brefs délais. Quant à Lindoro, il se lamente en songeant à sa bien-aimée, Isabella, restée en Italie. Mais Isabella n'a pas oublié son amant et est partie à son insu à sa rencontre. Isabella, accompagnée de son vieil admirateur Taddeo, qu'elle fait passer pour son oncle, arrivent dès lors dans l'hôtel, où Isabella est certaine que ses vertus féminines l'aideront à obtenir tout et n'importe quoi de Mustafà.

Pendant ce temps, Mustafà offre à Lindoro liberté et fortune s'il accepte de le débarrasser d'Elvira et de Zulma, sa confidente, en les emmenant en Italie et quand Haly annonce l'arrivée imminente d'une jolie Italienne, Mustafà a peine à maîtriser son impatience. Il faut qu'Elvira parte aussi vite que possible avec Lindoro.

Mustafà et ses employés s'apprêtent à accueillir Isabella. Mustafà tombe amoureux d'elle au premier regard. Isabella, elle, est assurée sur-le-champ qu'elle n'aura aucun mal à le mener par le bout du nez. Sur ces entrefaites, Lindoro vient prendre congé, flanqué d'Elvira et de Zulma. Les deux amants se reconnaissent avec étonnement et prennent bonne note de la présence de leurs compagnons respectifs. Mustafà explique qu'il a décidé de se séparer d'Elvira à laquelle il préfère Isabella. Cette dernière feint l'indignation : elle ne tolérerait jamais qu'une épouse soit ainsi dénigrée. Du reste, elle tient à garder Lindoro responsable des bagages. S'il ne lui cède pas sur ces deux points, Mustafà peut renoncer à ses visées sur elle. Cette intervention énergique déconcerte le patron ainsi que tout son entourage, surpris par la résistance hautaine d'Isabella tant ils sont habitués à se plier aux caprices de Mustafà : la confusion règne.





## Acte II

L'ardeur amoureuse de Mustafà divertit tout le monde – y compris Elvira, dont le départ est provisoirement retardé. Mais Isabella est troublée : elle soupçonne Lindoro de lui avoir été infidèle et de s'être consolé avec Elvira. Lindoro parvient à la rassurer, et, réconciliés, ils décident de partir. Mais pas si vite ! Taddeo vient de se voir décerner le titre de Kaimakan. Cette nouvelle distinction ne lui plaît guère, car il sait qu'en contrepartie Mustafà espère obtenir les faveurs d'Isabella. Celle-ci a appris par Elvira que le patron avait l'intention de venir prendre le café chez elle. Elle décide alors de montrer à Elvira et à Zulma comment traiter la gent masculine. Sous les regards éberlués de Mustafà, de Lindoro et de Taddeo, Isabella se prélassa au hammam de l'hôtel. Le patron, ravi – contrairement à Taddeo, fou de jalousie, que l'on présente à Isabella dans sa nouvelle dignité de Kaimakan – signale comme convenu par des éternuements qu'il souhaite demeurer seul avec Isabella. Tandis que Taddeo fait le sourd, Isabella en profite pour faire entrer innocemment Elvira et la recommande aux bonnes grâces de son époux. C'est alors que, soupçonnant qu'on le mène en bateau, Mustafà se met en colère.

Les déboires de son maître enchantent Haly, qui ne tarit pas d'admiration envers la subtilité de ces femmes italiennes. Avec Lindoro, dont il ignore encore qu'il est son rival, Taddeo prépare leur retour vers l'Italie. Mustafà lui se laisse fléchir par Isabella, qui lui annonce son intention de l'introniser dans l'illustre ordre des Pappataci, dont les règles imposent à leurs membres l'agréable devoir de bien manger, de boire beaucoup et de dormir en toute circonstance, tout en ignorant stoïquement et surtout imperturbablement ce qui se passe autour d'eux.

Mustafà en est flatté, pensant avoir gagné le respect de son nouveau crush. Isabella fait préparer du vin pour la cérémonie d'intronisation et rassemble les employés de la maison en les encourageant à se libérer du joug de leur patron à travers ce rituel. Mustafà paraît alors pour la cérémonie. En présence de tous, habillés dans leur costume de Pappataci, il est admis dans leur ordre et jure d'en respecter les règles.

Pendant qu'indifférent à tout ce qui l'entoure, prônant sa nouvelle philosophie, Mustafà mange et boit en compagnie de Taddeo, Isabella et Lindoro s'apprêtent à partir. Taddeo comprend enfin qui a su gagner le cœur d'Isabella. Cependant, il refuse la « victoire » de Lindoro et tente de pousser Mustafà à réagir et à retenir les fugitifs. Mais celui-ci reste inébranlable : désormais, il mange et se tait. Taddeo se résout alors à partir, lui aussi et sorti de son ivresse, Mustafà tombe dans les bras d'Elvira.

# La structure de l'oeuvre

*L'Italiana in Algeri*

Dramma giocosa per musica in due atti di Angelo Anelli

Musica Giochino Rossini

Sinfonia

## ACTE I

N. 1

### **Introduzione**

Serenate il mesto ciglio

(Elvira, Zulma, Haly, Mustafà, Coro)

### **[Recitativo Dopo l'Introduzione]**

Ritiratevi tutti.

(Elvira, Zulma, Haly, Mustafà)

N. 2

### **Cavatina Lindoro**

Languir per una bella

(Lindoro)

### **[Recitativo] Dopo la Cavatina [di] Lindoro**

Ah, quando fia

(Lindoro, Mustafà)

N. 3

### **Duetto [Lindoro-Mustafà]**

Se inclinassi a prender moglie

(Lindoro, Mustafà)

N. 4

### **Coro**

Quanta roba!

### **e Cavatina Isabella**

Cruda sorte!

(Isabella, Haly, Coro)

### **[Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella**

Già ci siam.

(Isabella, Haly, Taddeo)

N. 5

### **Duetto [Isabella-Taddeo]**

Ai capricci della sorte

(Isabella, Taddeo)

### **[Recitativo Dopo il Duetto]**

E ricusar potresti

(Elvira, Zulma, Lindoro, Haly, Mustafà)

N. 6

### **Aria Mustafà**

Già d'insolito ardore

(Mustafà)

### **[Recitativo Dopo l'Aria di Mustafà]** Vi dico il

ver.

(Elvira, Zulma, Lindoro)

N. 7

### **Finale Primo**

Viva, viva il flagel delle donne

(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly, Taddeo,

Mustafà, Coro)

## ACTE II

N.8

### **Introduzione**

Uno stupido, uno stolto

(Elvira, Zulma, Haly, Coro)

### **[Recitativo] Dopo l'Introduzione**

Haly, che te ne par?

(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly,

Mustafà)

N. 9a

### **Cavatina [Lindoro]**

Concedi amor pietoso

(Lindoro)

### **[Recitativo] Dopo la Cavatina [di Lindoro]**

Ah! se da solo a sola

(Taddeo, Mustafà)

N. 10

### **Coro**

Viva il grande Kaimakan

Recitativo Kaimakan!

### **e Aria Taddeo**

Ho un gran peso sulla testa

(Taddeo, Mustafà, Coro)

### **Recitativo Dopo l'Aria di Taddeo]**

(Buon segno pe'l Bey.)

(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro)

N. 11

**Cavatina Isabella**

Per lui che adoro

(Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà)

**[Recitativo] Dopo la Cavatina d'Isabella**

Io non resisto più

(Lindoro, Taddeo, Mustafà)

N. 12

**Quintetto** Ti presento di mia man

(Elvira, Isabella, Lindoro, Taddeo, Mustafà)

**[Recitativo] Dopo il Quintetto**

Con tutta la sua boria

(Haly)

N. 13

**Aria Haly**

Le femmine d'Italia

(Haly)

**[Recitativo Dopo l'Aria di Haly]**

E tu spero

(Lindoro, Taddeo, Mustafà)

N. 14

**Terzetto**

Pappataci! che mai sento!

(Lindoro, Taddeo, Mustafà)

**[Recitativo] Dopo il Terzetto**

E può la tua padrona

(Zulma, Lindoro, Haly, Taddeo)

N. 15

**Coro**

Pronti abbiamo e ferri e mani

**Recitativo** Amici, in ogni evento

**e Rondò [d'Isabella]**

Pensa alla patria

(Isabella, Coro)

**[Recitativo Dopo il Rondò d'Isabella]**

Che bel core ha costei!

(Taddeo, Mustafà)

N. 16

**Finale Secondo**

Dei Pappataci s'avanza il coro

(Elvira, Zulma, Isabella, Lindoro, Haly,

Taddeo, Mustafà, Coro)



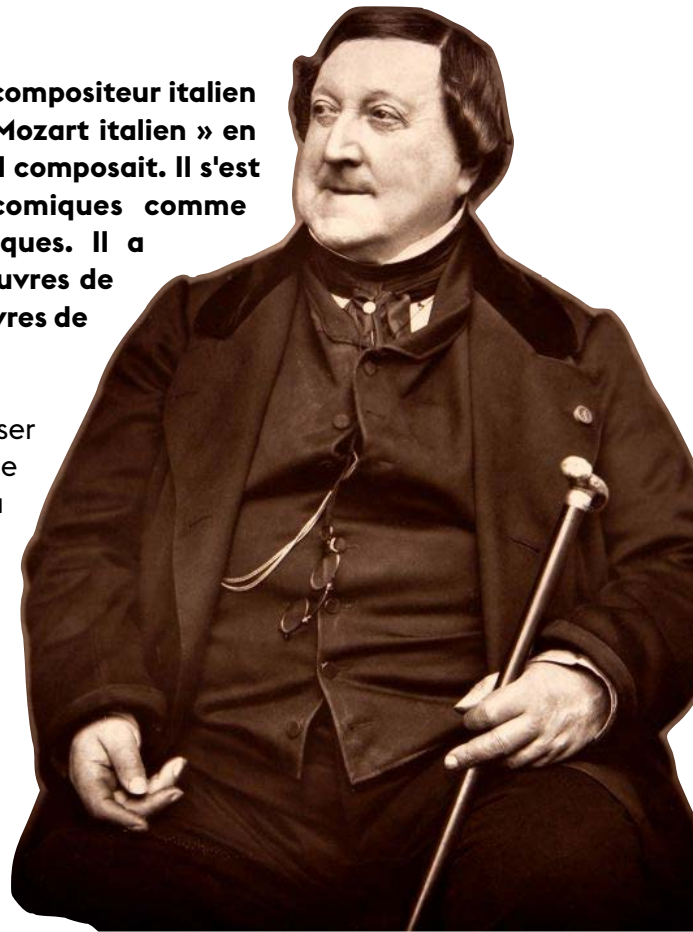


# Gioachino Rossini

Pesaro, 1792 - Paris, 1868

**Gioacchino (ou Gioachino) Rossini était le plus grand compositeur italien de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, surnommé « le Mozart italien » en raison de sa précocité et de la rapidité avec laquelle il composait. Il s'est fait connaître grâce à ses 39 opéras, surtout comiques comme *L'Italienne à Alger*, mais aussi sérieux et dramatiques. Il a également composé de nombreuses chansons, des œuvres de musique de chambre, des pièces pour piano et des œuvres de musique sacrée.**

Né de parents musiciens, Rossini commence à composer dès l'âge de douze ans et fait ses études à l'école de musique de Bologne. Son premier opéra est joué à Venise alors qu'il est âgé de 18 ans. Cinq ans plus tard, il est engagé à Naples pour écrire des opéras et diriger des théâtres. Entre 1810 et 1823, il a écrit 34 opéras pour la scène italienne, joués à Venise, Milan, Ferrare, Naples et ailleurs. Cette productivité l'a obligé à adopter une approche presque stéréotypée pour certains éléments (tels que les ouvertures) et à recycler ses propres œuvres. Sa signature musicale, surtout dans ses œuvres comiques, est une phrase jouée à l'orchestre de manière répétée et de plus en plus complexe et forte jusqu'au bouquet final : le fameux *crescendo rossinien*.



C'est pendant ces treize années qu'il a produit ses œuvres les plus populaires, notamment les opéras comiques *L'Italienne à Alger*, *Le Barbier de Séville* et *La Cenerentola*, qui ont porté à son apogée la tradition de l'opéra bouffe (*opera buffa*) dont il avait hérité de Wolfgang Amadeus Mozart, Domenico Cimarosa et Giovanni Paisiello. Il a également composé des œuvres sérieuses comme *Tancredi*, *Otello* et *Semiramide*. Tous ses opéras ont suscité l'admiration pour leur innovation en matière de mélodie, de couleur harmonique et instrumentale, et de forme dramatique. Célèbre dans toute l'Europe et même dans le Nouveau Monde, il fut engagé par l'Opéra de Paris, pour lequel il composa ses derniers quatre opéras. En signant le dernier, *Guillaume Tell*, il établissait le style et les conventions d'un nouveau genre d'opéra spectaculaire et colossal : le grand opéra à la française.

Le retrait de Rossini de l'opéra pendant les 40 dernières années de sa vie n'a jamais été pleinement expliqué ; sa mauvaise santé, la richesse que son succès lui avait apportée et l'essor du grand opéra à la française sous l'impulsion d'autres compositeurs ont peut-être contribué à cette décision. Il s'installe initialement à Bologne, où après le décès de sa première épouse, la soprano Isabella Colbran, il épouse sa maîtresse française Olympe Pélissier. Il retourne vivre le reste de sa vie à Paris avec elle. Ensemble, ils tinrent leurs célèbres salons musicaux du samedi, auxquels assistaient régulièrement des musiciens et les cercles artistiques et mondains de Paris, pour lesquels il composa les très amusants pièces *Péchés de vieillesse*. Avant de mourir, dans un geste de piété émouvant et plein d'humour, il signe sa dernière grande composition, la *Petite Messe solennelle*.

La vie et l'œuvre de Rossini en six dates :

**1810**

Son premier opéra, en un acte, *La cambiale di matrimonio*, est joué à Venise. Il reçoit comme honoraires 40 écus : « Je n'avais jamais vu autant d'argent de ma vie ! »

**1813**

Aussi à Venise, mais dans un plus grand théâtre, il crée *L'Italienne à Alger*, composé en moins d'un mois.

**1824**

Il est appelé à Paris pour composer un opéra à l'occasion du sacre du roi Charles X, ce sera *Il viaggio a Reims*.

**1829**

Il signe *Guillaume Tell* et c'est un triomphe. Son collègue compositeur Gaetano Donizetti dit que « Rossini a composé le premier et le dernier actes mais celui du milieu a été composé par Dieu. » Épuisé par l'effort, et dans le chaos de la révolution de Juillet en 1830, Rossini part se réfugier à Bologne.

**1855**

Rossini rentre à Paris, achète une luxueuse villa à Passy et continue à jouir de sa retraite dans le confort de sa maison et au milieu des plaisirs de la table, dont le fameux *Tournedos Rossini*.

**1863**

Sur la partition de la *Petite Messe solennelle*, Rossini demande au bon Dieu : « Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou de la sacrée musique ? Sois donc béni et accorde moi le Paradis. ». Il meurt cinq ans plus tard à 76 ans.



# Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

*L'Italienne à Alger* (*L'Italiana in Algeri*) est le premier grand *opera buffa* du compositeur italien Gioachino Rossini (1792-1868) – la partition dit ici *dramma giocoso* (pièce joyeuse). En février 1813, âgé de 21 ans, Rossini est déjà célèbre à Venise. Il a été remarqué pour ses œuvres comiques brèves en un acte et pour son *opera seria* *Tancredi*, créé à La Fenice. En mai, c'est donc vers lui que se tourne le Teatro San Benedetto de la ville pour pallier la défection de Carlo Coccia, qui n'a pas livré l'*opera buffa* promis. Rossini n'ayant que trois semaines devant lui, il reprend un livret d'Angelo Anelli déjà mis en musique par Luigi Mosca en 1808. Le 22 mai 1813, *L'Italiana in Algeri* obtient un triomphe.

## Synopsis

L'action se déroule à Alger, à l'époque de la création.

> la convention d'alors autorise les sujets contemporains du spectateur (et les costumes correspondants) dans le cas des œuvres comiques

> il s'agit alors de la fin de la régence d'Alger, avant la colonisation française (1830)

> le dey (grade au-dessus du bey) d'Alger Mustapha Pacha a été assassiné en 1805 ; cette actualité récente a pu inspirer le librettiste

**Acte I.** L'Italien Lindoro est prisonnier du bey d'Alger, Mustafà, lequel veut le marier à son épouse Elvira, dont il est las. Il demande à son capitaine des gardes Haly de lui trouver une Italienne pour nouvelle épouse.

Isabella, fiancée de Lindoro, et son soupirant Taddeo sont partis à la recherche de Lindoro. Leur bateau échoue près d'Alger. Haly capture Isabella et Taddeo, qui se fait passer pour l'oncle de la jeune femme.

Présentée à Mustafà, Isabella découvre Lindoro sur le point de quitter la cour avec Elvira. Elle exige du bey qu'ils restent à Alger.

**Acte II.** Pour amadouer Isabella, Mustafà nomme Taddeo « kaïmakan ». Courtisée à la fois par le bey, par Taddeo et par Lindoro, Isabella promet à Mustafà de l'aimer s'il devient un « pappataci ». Pour la remercier, Mustafà libère ses esclaves italiens. La cérémonie organisée pour célébrer le nouveau « pappataci » permet à tous les Italiens de fuir Alger, au nez et à la barbe du bey.

## I. La mode des « turqueries »

### Le contexte

*L'Italienne à Alger* s'inscrit dans le courant des « turqueries », ces œuvres occidentales portant sur l'**Orient** (pris au sens large et vu comme « **exotique** ») un regard plein d'intérêt, de fascination, de moquerie ou de peur. Quelques exemples : les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721) ; l'épisode du Turc dans *Les Indes galantes* de Rameau (1735) ; la « Marche turque » de Mozart (3<sup>e</sup> mouvement *alla turca* de la Sonate pour piano en la majeur K.331, 1778).

### Les sonorités « turques »

La « turquerie » musicale veut faire référence aux fanfares militaires turques ou « orchestres de janissaires », avec des sonorités percussives, étrangères aux oreilles occidentales dans le cadre classique : la « **banda turca** » utilise triangle, cymbales, tambour, sistres, *catuba* (grosse caisse + carillons) ou « chapeau chinois » (un manche en bois surmonté de cloches et grelots). Le détail n'est pas précisé sur les partitions – comme pour *L'Italienne à Alger*.

Ici, la *banda turca* peut intervenir dès **l'Ouverture**, qui au bout de quelques minutes exige timbales (Tp = *timpani*), triangle (Trg), cymbales (P = *piatti*) et grosse caisse (GC = *gran cassa*) :

The image shows a musical score for the beginning of an Ouverture. It features four staves: Timpani (Tp), Triangle (Trg), Cymbals (P), and Great Drum (G.C.), and a Violin (Vni) staff. The percussion parts are marked with *ff* (fortissimo) and *Piatti*. The violin part is marked with *ff* and *Pos. Norm.* (Normal Position).

Dans l'Ouverture, la première mélodie du **hautbois** est également une référence à la musique orientale ; souple et conjointe, chaloupée avec ses triolets, elle évoque une mélodie orientalisante :

The image shows a musical score for the first solo of the Oboe (Htb. I Solo). The melody is marked with *[pp]* (pianissimo) and features a series of triplet notes.

### Les Turcs vus par la lorgnette européenne

- Mustafà se fait servir du **café**. La boisson est arrivée en Europe au début du XVII<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire des marchands vénitiens en contact avec la société turque.
- L'Orient fascine et inquiète pour sa **cruauté** supposée, associée à la sexualité mutilée – double tabou. Le livret cite ainsi le supplice du pal qui menace Taddeo, et convoque un chœur d'Eunuques (n° 1 : « [Serenate il vostro ciglio](#) »). Inhabituelle pour un chœur d'hommes, la douceur de la mélodie, *legato* et conjointe, illustre leur « féminité » supposée (selon les critères genrés propres à l'époque de Rossini) :

The image shows a musical score for the Chorus (Coro). The lyrics are: "Auf, er - hei - tert eu - re Bli - cke! Se - re - nate il me - sto ciglio". The melody is marked with *[pp]* (pianissimo) and features a series of triplet notes.



- Sachant les musulmans rétifs à l'**alcool**, Isabella en distribue aux hommes de Mustafà pour les enivrer et les rendre incapables de réagir lorsqu'elle s'enfuira.

### L'étranger caricaturé...

Les titres imaginaires de « kaimakan » (Taddeo) et de « pappataci » (Mustafà) et les cérémonies qui vont avec sont fantaisistes : le livret se moque de la société de Mustafà. Le modèle théâtral est emprunté à Molière et Lully : *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), élevé au grade fictif de « grand mamamouchi ». Pour la scène du Kaimakan (« [Viva il grande Kaimakan](#) », n° 10), le modèle musical vient de Mozart : Rossini reprend presque note à note le chœur des Janissaires de *L'Enlèvement au sérail* (1782) :



Quand Mustafà se voit nommé « **Pappataci** » – une appellation ridicule, qui signifie « mange et tais-toi » –, il prononce ce titre qui l'impressionne en écartelant sa ligne vocale de façon bouffonne, attaquant dans l'extrême aigu alors qu'il a une voix de basse :



### ... mais un cliché renversé

Le sujet habituel des « turqueries » au théâtre expose une Occidentale retenue dans le sérail d'un Ottoman et libérée par son amant. Le livret de *L'Italienne à Alger* retourne ce cliché : c'est Lindoro qui est prisonnier du bey, et c'est Isabella qui le libère.

À l'époque de Rossini, ce retournement est aussi un clin d'œil bouffe au très sérieux *Fidelio* de Beethoven (1805), où Léonore libère son amant Florestan emprisonné.



## II. Les personnages et numéros principaux

• Le rôle d'**Isabella** a été créé par la **contralto** Marietta Marcolini, qui a travaillé pour Rossini aussi bien dans le *buffo* (rôles féminins de caractère) que dans le *serio* (rôles masculins en travesti). Isabella mène l'intrigue et manipule les hommes. Chez elle, la virtuosité est une arme. Elle a plusieurs airs :

- la cavatine « [Cruda sorte](#) » (n° 4). La seconde partie dévoile sa profession de foi : jouer de ses charmes pour embobiner les hommes. « Je sais par expérience l'effet d'un regard en coin, d'un petit soupir... Je sais bien comment dompter les hommes, oui, oui ! » :

43  $\text{♩} = 130$

Già so per pra - ti-ca qual sia l'ef - fet - to d'un sguar-do lan - gui-do, d'un sos-pi-

32  $\text{♩} = 130$

pizz. *p*

pizz. *p*

47

ret - to...so a do-mar gliuo-mi - ni co-me si fa, si, si, si, si, si

- la cavatine « [Per lui che adoro](#) » (n° II) : mise en pratique de la théorie précédente
- le rondo final « [Pensa alla patria](#) » (n° 15) : elle fait la leçon à Lindoro, trop timoré à son goût : « pense à notre patrie et accomplis ton devoir ! » Le ton est autoritaire (arpège marqué) :

**Isabella**

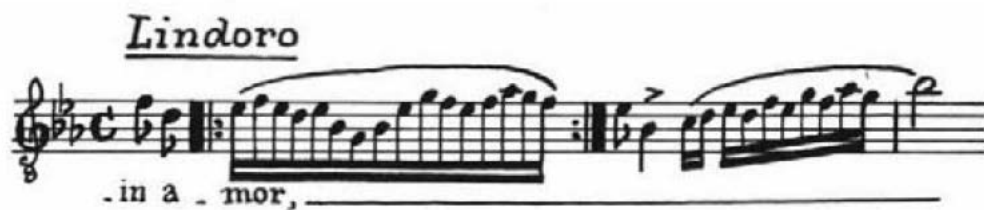
*a piacere*

Pen - sa al - la patria

› Lors d'une reprise à Naples en 1815 – la ville étant alors gouvernée par les Bourbons –, Rossini a dû remplacer ce rondo, jugé trop séditionnel, par un autre air.

Isabella symbolise la morale finale : « A tutti, se vuole,/ La donna la fa. » (Quand elle veut, la femme se joue de tout son monde.)

• **Lindoro** est un **ténor contraltino** : aigu et léger. Chez lui, la virtuosité est sentimentale... : Cavatine « [Languir per una bella](#) » (n° 2), vocalise sur « amor » :



... ou jubilante, quand il retrouve sa bien-aimée (n° 9 : « [Oh come il cor di giubilo](#) »).

Il partage pourtant un duo joyeux avec Mustafà (n° 3 : [Se inclinassi a prender moglie](#) »), qui veut lui donner son épouse. Le duo montre Lindoro bien peu récalcitrant : *sillabando* comique partagé + vocalisation jubilante pour le joli-cœur !

> Rossini a supprimé le duo d'amour du livret d'origine. Ainsi Isabella n'apparaît jamais en position de « faiblesse » amoureuse.

• **Taddeo** est une **basse bouffe** : un homme âgé, crédule, amoureux en vain d'Isabella. Son seul air (« [Ho un gran peso sulla testa](#) », n° 10) le tourne en ridicule (scène du « Kaimakan »).

• **Mustafà** est aussi une **basse** mais avec des moments d'autorité : le rôle a été dessiné pour Filippo Galli, grand chanteur *serio*. Tandis qu'il attend Isabella, son air (n° 6 : « [Già d'insolito vigor](#) ») exprime sa confiance en soi, solide et mordante :



+ Trois personnages secondaires : Elvira, épouse de Mustafà (soprano) ; Zulma, sa confidente (mezzo-soprano) ; Haly, capitaine des gardes de Mustafà (basse)



- Le **Chœur** est très important. Il incarne tour à tour les Corsaires (n° 4 « [Quanta roba !](#) »), les Eunuques (n° 10 « [Viva il gran Kaimakan](#) ») et les Esclaves italiens prisonniers de Mustafà (n° 15 « [Pronti abbiamo](#) »). Rossini a glissé dans ce n° 15 une allusion à la *Marseillaise*, pour appuyer la volonté des Italiens de combattre « les armes à la main ». Le rythme martial, pointé, est similaire, et les violons I jouent le thème de Rouget de Lisle, un peu modifié :

**Ténors I et II**

*[p]* quan.to vo.glian gl'I.ta . lia . ni, quan.to vo.glian gl'I.ta .

**Basses** *[p]*

**Violons I** *tr.* *[p]* **I V**

**"La Marseillaise"** **V I**



### III. Le comique musical selon Rossini

Rossini est le premier à exiger des chanteurs bouffes la même **virtuosité** que des chanteurs d'*opera seria*. Le tempo **allegro** très présent colle au rythme comique.

- Le **crescendo rossinien** illustre bien l'engrenage comique qui conduit l'intrigue jusqu'à son paroxysme. Il s'agit de la répétition en boucle d'une cellule mélodique qui croît en dynamique (de + en + fort), en orchestration (de + en + d'instruments) et en tessiture (de + en + haut). Par exemple dans l'Ouverture, sur cette cellule de départ :

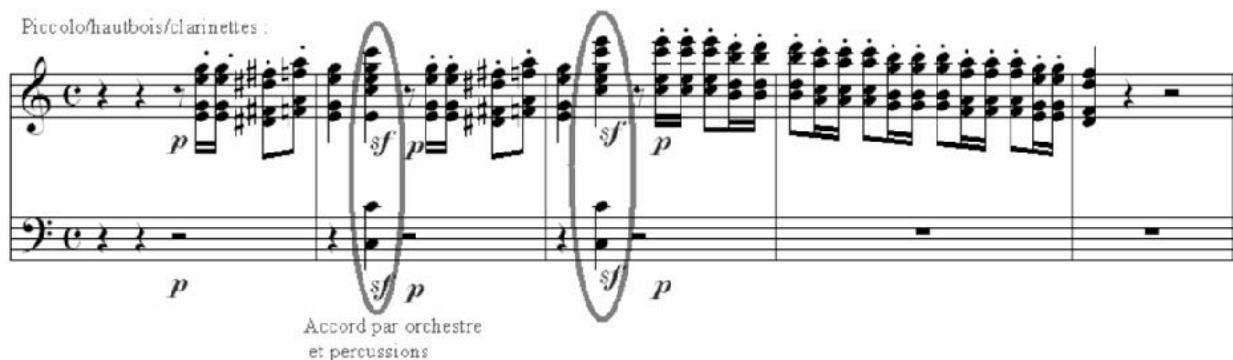


Le **style buffo** repose par ailleurs sur plusieurs **moyens musicaux spécifiques** :

- le **forte subito**, qui provoque la **surprise** ; par exemple au début de l'Ouverture :



Le même effet est réutilisé dans la partie *allegro*, pour le thème A :





- les **contrechants facétieux**, comme des commentaires amusés ; par exemple les interventions de clarinettes (petite fusée de cinq notes) et du piccolo (grande tirade de doubles croches) autour du thème B dans l'allegro de l'Ouverture :



- la **parodie seria** (serio = style tragique)

- L'entrée de **Mustafà** (au cours du n° I). Le personnage se prend au sérieux et se plaint du « pouvoir » que s'arrogent les femmes. Tempo lent, accords majestueux, vocalises complexes, tessiture démonstrative (aigu sur « poter » = le pouvoir) :

//

**Andantino** *Mustafà*

Del.le don.ne l'ar.ro - gan.za,

*Violons*

*Altos*

*Vlc. et C.B.*

kann ich länger nicht er - tra - gen m

il po - ter il fasto in - sa - no q

- L'entrée d'**Isabella** (n° 4, cavatine « [Cruda sorte](#) », première partie). Rescapée d'un naufrage, la jeune femme s'exprime avec une emphase digne de la tragédie : *cruda sorte, amor tiranno, mia fé, orror, terror, affanno, periglio, oh Dio*. Tempo lent, phrases hachées par l'émotion, vocalises démonstratives :

ISABELLA

**Andante** ♩ = 60

**Andante** ♩ = 60 Cru-da sor-te! A-mor ti - ran - no!

// et plus loin :

oh Dio! - con - si - glio? chi con - for-to mi da - rà?



- les **notes piquées**, pour exprimer le suspense ou la surprise ; par exemple au début de l'Ouverture, les **pizzicatos** de cordes :



ou le **staccato** vocal ; par exemple Mustafà dans le Septuor du *finale primo* :



Ce staccato peut même illustrer le **rire** ; c'est le cas d'Isabella quand elle voit Mustafà (« [Oh, che muso, che figura!](#) », début du *finale primo*) et hoquette :



- Le **sillabando**, effet *buffo* qui consiste à chanter sur un tempo très rapide un texte bavard, avec une syllabe/note. Par exemple **Isabella**, à la fin de sa cavatine « [Per lui che adoro](#) » (n° II) ; elle se fait belle, se sachant observée par ses soupirants ; elle se moque du Turc en aparté :



Autre exemple avec **Taddeo**, dans le [trio du Pappataci](#) (n° 14). Devant Mustafà, Taddeo et Lindoro rappellent la règle du Pappataci (qui doit « dormir » et « manger ») :



- Toute cette vocalité « percussive » trouve son apogée dans les **onomatopées** du septuor qui clôt l'acte I (« [Va sossopra il mio cervello](#) »). Isabella exige de Mustafà qu'il lui offre Lindoro comme esclave. Chacun se sent dépassé par la situation. Les sept personnages s'expriment sur un texte qui vire à l'absurde, faisant la clochette (din, din), le marteau (tac, tac), la corneille (crà, crà) ou le canon (bum, bum) :

**Elvira**  
Zulma din, din din din

**Isabella**  
din, din din din din din

**Lindoro**  
tac tac tac tac tac tac

**Taddeo**  
crà, crà crà crà crà crà crà, bum

**Mustafà**  
din, din din din

**I.**  
din, din din din din din

**L.**  
tac tac tac tac tac tac

**H.**  
tà, tac tac tac tac tac tac

**T.**  
crà crà crà crà crà crà

**M.**  
bum, bum bum



Stendhal a parlé à propos de *L'Italienne à Alger* de « **folie organisée** » : Rossini sait en effet exprimer la confusion par une mécanique musicale minutieusement construite.



## Chantal Cazaux

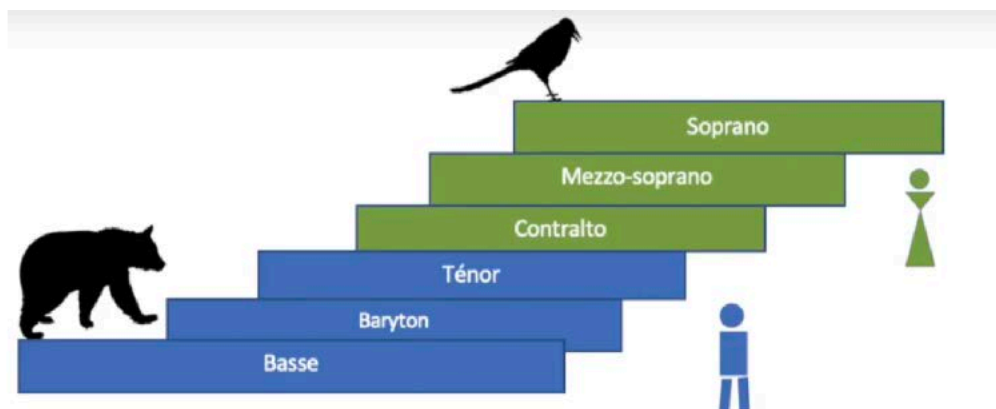
*Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital.*

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.



# Personnages et tessitures

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Les illustrations sont issues des maquettes costumes d'Hannah Oellinger pour la production de Julien Chavaz.*



Isabella  
**Contralto**



Lindoro  
**Ténor**



Mustafà  
**Basse**



Elvira  
**Soprano**



Taddeo  
**Basse**



Zulma  
**Mezzo-soprano**



Haly  
**Basse**



# *L'italienne à Alger* de Julien Chavaz

## L'univers du spectacle

Première grande comédie de Rossini, *L'italienne à Alger* suit l'engouement d'un XIXe siècle encore marqué par la mode dite « turque ». À cette époque, l'Empire ottoman fascine autant qu'il inquiète, et les œuvres musicales inventent un Orient imaginaire, rempli de clichés. À l'exemple de *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart, ces récits racontent généralement les aventures d'un héros européen parti sauver une femme retenue captive. Avec son *dramma giocoso*, Rossini bouscule en 1813 ce schéma en confiant à une femme, Isabella, le rôle de sauveuse : celle qui libère un homme réduit en esclavage. Monter *L'italienne à Alger* aujourd'hui ouvre sur plusieurs interrogations : comment représenter une œuvre profondément ancrée dans son époque ? Comment prendre de la distance avec les stéréotypes racistes et misogynes présents dans le livret ? Et surtout, quel sens donner à cette comédie aujourd'hui ?

Le metteur en scène suisse Julien Chavaz propose une lecture à la fois fidèle à l'esprit du livret et résolument actuelle. Plutôt que de situer l'action dans un lieu faussement exotique, il choisit de déplacer le regard, transformant la ville d'Alger en un hôtel nommé *Hôtel Alger*. Avec cela, il représente un tout autre type d'esclavage, un esclavage moderne : un personnel au bord du surmenage, soumis aux exigences du fantasque directeur Mustafa (le Bey d'Alger dans le livret). En abandonnant les codes orientalistes, cette mise en scène dépoussière l'œuvre et en révèle toute la modernité. Le personnage d'Isabella y apparaît ainsi comme une héroïne pleinement consciente de sa force, qui triomphe, non par sa séduction, mais par son intelligence. Pour Julien Chavaz, l'enjeu principal reste toutefois de préserver la vitalité de la partition : ses rythmes effrénés, ses ensembles burlesques, ses finales aux allures de *Slapstick*... et surtout, faire rire !

La scénographie, conçue par Amber Vandenhoeck, représente un hall de réception contemporain. Les formes, les couleurs et les accessoires ne renvoient à aucun pays précis, faisant de cet hôtel un endroit pouvant se trouver partout et nulle part à la fois. Un véritable lieu de passage, qui renforce l'universalité du propos.



Les costumes, imaginés par Hannah Oellinger, prolongent cette énergie débordante. À l'image de la musique de Rossini et de l'univers visuel de la mise en scène, la costumière mêle différentes inspirations, allant des années 1970, 80 et pourquoi pas... 90. Alors que le personnel de l'hôtel porte des costumes aux couleurs proches de la scénographie (beige clair), ce sont les personnages d'Isabella et de Taddeo qui introduisent les teintes plus vives, affirmant leur singularité. C'est surtout dans les costumes des *Pappataci* (titre honorifique inventé, dont la mission est de manger, boire et dormir) que l'imagination de la costumière s'exprime pleinement.



Personnel de l'hôtel



Pappataci

# Entre regard poétique et chorégraphie chantante

Entretien entre deux répétitions avec le metteur en scène Julien Chavaz  
par Clara Pons

**Julien Chavaz, quelle place occupe la transposition dans votre rapport à *L'Italienne à Alger* et plus généralement dans votre travail de mise en scène ? De quelle liberté disposez-vous en tant que metteur en scène entre l'interprétation et une forme de co-écriture ?**

Tout d'abord, quel que soit l'ouvrage que l'on monte, la mise en scène reste toujours un dialogue entre une partition qui existe et un point de vue de metteur ou de metteuse en scène. Dans le cas d'ouvrages dont le livret pose des problèmes – et c'est le cas pour une grande partie du répertoire –, il devient nécessaire, pas seulement pour des raisons politiques, mais aussi pour des raisons de comique de situation, de faire en sorte que ce que l'on dit, ce que l'on entend et ce que l'on voit, soit audible et visible aujourd'hui. Car si les ressorts comiques restent souvent les mêmes, en revanche, ce sur quoi ces ressorts s'appliquent – les phénomènes de société, les situations sociales – change avec les époques. Le comique lié à l'exotisme de *L'Italienne à Alger* a certes perduré très longtemps mais il ne nous fait plus rire de la même manière, ou bien nous n'avons plus vraiment envie d'en rire. Il faut donc transposer, donner un angle de vue à la situation dans laquelle viennent s'insérer les personnages. Il faut créer un nouveau contexte, presque un

nouveau scénario. Cela dit, il ne faut pas être obsédé par l'idée de tout changer. À l'opéra, les spectateurs et les spectatrices sont tout à fait habitués à percevoir un frottement entre un texte et une situation scénique. Même si certains mots sont vieillis ou problématiques, le fait de modifier le set-up de la situation fait partie intégrante des conventions théâtrales.

Deux choses m'intéressent particulièrement dans cette pièce. La première celle donc de lui donner un nouveau cadre. J'ai évacué Alger comme lieu (de l'Empire ottoman ou de l'ailleurs), ainsi que les notions de sérail et d'esclavage « à l'ancienne », pour les remplacer par une situation contemporaine : un hôtel – qui pourrait aussi bien être situé en Thurgovie, dans le Poitou-Charentes ou dans le Bade-Wurtemberg – dont Mustafà serait le directeur et qui traite de manière abusive ses employés (et même ses clients). Le personnel de cet hôtel deviennent des esclaves modernes : ils ne sont plus que des corps soumis à l'autorité d'un patron despotique et de très mauvaise foi. Ce déplacement permet de traduire une situation d'abus et de contrôle qui justifie pleinement le désir de fuite et le renversement du pouvoir. On est là dans une logique très claire de *commedia dell'arte* : on prend le roi et on lui montre ses culottes.



Julien Chavaz © Kerstin Schomburg

La deuxième chose importante que j'essaie de développer dans mes spectacles, c'est la recherche d'un filtre poétique. Il y a bien sûr l'œuvre, la narration, les situations comiques qui sont très claires, très efficaces, mais il doit aussi exister un filtre plus évanescent, quelque chose qui relève davantage de la couleur, du son, bref un voilage poétique. Ce voile s'instaure pour moi à partir du moment où je sens qu'à l'intérieur de la narration très structurée, il existe des éléments qui ne sont pas directement reliés ou reliables à une situation précise mais qui permettent de faire respirer l'ensemble. Si aucun personnage secondaire ne s'y prête, il m'arrive très souvent dans mon travail d'ajouter alors des personnages. Ici, j'en ai ajouté deux, présents du début à la fin, presque comme un fil rouge corporel. Ils portent un regard tendre sur cette maison de fous. Tous les personnages de *L'Italienne à Alger* sont obsédés par leur propre dramaturgie; ils n'ont pas le temps de regarder ce qu'ils font. Ces deux figures – Dani et Clara – au contraire, nous aident à porter un regard sensible, presque extérieur, sur ce qui se passe. Elles rappellent aussi aux spectateurs et aux spectatrices qu'ils ne sont pas seuls à regarder.

**Ils ne sont donc pas exactement des représentants du public, mais plutôt des figures de déplacement du regard?**

Oui, exactement. Ils ne sont pas concernés par des affaires de sexe, d'argent ou de pouvoir. Il se crée donc une forme d'identification, une tendresse pour eux, qui nous permet de regarder autrement, de manière plus sensible ou plus poétique, ce qui se joue sur scène.



**Vous parlez de « maison de fous » pour évoquer le fait que chaque personnage est prisonnier de sa propre dramaturgie. Clara et Dani sont donc une formule magique pour ouvrir l'espace poétique ?**

Tout à fait. Mustafà veut se débarrasser d'Elvira, Isabella veut libérer Lindoro, Lindoro veut reconquérir Isabella. Chacun est absorbé par ses propres urgences. Comme dans tout bon ressort comique, les personnages ont le nez collé à leurs problèmes. Le fait d'ajouter des figures observatrices permet d'aérer l'espace, de rappeler qu'il existe une vie avant et une vie après cette situation, sans travestir l'histoire. Cela permet aussi de poétiser l'espace, de lui donner une fonction sensible, et pas seulement celle d'une machine à produire du jeu.

**L'élément comique semble être dans votre travail à la fois un outil de mise en scène et un principe profondément inscrit dans la musique.**

Rossini est un génie absolu du comique. Tout est ironie, à quelques exceptions près – notamment certains airs du ténor. Isabella est presque entièrement ironique, Mustafà aussi, Elvira et Zulma également. La composition vocale, les effets, les accents sont toujours un peu *too much*, trop bouffe ou trop *piangendo*, volontairement excessifs. Faire du comique sur la musique de Rossini est un cadeau. Il y a déjà, dans l'écriture musicale elle-même, un terreau fertile pour la situation comique, qui devient moteur musical et scénique. Ensuite, le travail porte sur les personnages. Le comique vient de la caricature et de la situation. Les personnages sont déjà des caricatures, et, en plus, ils caricaturent les situations qu'ils traversent. *L'Italienne à Alger* est une comédie de *quiproquos*, de portes qui claquent. Mon travail n'est pas de laisser les choses en état mais bien de malaxer

et transformer toute cette matière que ça fonctionne au millimètre près, avec les chanteurs, et puis d'ajouter des situations supplémentaires, du jeu et de l'invention.

**Mais comment travaillez-vous au juste avec l'artificialité propre à l'opéra ?**

À travers le corps. L'opéra, ce sont des corps chantants. L'artificialité des notes, de ce qui est dit, des vocalises et des coloratures, tout cela doit s'incarner physiquement. Mon rôle est profondément chorégraphique : faire en sorte que les corps au plateau dansent, vibrent et traduisent la musique, même lorsqu'ils ne chantent pas. Mon rôle, c'est de chorégraphier ces corps chantants et de faire ainsi en sorte que la musique ne vienne pas (seulement) de la fosse mais bien de la vie intérieure des personnages. Je dis souvent aux interprètes que, lorsqu'ils ne chantent pas, ils sont comme un orchestre, de leur corps jaillit la musique : il doit porter les accents, les rythmes, les pulsations intérieures de celle-ci. Chez Rossini, c'est particulièrement fascinant : un solo de cor, un *pizzicato* de cordes, tout cela appelle une traduction corporelle différente. Dans ses fameux finals où la folie s'empare du plateau, que ce soit *le Barbier* ou *La Cenerentola*, il transforme les personnages en instruments de musique. C'est magique. On laisse de côté la dramaturgie, on arrête l'histoire et en fait et, ce qu'on crée, c'est une immense symphonie de folie où les personnages eux-mêmes ne sont plus en proie à leur destin personnel et à leurs urgences et à leurs velléités dramaturgiques, mais à juste être les notes de musique d'une grande symphonie extraordinaire.

**Le final rossinien semble être un moment où la dramaturgie se dissout presque dans la musique. Est-ce aussi une dissolution des personnages et de la dramaturgie dans le collectif ?**





Absolument. On accepte de baisser l'intensité dramaturgique au profit d'un grand moment collectif, on est au service de l'esprit de carnaval, de la folie, d'un truc qui n'a plus rien à voir avec aucune psychologie de personnage. C'est-à-dire qu'il y a une liberté dans le sens qu'on se permet de faire un peu de l'art pour l'art. Ça devient presque dadaïste en fait.

**Est-ce que vous laissez libre cours au chaos sur scène ?**

Le chaos s'organise, se chorégraphie. C'est joyeux, jubilatoire, et profondément théâtral. On part d'une situation et on crée des moments chorégraphiques. J'essaie d'utiliser la corporalité et la sensibilité de chaque artiste, de la magnifier.

La situation doit jaillir de la salle de répétition. La narration est portée par le texte, mais la situation, elle, nécessite du travail.

**Y a-t-il selon vous une forme de critique de la part de Rossini derrière cette ironie généralisée ?**

Oui, très clairement. Il y a derrière elle la critique classique, celle d'un renversement du pouvoir : on donne beaucoup de pouvoir à un roitelet au début, puis ceux qui lui sont soumis finissent par le ridiculiser. Cela est évident et pas très subtil. Et puis, il y a – plutôt rare pour ce début de XIX<sup>e</sup> siècle et une aubaine pour 2026 – ce personnage féminin central, Isabella, qui ne meurt pas à la fin, et qui est plus intelligente que tout le monde – y compris, et surtout, que son propre amoureux.

Elle est rusée, cynique, consciente de son pouvoir. Elle sent les faiblesses et tire les ficelles. Ce n'est pas un amour du pouvoir au sens politique – elle ne prend pas la place de Mustafà – mais un plaisir du jeu, une manipulation jouissive. Elle veut ramener Lindoro à la maison, pas devenir reine.

### **C'est finalement une comédie de mœurs plutôt qu'une critique politique ?**

Oui, pour moi *L'Italienne à Alger* est très proche de la *commedia dell'arte*, dans la grande tradition du théâtre vénitien. C'est construit sur des stéréotypes et puis sur le renversement des relations entre ces stéréotypes. Ainsi un moment extrêmement important de la transposition dans cette œuvre est bien sûr celui du final des Pappataci. Cette cérémonie complètement absurde où on se moque de Mustafà est souvent l'excuse pour déguiser le chœur des esclaves italiens mais n'a que peu de lien avec leur aspiration. L'intérêt de la transposition ici, c'est de créer une cérémonie des Pappataci qui libère vraiment les esclaves, c'est qu'on sente qu'il y a un réel retournement de situation. Oui, il y a un avant et un après la cérémonie des Pappataci. Et on s'y prépare depuis le début. Le pari de notre mise en scène, c'est qu'on perçoive que quelque chose se trame en filigrane : un chausson de ballet sous le canapé, la fin d'un échauffement ou d'une leçon de danse, des gestes répétés par l'un ou l'autre dans un coin, etc. La cérémonie est donc le règlement de compte avec Mustafà mais c'est aussi le rêve des choristes, de ces employés qui libèrent enfin leurs corps dominés. Cette libération des corps c'est carnaval, c'est transgressif : le peuple fait ce qu'il veut et en profite pour ridiculiser les puissants, le puissant en l'occurrence.

**Ceci n'est pas dans le texte original, où le chœur ne fait finalement que ce qu'Isabella leur ordonne de faire mais qui, lui, n'a pas de détermination ni d'initiative propre.**

Ce qui m'intéressait, c'était de faire de cette cérémonie un moment où les esclaves ne se contentent pas de mettre un costume marrant, mais où ils retournent la situation. Ils ne sont plus des figurants, ils deviennent acteurs de leur propre libération – même si c'est éphémère. Isabella n'est plus seulement celle qui ordonne : « Faites les Pappataci ! » mais celle qui pousse, qui encourage (empower) : « Allez-y, les gars, mettez votre tutu ! Trouvez le Pappataci en vous ! »

**Isabella joue un rôle ambigu : elle est à la fois celle qui manipule et celle qui permet. Est-ce qu'elle incarne une forme de transmission du pouvoir, ou plutôt une complicité dans l'émancipation ?**

C'est les deux. Isabella n'est pas une héroïne révolutionnaire, mais elle n'est pas non plus une simple manipulatrice. Elle donne la permission, elle crée l'espace pour que quelque chose advienne. Après, est-ce que les esclaves savent vraiment ce qu'ils font ? Est-ce qu'ils mesurent la portée de leur acte ? Peut-être pas. Mais peu importe l'important, c'est qu'ils le fassent.

**Certains pourraient dire que cette scène ridiculise le mouvement d'émancipation, qu'elle est une moquerie de l'émancipation elle-même.**

Le rire, ici, doit être libérateur et non pas moqueur, avec et non pas contre les esclaves. Bien sûr, les esclaves sont un peu ridicules, avec leurs masques et leurs tutus. Mais on a envie de rire avec eux et pas d'eux car au-delà de l'absurdité, il y a la révolte. ▀

# L'équipe de création et les chanteurs



**Michele Spotti**

Direction musicale

Directeur musical de l'Opéra et de l'Orchestre philharmonique de Marseille, Michele Spotti vient d'être nommé chef d'orchestre principal invité au Deutsche Oper Berlin dès 26/27. Il est « Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ». Parmi ses engagements récents, citons son retour au Festival de l'Arena Opera et au Deutsche Oper avec *Rigoletto*, à l'Opéra de Paris avec *Les Brigands*, aux Arts de Valence avec une nouvelle production de *L'heure espagnole*/ *Gianni Schicchi*; ses débuts au Festival Verdi di Parma avec *Falstaff*, au Maggio Fiorentino avec *Norma*, au San Carlo de Naples avec *Simon Boccanegra*, au Teatro dell'Opera di Roma avec *Die Zauberflöte*, au Wiener Staatsoper avec *La fille du régiment*. Il a travaillé avec des metteurs en scène tels que Robert Wilson, Damiano Michieletto, Barrie Kosky, Laurent Pelly et Pier Luigi Pizzi. Parmi ses engagements en 2026, citons ses débuts au MET avec *La traviata*.



**Julien Chavaz**

Mise en scène

Né à Berne, il est salué pour ses créations poétiques et son sens de la comédie notamment dans l'opéra contemporain et le théâtre musical, comme dans *Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!*, son adaptation très libre de *Die Walküre* en 2024. Son *Moscou Paradis* de Chostakovitch est nommé par *Le Monde* comme meilleur spectacle de l'année en 2018. Récemment, il monte *Rigoletto* (Irish National Opera et Santa Fe Opera), *Die tote Stadt* (Korea National Opera), *Le Dragon d'Or* et *Les Aventures d'Alice sous terre* (Grand Théâtre de Genève), *Powder Her Face* (Théâtre de l'Athénée), *Eugène Onéguine* (Teatro Massimo) ou *Guillaume Tell* (Irish National Opera). Parmi ses projets en 2025-26 citons *Peter Grimes* à Seoul et *Clivia* de Nico Dostal et *Life with an Idiot* de Schnittke à Magdeburg. Depuis 2022, il dirige le Theater Magdeburg, qui a reçu a distinctin de Théâtre de l'année DER FAUST ainsi qu'une invitation aux Berliner Theatertreffen en 2025.



**Amber Vandenhoeck**

Scénographie

Diplômée de l'Académie royale d'Anvers, elle rejoint la compagnie de danse Peeping Tom de Bruxelles en 2009 en tant que technicienne et puis conçoit des scénographies pour leurs nouvelles performances, *A Louer*, *Vader*, *Moeder*. Encore active au sein de la compagnie, elle travaille avec Gabriela Carrizo sur *La Ruta* pour NDT et *La Visita* coproduit par la Fondazione Maramotti (Prix Fedora 2023 pour la danse) et *Chroniques*, la dernière création de Peeping Tom. Parmi ses autres collaborations dans les domaines de la danse, de la performance et du théâtre musical on compte à partir de 2023 plusieurs productions au Théâtre de Magdebourg avec Julien Chavaz, telles que *Eugène Onéguine* et « *Hojotoho hojotoho...!* » (un projet de théâtre libre basé sur *Die Walküre*) ainsi qu'avec la compagnie KOR'SIA Dance (Madrid), David Marton (Berlin), Karin Beier (Schauspielhaus Hamburg), Béatrice Lachaussée (Paris) et Tomoko Mukaiyama (Tokyo).



**Hannah Oellinger**

Costumes

Après sa maîtrise en scénographie à l'Universität für angewandte Kunst de Vienne ainsi que son post-graduate au National College of Art and Design de Dublin, elle a créé des scénographies et des costumes pour des institutions renommées telles que le Theater an der Wien, l'Opéra national de Lorraine, les Theater Magdeburg et Dormunt et le Konzert und Theater St. Gallen, les opéras de Zurich et Bayreuth, ainsi que pour des lieux plus insolites. Son travail comprend des productions mises en scène dans des camions en mouvement circulant dans Vienne, dans des piscines publiques, dans les Alpes suisses et même à l'intérieur d'une centrale nucléaire. Elle aime les scénographies qui ressemblent à des terrains de jeux, les perruques qui font de la fumée ou qui pondent des œufs, et les crinolines partagées par plusieurs chanteurs.



## Éloi Gianini

Lumières

Concepteur de créations lumières pour l'opéra, le théâtre, et la musique actuelle. Dans le domaine lyrique, il signe notamment les lumières de *Die Tote Stadt* au Korea National Opera à Séoul, *Carmen* à l'Opéra de Magdebourg, *Eugène Onéguine* au Teatro Massimo de Palerme, *Dragon d'or* pour le GTG à la Comédie de Genève, *The Importance of Being Earnest* à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet à Paris, toutes mises en scène par Julien Chavaz. Au théâtre, ses récentes créations incluent *Une maison de poupée* au Théâtre de Carouge (mise en scène : Anne Schwaller), *Gouverneur de la rosée* au Théâtre des Osses (mise en scène : Geneviève Pasquier) ainsi que *Mon chien Dieu* au Petit Théâtre de Lausanne et à Am Stram Gram (mise en scène : Joan Mompert). Prochainement : *La Vie avec un Idiot* à l'Opéra de Magdebourg et à l'Opéra national de Lorraine ainsi que *Peter Grimes* au Korea National Opera, dans des mises en scène de Julien Chavaz.



## Clara Pons

Dramaturgie

Dramaturge du Grand Théâtre de Genève où elle pilote La Plage, elle a étudié la philosophie et le piano avant de se tourner vers la scène. Son adaptation du *Schwanengesang* de Franz Schubert a été montrée à La Monnaie, au Komische Oper Berlin, au Theater an der Wien, au Norske Opera Oslo et au Theater Chur. En 2013, elle présente son film *Irrsal* construit sur les lieds orchestraux de Hugo Wolf. Suivent en 2015, *Wunderhorn*, autour des lieds de Gustav Mahler et en 2017 *Harawi* d'Olivier Messiaen. *Lebenslicht*, autour de cantates de Bach, fruit de sa collaboration avec Philippe Herreweghe, a été présenté et a tourné en 2019. À Genève, on a pu voir *Wunderhorn* avec l'OCG en 2016, ses mises en scène de *In the Penal Colony* de Philip Glass et *Aventures et Nouvelles* de György Ligeti à La Bâtie en 2019 et 2022. En 2024, elle fait la vidéo pour *Roberto Devereux*. En 2025, *Harawi* a été présenté au Festival Les Athénéennes.



## Gaëlle Arquez

Mezzo-soprano  
Isabella

Après son diplôme au Conservatoire de Paris, la Française a fait ses débuts à l'Opéra en Zerlina dans le *Don Giovanni* de Michael Haneke. Ses prestations internationales comprennent, entre autres, Idamante dans *Idomeneo* au Theater an der Wien; *Faust* dans *L'incoronazione di Poppea* à l'Opéra de Paris; *Radamisto* et *Teseo* à l'Opéra de Francfort; *Così fan tutte* au Bayerische Staatsoper; *Castor et Pollux* au Komische Oper Berlin; et *Cendrillon* à l'Opéra de Lille. Avec *Carmen*, son rôle fétiche, elle brûle les planches de La Monnaie, de l'Opéra d'État de Berlin, de l'Opéra-Comique, du Teatro Real, du Teatro dell'Opera et du Festival d'Édimbourg. Elle a fait ses débuts au Met en Cherubino (*Le nozze di Figaro*) et s'est également produite à l'Opéra d'État de Vienne dans le rôle de Charlotte (*Werther*). Pour ses débuts genevois en Isabella, Gaëlle Arquez reprend le rôle avec lequel elle a fait ses débuts à La Scala de Milan.°



## Nahuel Di Piero

Baryton-basse  
Mustafà

Né à Buenos Aires, il a étudié à l'Instituto Superior de Arte du Teatro Colón, au Studio de l'Opéra de Paris et participé au Young Singers Project du Festival de Salzbourg. Mozartien distingué, il a fait ses débuts au Grand Théâtre de Genève dans la mémorable production de Luk Perceval *Die Entführung aus dem Serail* dans le rôle d'Osmin. Bien d'autres rôles de basse l'accompagnent : Don Alfonso à Bologne, Leporello à Aix-en-Provence, Figaro au Houston Grand Opera ou Don Giovanni à Bologne et Tel Aviv. Dans le répertoire baroque, il a excellé en Sénèque (*L'incoronazione di Poppea*), le Génie froid (*King Arthur*), Créon (*Médée* de Charpentier à La Scala) et Claudio dans *Agrippina* de Haendel à Drottningholm. Également grand interprète de Rossini, il a chanté Le Gouverneur (*Le Comte Ory*), Lord Sidney (*Il viaggio a Reims*) à Zurich, Assur (*Semiramide*) au Festival Rossini de Pesaro, et Walter et Melchthal dans *Guillaume Tell* à La Scala.





### Maxim Mironov

Ténor  
Lindoro

Né à Toul (Russie), il est diplômé du Collège musical d'État Gnessin de Moscou et il y débute au Helikon Opera dans *Pierre le Grand* de Grétry en 2002. Sa carrière internationale l'emmène entre autres à Vienne, Milan, Anvers, Paris, Madrid, Barcelone, Hambourg et Dresde. Régulièrement invité au Festival Rossini de Pesaro, il a été acclamé à Bologne, Naples, Bari et Venise. Ses débuts étasuniens ont eu lieu à Los Angeles dans *Il turco in Italia*. Connu pour ses rôles rossiniens (dont Don Ramiro de *La Cenerentola* à Genève en 2008), son répertoire s'étend aussi à Mozart, Cimarosa, Gluck, Donizetti et Bellini: Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), le Comte Ory, Don Ottavio, Tonio et Ernesto, sous la direction de chefs tels qu'Alberto Zedda, Myun-Whun Chung, Evelino Pidò, Vladimir Jurowski, Jesus López-Cobos, Gianandrea Noseda et avec des metteurs en scène tels que Pier Luigi Pizzi, Irina Brook, Christof Loy et Damiano Michieletto.



### Riccardo Novaro

Baryton  
Taddeo

Acclamé pour son agilité vocale envoûtante et sa polyvalence, il s'est imposé sur la scène internationale comme interprète de Mozart: Figaro dans *Le nozze di Figaro* aux Champs-Élysées et à Turin et Almaviva du même opéra à Bordeaux, Leporello (*Don Giovanni*) à Versailles, Papageno (*Die Zauberflöte*) à Palerme, Guglielmo à l'Opéra de Flandre et Don Alfonso (*Così fan tutte*) à Glyndebourne et à La Monnaie. Parmi ses prestations rossiniennes: Dandini (*La Cenerentola*) à l'Opéra de Paris, au Bayerische Staatsoper, Raimbaud (*Le Comte Ory*) au Concertgebouw, Taddeo (*L'italiana in Algeri*) à Bordeaux, Bartolo (*Il barbiere di Siviglia*) à Turin et au Grange Festival avec le Bournemouth Symphony Orchestra dirigé par David Parry. Son vaste répertoire s'étend de Monteverdi, Haendel et Donizetti à Verdi (*Il Cavaliere Belfiore*, *Un giorno di regno*), Puccini (Schaunard, *La bohème*) et Britten (Donald, *Billy Budd*).<sup>o</sup>



### Mark Kurmanbayev

Basse  
Haly

Originaire du Kazakhstan, il étudie en Autriche et se forme en Serbie, son pays d'adoption, avec l'Orchestre philharmonique de Belgrade avant d'intégrer le studio de l'Opéra national néerlandais. En septembre 2024, il rejoint le Jeune Ensemble du GTG, où il interprète pour la première fois Publio (*La clemenza di Tito*), Grech (*Fedora*) et Grenvil (*La traviata*). En 25/26, il fait ses débuts à Liège avec Surin et Narumov (*La Dame de pique*), dans le rôle de Gremin (*Eugène Onéguine*) au Grange Festival, au Bayerisches Staatsoper, et en Capulet dans la création napolitaine de *Roméo et Juliette* au Teatro San Carlo. Au cours de sa deuxième année au Jeune Ensemble, il a chanté Biterolf (*Tannhäuser*) et apparaîtra dans le rôle de l'Oncle bonze (*Madama Butterfly*) et en tant que soliste dans *Graals*, une œuvre contemporaine pour ensemble baroque et électronique.



### Charlotte Bozzi

Soprano  
Elvira

La soprano a commencé son parcours musical à la Maîtrise de Radio France. Elle est titulaire d'un master du Conservatoire de Lyon. Artiste éclectique, elle démontre souvent son talent pour l'oratorio (*Messe solennelle de Sainte-Cécile* et les Requiem de Gounod, Fauré et Mozart et la *Missa in tempore belli* de Haydn). Sa voix lumineuse et son tempérament joyeux lui ont servi en Despina de *Così fan tutte*, Aréthuze dans *Actéon* (Charpentier), Sœur Constance dans *Les Dialogues des Carmélites* de Poulenc et Eurydice dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Au cours de la saison 2024/25, elle a interprété Sofia dans *Le Sang du glacier* de Sinnhuber à l'Opéra national de Lyon, Léaena dans *La Belle Hélène* d'Offenbach à l'Opéra de Toulon et La petite sirène de Régis Campo dans le rôle-titre. Membre du Jeune Ensemble GTG pour la saison 25/26, elle y chantera prochainement Vénus dans *Castor et Pollux* et Kate Pinkerton dans *Madama Butterfly*.



### Mi-Young Kim

Mezzo-soprano  
Zulma

Après un Bachelor en composition et chant à l'Université Yonsei de Séoul, la Sud-Coréenne poursuit ses études à Rome (Conservatorio Santa Cecilia, Accademia Internazionale del Musical, Accademia Santa Cecilia), puis à la Haute école de musique de Genève, où elle obtient un Master de chef de chant et un Master de direction de chœur. Lauréate de nombreux concours de chant prestigieux, elle remporte notamment le Concours Lauri Volpi, le Concours Vincenzo Bellini, le Concours R. Zandonai, le Concours Maria Caniglia, ainsi que le 1er prix Concours de Bourgogne, attribué à l'unanimité du jury présidé par Natalie Dessay. Elle donne de nombreux concerts en Europe et en Corée du Sud, est régulièrement invitée comme professeure de master classes et se produit fréquemment en tant que soliste invitée. En 2021, elle devient Cheffe de chœur du Festival AVETIS et fonde en 2022 l'ensemble de solistes « Musikaïros ».



### Clara Delorme

Danseuse  
et chorégraphe

Basée à Lausanne, la danseuse et chorégraphe travaille entre autres avec Nicole Seiler, Mark Lorimer, Yasmine Hugonnet, Dalila Belaza. Dans son travail, elle s'intéresse aux couleurs et à la manière dont elles peuvent créer un sentiment. Avec chaque création, elle veut donner de l'espace aux choses que les êtres humains ont et qui, pour briller et être belles, n'ont pas besoin de beaucoup d'espace. En 2020, elle a remporté le prix PREMIO pour *Malgrés* et en 2022, elle a été sélectionnée pour les Swiss Dance Days avec *L'albâtre*. En 2023, elle a remporté le Label + Romand et en 2025, avec *Le repos*, le Prix Suisse pour la création chorégraphique. Elle a co-fondé Arts\_sainement, une association qui lutte contre les discriminations et les abus dans le spectacle vivant, et LIEU COMMUN, une résidence de recherche à Lausanne. En 2024/2025, elle a été en résidence à l'Institut Suisse de Rome. °



### Daniel-a Ojeda Yrureta

Originaire du Venezuela, iel a étudié à l'Académie de ballet classique du Venezuela Nina Novak et puis avec une bourse à l'école de ballet John Cranko à Stuttgart. Ses engagements vont du ballet à la comédie musicale, en passant par l'opéra et le cinéma. L'artiste a notamment incarné le prince dans *Casse-Noisette* et Mercutio dans *Roméo et Juliette* où iel a été engagé.e comme danseuse soliste de 2009 à 2017 au Théâtre de Magdebourg. L'artiste a joué dans *Orphée aux Enfers* dans la mise en scène de Barrie Koski, à la Komische Oper Berlin et aux Salzburger Festspiele. Il est Jacob dans *La cage aux folles* et Bacchis dans *La belle Hélène* pour ce même metteur en scène et joue dans *Le Nez*, *Les Perles de Cléopâtre* et *Anatevka*. Il a fait la chorégraphie pour *Carmen* et Clivia dans la mise en scène de Julien Chavaz. L'artiste a travaillé avec de nombreux metteurs en scène de renom, Otto Pichler, Ulrich Wiggers et Andreas Homoki. °

# Pistes pour la classe

## En histoire de l'art ou en littérature

Créé en 1813 à Venise *L'Italienne à Alger* emprunte son sujet à un fait divers survenu à Milan en 1805. Ce dernier relate l'enlèvement d'une jeune italienne emmenée à la cour du Bey Mustapha-ibn-Ibrahim. Fasciné par un orient fantasmé, Rossini s'inspire de cette histoire pour créer son opéra qui s'inscrit dans la tradition des opéras turcs, en vogue depuis le milieu du XVIIIe siècle. Le livret recèle ainsi de références culturelles évoquant l'Empire ottoman : il est question d'*Eunuques*, de *Bey*, de *Harem* ou d'accoutrements orientaux et Rossini emploie dans sa partition certains instruments de la musique des janissaires.

\* En classe vous pouvez écouter des oeuvres composées dans la tradition des turqueries musicales :

[La Marche turque](#) - Sonate pour piano No.II K 331 - III. Rondo alla Turca - W.A. Mozart

[Marche pour la cérémonie des Turcs](#) - *Le Bourgeois Gentilhomme* - J.B. Lully

[Singt dem großen Bassa Lieder](#) - *L'Enlèvement au sérail* - W.A. Mozart

\* Il serait intéressant d'étudier certaines oeuvres picturales et littéraires qui ont marqué le courant artistique de l'*Orientalisme*, dont voici certaines références :



*Femmes d'Alger* - Eugène Delacroix (1834)



*Halte à El Aghouat* - Eugène Fromentin (1872)



*Les Pèlerins allant à la Mecque* - Léon Belly (1861)

Emerveillés par l'Orient et friands de découvrir d'autres contrées, les auteurs du XIX<sup>ème</sup> siècle ont livré leurs impressions et récits de voyages : [Voyage en Orient](#) - Alphonse Lamartine (1835), [Le voyage en Orient](#) - Gérard de Nerval (1851).

## **Victor Hugo : *Les Orientales*** (recueil de poèmes, 1829)

### **La Captive (IX)**

Si je n'étais captive,  
J'aimerais ce pays,  
Et cette mer plaintive,  
Et ces champs de maïs,  
Et ces astres sans nombre,  
Si le long du mur sombre  
N'étincelait dans l'ombre  
Le sabre des spahis.

Je ne suis point tartare  
Pour qu'un eunuque noir  
M'accorde ma guitare,  
Me tienne mon miroir.  
Bien loin de ces Sodomes,  
Au pays dont nous sommes,  
Avec les jeunes hommes  
On peut parler le soir.

Pourtant j'aime une rive  
Où jamais des hivers  
Le souffle froid n'arrive  
Par les vitraux ouverts,  
L'été, la pluie est chaude,  
L'insecte vert qui rôde  
Luit, vivante émeraude,  
Sous les brins d'herbe verts.

Smyrne est une princesse  
Avec son beau chapel;  
L'heureux printemps  
sans cesse  
Répond à son appel,  
Et, comme un riant groupe  
De fleurs dans une coupe,  
Dans ses mers se découpe  
Plus d'un frais archipel.

J'aime ces tours vermeilles,  
Ces drapeaux triomphants,  
Ces maisons d'or, pareilles  
A des jouets d'enfants;

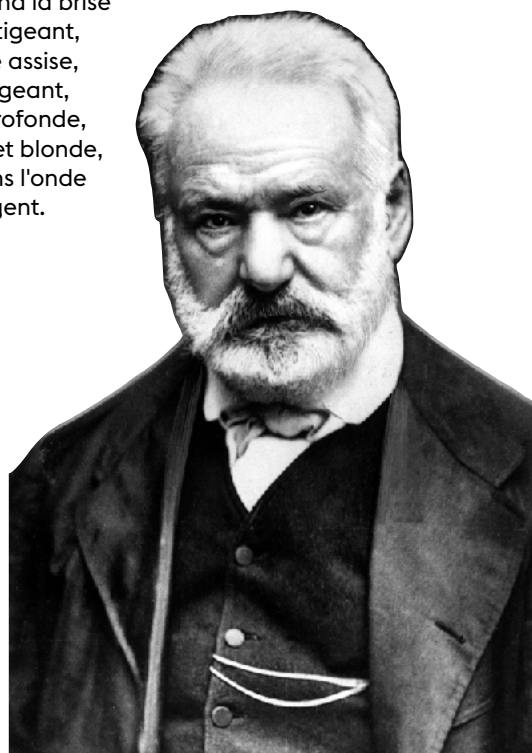
J'aime, pour mes pensées  
Plus mollement bercées,  
Ces tentes balancées  
Au dos des éléphants.

Dans ce palais de fées,  
Mon coeur, plein de concerts,  
Croît, aux voix étouffées  
Qui viennent des déserts,  
Entendre les génies  
Mêler les harmonies  
Des chansons infinies  
Qu'ils chantent dans les airs!

J'aime de ces contrées  
Les doux parfums brûlants,  
Sur les vitres dorées  
Les feuillages tremblants,  
L'eau que la source épanche  
Sous le palmier qui penche,  
Et la cigogne blanche  
Sur les minarets blancs.

J'aime en un lit de mousses  
Dire un air espagnol,  
Quand mes compagnes  
douces,  
Du pied rasant le sol,  
Légion vagabonde  
Où le sourire abonde,  
Font tournoyer leur ronde  
Sous un rond parasol.

Mais surtout, quand la brise  
Me touche en voltigeant,  
La nuit j'aime être assise,  
Être assise en songeant,  
L'oeil sur la mer profonde,  
Tandis que, pâle et blonde,  
La lune ouvre dans l'onde  
Son éventail d'argent.





## En cours de Français

« Une folie organisée et complète » voilà comment Stendhal définissait *L'Italienne à Alger*. Pour retrouver cet univers comique avec rythme trépidant, rebondissements et autres quiproquos dignes des films burlesques du temps du muet qu'il y a dans *L'Italienne à Alger*, nous vous conseillons la lecture des ouvrages suivants :

### Beaumarchais : [le barbier de Séville](#) (1775)

Où l'on retrouve le portrait d'une femme forte qui ne s'en laisse pas compter

"Le Barbier de Séville" raconte l'histoire de Figaro, un barbier malin et charmeur qui aide son maître, le comte Almaviva, à conquérir le cœur de Rosine, une jeune femme riche et belle. Mais leur amour est menacé par le vieil et riche Dr. Bartholo, qui cache un secret qui pourrait changer tout. Avec son esprit vif et ses stratagèmes ingénieux, Figaro parvient à déjouer les plans du Dr. Bartholo et à réunir les deux amoureux.

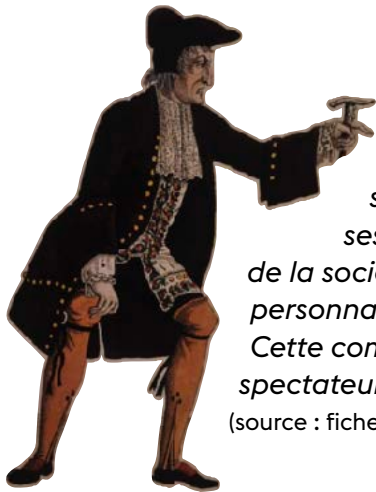
Les personnages de "Le Barbier de Séville" sont autant de personnages uniques qui ont marqué l'histoire de la littérature. Figaro, avec son intelligence et son audace, est l'un des personnages les plus emblématiques de la pièce. Rosine, quant à elle, est une femme forte et indépendante qui ne se laisse pas facilement conquérir. Le Dr. Bartholo, avec son caractère ridicule et ses plans maladroits, ajoute une touche de comédie à l'histoire.

(source : fiches de lecture.com)



### Molière : [les fourberies de Scapin](#) (1671)

Portrait de François-René Molé (Almaviva)  
BnF



"Les Fourberies de Scapin" nous plonge dans une intrigue pleine de rebondissements. Scapin, le valet malicieux, se retrouve au centre d'une série d'escroqueries et de tromperies qui mettent à l'épreuve la crédulité de ses maîtres. Mais derrière ces farces, Molière nous offre une analyse profonde de la société de son époque, mettant en lumière les vices et les vertus de ses personnages.

Cette comédie en trois actes, écrite au XVII<sup>e</sup> siècle, continue de captiver les spectateurs avec son équilibre parfait entre farce et satire.

(source : fiches de lecture.com)

### Marivaux : [Les Fausses confidences](#) (1737)

L'intrigue suit Dorante, un jeune homme de bonne famille mais pauvre, qui se retrouve au service d'Araminte, une veuve riche et belle. Pour séduire Araminte, Dorante utilise les services de Dubois, son ancien domestique, qui orchestre un plan ingénieux pour manipuler les sentiments d'Araminte. Mais Araminte est également courtisée par le Comte Dorimont, ajoutant une couche de complexité à l'intrigue.