

CHATELET!



© Monika Rittershaus

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

COSÌ FAN TUTTE

DU 2 FÉVRIER AU 22 FÉVRIER 2024

Recommandé à partir de la 4^e

Répétition pré-générale
le mardi 30 janvier à 15 h

Représentations en soirée
mardi 6 et jeudi 8 février à 19 h 30

Tarifs

Répétition pré-générale: gratuite

Représentations: 10 € par élève.
Accompagnateurs gratuits dans la limite
d'un accompagnateur pour 10 élèves.

Saison 24 / 25

châ
-te-
let
THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS

VILLE DE
PARIS

SOMMAIRE

Quelques rappels

Générique

L'œuvre originale de Mozart 5

Le compositeur

Contexte historique de l'œuvre

Les personnages et leurs relations

Argument en deux actes

Conseils d'écoute et de visionnage

Mozart et l'opéra 9

Mozart en 4 opéras

Les voix de l'opéra

Mettre en scène Mozart aujourd'hui, Jean Jourdheuil

Le Così Fan Tutte de Dmitri Tcherniakov 13

Synopsis

Le métier de metteur en scène

Les personnages et leurs relations

Dmitri Tcherniakov

Note d'intention et entretien avec le metteur en scène

De Mozart à Tcherniakov

Biographies

La musique de Mozart

Pistes pédagogiques 26

Pour aller plus loin

Petit dico' de l'opéra

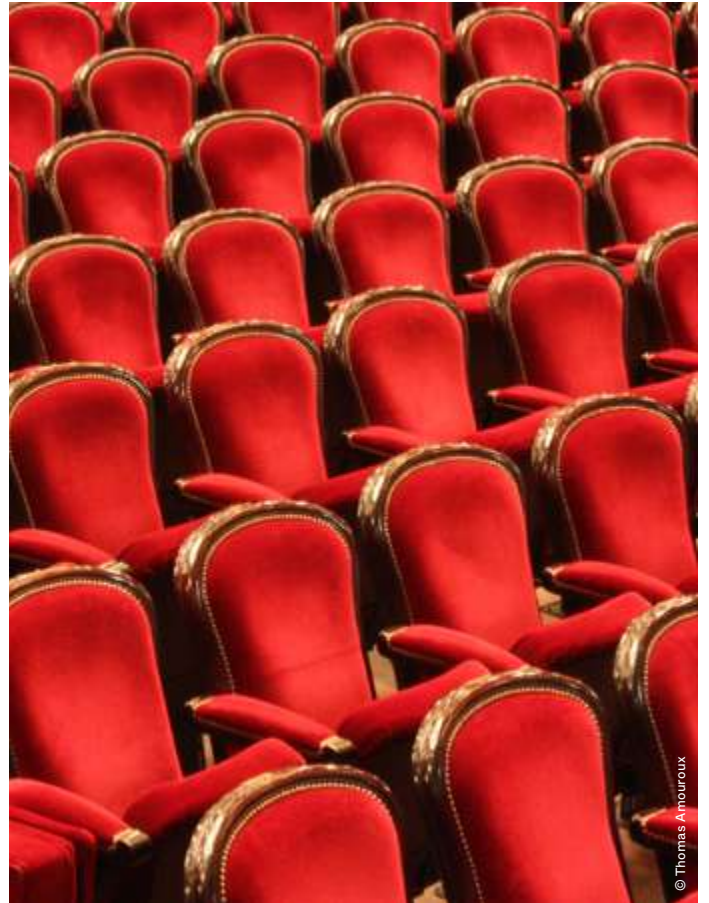
A voir aussi au Châtelet, Contacts

QUELQUES RAPPELS

Pour la plupart des élèves, cette sortie constitue une première. Il est important que chacun réalise l'investissement immense que nécessite la réalisation d'un spectacle, tant de la part des artistes, des techniciens que de tous les personnels impliqués. L'attention et le silence seront donc de mise durant la durée du spectacle pour apprécier, ou ne pas aimer, et aussi par respect pour les artistes sur scène et le public au milieu duquel seront placés les élèves. Aucune sortie ne sera tolérée au cours du spectacle.

Quelques rappels avant l'entrée dans la salle :

- ➔ En se servant du plan de la salle, le professeur responsable du projet prévoira le placement des élèves en veillant à répartir les adultes accompagnateurs de façon régulière, pour un encadrement efficace du groupe.
- ➔ Merci de veiller à ce que les élèves jettent leur chewing-gum avant d'entrer, et qu'ils ne mangent ni ne boivent dans la salle.
- ➔ Les téléphones portables peuvent être la source de véritables désagréments pour les artistes et l'ensemble des spectateurs. Merci à chaque accompagnateur de bien vouloir rappeler aux élèves qu'il encadre d'éteindre et « d'oublier » leur téléphone, le temps du spectacle.



GÉNÉRIQUE

Durée 3 h 35 entracte compris

Langues En italien, surtitré en français et en anglais

*Production du Festival d'Aix-en-Provence,
en coproduction avec le Théâtre du Châtelet,
le Festspielhaus Baden-Baden et les
Théâtres de la Ville de Luxembourg*

Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti

Dramma giocoso en deux actes
de **Wolfgang Amadeus Mozart**

Livret de **Lorenzo Da Ponte**

Créé le 26 janvier 1790 au Burgtheater de Vienne

Mise en scène, scénographie **Dmitri Tcherniakov**

Direction musicale **Christophe Rousset**

Costumes **Elena Zaytseva**

Lumières **Gleb Filshinsky**

Solistes

Fiordiligi **Agneta Eichenholz**, *soprano*

Dorabella **Claudia Mahnke**, *mezzo-soprano*

Ferrando **Rainer Trost**, *ténor*

Guglielmo **Russell Braun**, *basse*

Don Alfonso **Georg Nigl**, *baryton*

Despina **Patricia Petibon**, *soprano*

Chœur **Stella Maris**

Orchestre **Les Talens Lyriques**

**SOAVE SIA IL VENTO,
TRANQUILLA SIA
L'ONDA,
ED OGNI ELEMENTO
BENIGNO RISPONDA
AI NOSTRI DÉSIR**

*Que le vent soit doux,
que l'onde soit paisible,
et que tous les éléments,
apaisés, répondent
à nos désirs.*

L'ŒUVRE ORIGINALE DE MOZART



LE COMPOSITEUR

Né à Salzbourg en 1756, Wolfgang Amadeus Mozart appartient à une famille de musiciens autrichiens originaires d'Allemagne. Son père, Leopold Mozart est lui-même compositeur et violoniste dans l'orchestre de l'archevêque de Salzbourg. Sa sœur, Maria Anna est également musicienne et est très vite reconnue comme une excellente joueuse de clavecin et de piano-forte. Wolfgang aborde très rapidement la musique : il joue très vite du clavecin et étudie le violon (dès 4 ans). Il étonne par sa capacité à improviser, à déchiffrer et à mémoriser les partitions.

En 1762, alors que Wolfgang atteint l'âge de six ans, son père organise un voyage à Munich et à Vienne, où le génie et la précocité de son fils soulèvent l'admiration. En 1763, ils entament une tournée dans les principales villes allemandes, puis Paris et Londres. Alors qu'il est en Angleterre, Mozart découvre la musique de Karl Friedrich Abel et de Johann Christian Bach. En septembre 1767, la famille se rend à Vienne où l'Impératrice Marie-Thérèse et son fils, Joseph II commandent un opéra au jeune compositeur. Il crée alors *La Fausse Ingénue*. Dans la foulée, il compose en 1768 le Singspiel *Bastien et Bastienne*, qui révèle sa profonde connaissance de l'opéra-comique français.

Mozart se voit confier le poste de « Konzertmeister » à la cour de Salzbourg et part voyager pendant plus de deux ans dans les métropoles italiennes avec son père.

Une fois rentré, il devient une figure marquante de la vie musicale, surtout avec sa musique de chambre et musique pour orchestre. En 1777, n'obtenant pas de poste à la cour de Vienne, il part avec sa mère, faisant le voyage le plus important de sa carrière. Après Munich vient Mannheim, qui possède l'un des meilleurs orchestres européens, où Mozart apprend véritablement l'orchestration.

En février 1778, il se rend à Paris où le style musical français a une profonde influence sur lui, notamment le style concertant. Le retour à Salzbourg est décevant : à cette époque, il obtient la commande d'un opéra, *Idoménée, Roi de Crète*, créé à Munich, le 29 janvier 1781. Il y démontre sa parfaite maîtrise du répertoire de l'opéra seria italien. Cependant, ses relations avec l'archevêque se détériorent de plus en plus et il quitte définitivement son service, en mai 1781. Commence alors une existence précaire pour Mozart, qui doit donner des leçons pour vivre. Il obtient la commande d'un Singspiel, *L'Enlèvement au sérail*. De 1782 à 1784, il compose neuf concertos pour piano qu'il joue lui-même ou fait jouer par ses élèves. En 1782, il fait la rencontre de Constance Weber et décide de l'épouser sans attendre le consentement écrit de son père, qui en sera furieux. La précarité de sa vie s'accroît : sa commande lyrique suivante lui vient seulement en 1786, pour *Les Noces de Figaro*, qu'il compose sur un livret de Lorenzo Da Ponte. Son succès conduit à une nouvelle commande, à laquelle Mozart et Da Ponte travaillent ensemble et voit le jour en 1787 : *Don Giovanni*.

Le compositeur endetté emprunte de l'argent à la confrérie des francs-maçons dont il fait partie depuis quelques années. L'année 1788 est une année exceptionnelle : Mozart compose ses trois dernières symphonies, la *Symphonie n° 39* en mi bémol majeur, la *Symphonie n° 40* en sol mineur, et la *Symphonie n° 41* en ut majeur, dite *Symphonie Jupiter*. À partir de 1789, lui parviennent successivement plusieurs commandes d'opéras dont, en 1789, *Così fan tutte* et un Singspiel, *La Flûte enchantée*. Mozart reçoit aussi la commande mystérieuse d'un *Requiem* de la part d'un commanditaire anonyme. Il tombe malade, et ne termine pas le *Requiem*, qui sera plus tard achevé par son élève Franz Xaver Süssmayr. Après deux mois de déclin, il meurt, probablement d'une fièvre rhumatismale. Il laisse deux fils, Karl Thomas Mozart (1784-1858) et Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791-1844), qui fut, lui aussi, compositeur.

CONTEXTE HISTORIQUE DE L'ŒUVRE

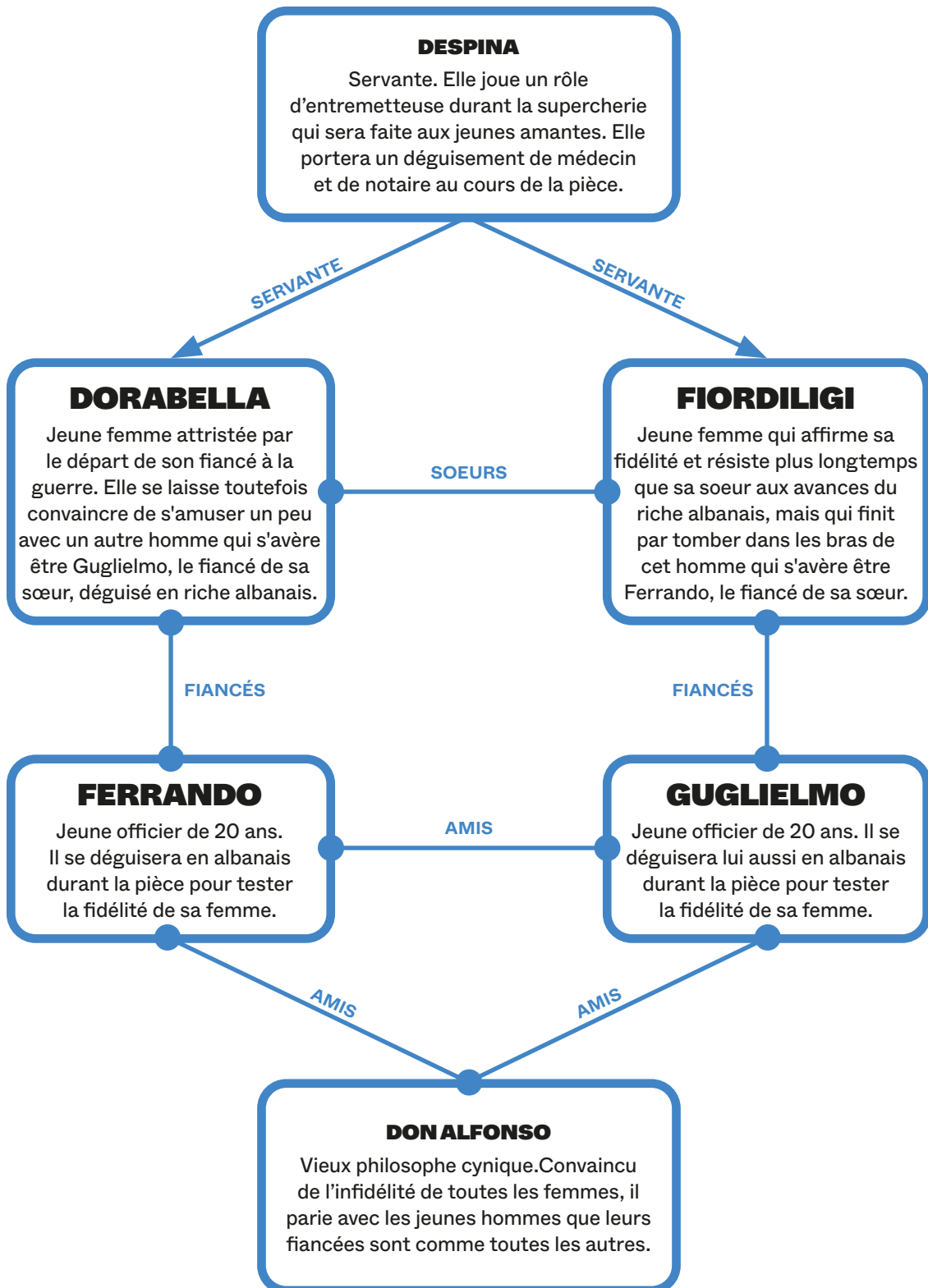
Così fan tutte marque la troisième et dernière collaboration entre le librettiste Lorenzo Da Ponte et Wolfgang Amadeus Mozart (après *Les noces de Figaro* et *Don Giovanni*). Pour cet opéra, la rumeur court que ce serait l'empereur Joseph II lui-même (empereur du Saint-Empire Romain Germanique) qui aurait soufflé l'intrigue aux oreilles des deux acolytes. Créée à Vienne au Burgtheater en 1790, *Così fan tutte* est une œuvre basée sur une histoire vraie survenue à Trieste (Italie), où deux officiers auraient échangé leurs femmes. Cette commande tombait à point pour Mozart, car sa situation

personnelle devenait de plus en plus critique. En effet ses finances personnelles n'étaient pas au beau fixe. La confection du livret pris peu de temps, un mois environ. La première représentation officielle eu lieu au Burgtheater de Vienne le 26 janvier 1790. Mais après cinq représentations, la mort de l'Empereur le 20 février 1790 fera tomber l'effervescence, une période de deuil fermera les théâtres. Remis à l'honneur au XXe siècle, après que son intrigue a été jugée par le public immorale et invraisemblable, *Così fan tutte* est considéré aujourd'hui comme un véritable chef-d'œuvre.



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS



ARGUMENT

ACTE I

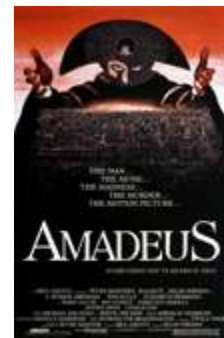
À Naples, dans un café, le vieux philosophe Don Alfonso discute avec ses amis, les deux jeunes officiers Ferrando et Guglielmo. Ces derniers sont amoureux et ne doutent pas de la fidélité de leurs fiancées respectives, les deux sœurs Dorabella et Fiordiligi. Ne pouvant tomber d'accord, Alfonso, convaincu de l'infidélité des femmes, parie cent sequins (ancienne monnaie d'or de Venise) avec les jeunes hommes que les femmes sont comme toutes les autres. Afin qu'ils éprouvent la loyauté de leurs fiancées, ils devront lui obéir pendant une journée: ils se déguiseront en riches albanais et tenteront de séduire les jeunes femmes. Alors que Dorabella et Fiordiligi contemplant amoureuxment les portraits de leurs fiancés, Alfonso arrive, catastrophé, pour leur annoncer que ces derniers doivent partir à la guerre. Les adieux sont douloureux pour les quatre amants. Avec la complicité de Despina, la servante, deux albanais présentés comme de vieux amis d'Alfonso sont introduits chez les deux sœurs. Elles les jugent grotesques et restent vertueuses en refusant de répondre à la cour effrénée qu'ils leur livrent d'embée. Guglielmo et Ferrando crient déjà victoire auprès d'Alfonso qui leur conseille de rester patients. Dans le final du premier acte, Alfonso et Despina mettent à exécution une nouvelle supercherie. Les deux étrangers réapparaissent, ils sont à l'agonie: pour abrégier leurs propres souffrances amoureuses, ils ont avalé du poison. Sauvés à temps par le médecin qui n'est autre que Despina travestie, ils attendrissent les jeunes femmes et leur réclament un baiser pour guérir complètement. Les deux sœurs, offusquées, se retirent.

ACTE II

Despina expose sa doctrine: sans trahir leurs fiancés, Dorabella et Fiordiligi doivent s'adonner au jeu de l'amour. Une fois que Despina a réussi à convaincre les deux sœurs, Alfonso les invite à assister à la sérénade donnée par les deux Albanais. Les deux couples se forment (Dorabella choisit Guglielmo, et Fiordiligi se rapproche de Ferrando) et deviennent de plus en plus intimes lors d'une balade au jardin. Dorabella succombe la première: elle accepte un médaillon que lui remet Guglielmo. Fiordiligi résiste et songe à partir au front rejoindre son fiancé officiel, mais Ferrando réussit finalement à la séduire à son tour. Les deux hommes, emplis d'amertume, sont forcés de conclure avec Alfonso: « Ainsi font-elles toutes! » Autrement dit, « Così fan tutte! ». L'opéra se clôt sur les noces des deux « nouveaux » couples. Les jeunes femmes signent avec empressement l'acte d'un faux notaire joué par Despina, lorsqu'une marche militaire retentit pour annoncer le retour des deux officiers. On cache les Albanais rapidement dans une chambre. Ils réapparaissent alors dans leurs costumes d'officiers, dévoilant ainsi la supercherie. Tout le monde réalise le piège qu'il lui a été tendu, même Despina l'entremetteuse qui, bien que complice, n'avait pas reconnu les amants. Alfonso se dénonce comme l'orchestrateur de cette situation et réconcilie les couples initiaux.

CONSEILS D'ÉCOUTE ET DE VISIONNAGE

- [La vie de Mozart en 3 minutes](#)
- Visionnage du film *Amadeus* pour en savoir plus sur la vie de Mozart. Il s'agit d'un biopic romancé sur la vie du compositeur (8 Oscars l'année de sa sortie en 1984).
- [L'histoire de Così fan tutte en classe](#)
- [Un exemple de mise en scène de Così fan tutte](#)
- Un autre exemple de mise en scène, [Acte I](#)



MOZART ET L'OPÉRA

« Il a presque constamment un opéra en tête »,
disait le père de Wolfgang quand il avait à peine dix ans.

S'il fallait retenir dans l'œuvre de Mozart un seul genre où le compositeur s'est énormément épanoui, ce serait sûrement celui de l'opéra. On dénombre une vingtaine d'opéras dans la vie de Mozart, en tenant compte des œuvres inachevées et de celles qui représentent des substituts d'opéras : action sacrée, sérénade théâtrale etc., composés en vingt-quatre ans (de 1767 à 1791).

MOZART EN 4 OPÉRAS

Les Noces de Figaro – Opéra buffa en 4 actes créé en 1786 et basé sur un livret de Lorenzo Da Ponte, *Les Noces de Figaro* est inspiré de la comédie de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*. L'histoire se passe près de Séville (Espagne), au château Almaviva, à la fin du XVIII^e siècle. Figaro et Suzanne, valet et camériste du Comte et de la Comtesse Almaviva, préparent leurs noces. Mais leur joie est de courte durée : le compte, plein d'audaces, est prêt à tout pour séduire la future mariée.

Don Giovanni – Opéra du genre « *dramma giocoso* » en 2 actes créé en 1787 sur un livret de Lorenzo Da Ponte. L'histoire de *Don Giovanni* est inspirée du mythe de *Don Juan*. Mélange d'éléments comiques (*buffa*) et tragiques (*seria*), l'histoire se déroule à Séville au XVI^e siècle et commence lorsque Donna Anna, la fille du Commandeur, est violentée par Don Giovanni. Le père de la jeune femme, réveillé par les cris, sort et provoque en duel Don Giovanni. Mais le Commandeur meurt sous les coups de l'agresseur de sa fille. S'en suivent des envies de vengeance, des déclarations d'amour et des duels.

La clémence de Titus (*La clemenza di Tito*) – Opéra seria en 2 actes créé en 1791 sur un livret en italien de Caterino Mazzolà, *La clémence de Titus* raconte l'histoire de Titus, empereur de Rome, qui aime Bérénice, mais qui est visé par un complot vicieux organisé par Vitellia, prête à tout pour l'épouser. Pour parvenir à ses fins, Vitellia se sert de l'amour que lui voue Sextus, un ami cher au cœur de Titus. Bienveillant et empreint de justice, l'empereur finira par gracier tous les conjurés sous les acclamations de ses sujets.

La flûte enchantée – Opéra créé en 1791 sur un livre d'Emanuel Schikaneder, il s'agit de l'opéra de Mozart qui a rencontré le plus grand succès, notamment avec le célèbre air de la *Reine de la Nuit*. C'est également le dernier opéra du compositeur. Cet opéra raconte les aventures fantastiques du Prince Tamino parti, avec une flûte enchantée, dans le royaume de Sarastro pour délivrer Pamina enlevée à sa mère, la Reine de la Nuit. Il est accompagné de l'oiseleur Papageno et son jeu de clochettes magiques.



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

LES VOIX DE L'OPÉRA

Selon le registre de leur voix (plus ou moins haute), on distingue sept catégories de chanteurs/chanteuses (de la voix la plus aiguë à la plus grave):

LES VOIX FÉMININES

Soprano: voix souple et à l'aise dans l'aigu. Il existe différents types de sopranos, selon le timbre ou la puissance de la voix: la sous-catégorie de soprano la plus distinctive est la soprano colorature. Par exemple, La « Reine de la nuit » dans *La Flûte enchantée* de Mozart. Voici un extrait de ce célèbre opéra de Mozart, [Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen](#), chanté par Patricia Petibon.

Mezzo-soprano: tons graves et chaleureux; aigus agiles. Cette voix se situe entre la voix de soprano et de contralto. Par exemple, le personnage de « Carmen » dans l'opéra du même nom de Bizet, est une mezzo-soprano. Ici, c'est la mezzo-soprano lettone Elina Garanca qui joue le rôle de Carmen et chante [L'amour est un oiseau rebelle](#).

Contralto (ou alto): voix féminine sépulcrale (qui évoque la mort). Il s'agit de la voix féminine la plus grave; elle est souvent choisie pour des rôles de femmes matures et sages. Par exemple, Nathalie Stutzmann, cheffe d'orchestre et contralto française, chante ici [L'aure che spira](#) extrait de *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel.

LES VOIX MASCULINES

Contre-ténor: c'est la voix masculine la plus aiguë, avec une gamme vocale similaire à la voix de contralto. C'est un chanteur masculin qui utilise presque uniquement sa voix de tête, dite de « fausset », et non sa voix de poitrine. Le type de voix contre-ténor était très populaire au début de l'époque baroque, mais a presque disparu pendant la période romantique. Au XX^e siècle, les compositeurs recommencent à écrire de la musique spécialement pour cette voix. Philippe Jaroussky, contre-ténor reconnu, reprend ici [Furibondo spira il vento](#), extrait de *Partenope* de Haendel.

Ténor: voix dotée d'une aisance dans le médium. C'est la deuxième voix masculine la plus aiguë après le contre-ténor. Les rôles joués par les ténors sont souvent des rôles de héros, ou de personnages principaux. Il y a plusieurs voix de ténor, comme par exemple le ténor « mozartien », le ténor lyrique, le ténor dramatique, etc. Le personnage de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod a une voix de ténor lyrique. Dans cet extrait, le rôle est joué par Roberto Alagna, ténor franco-italien.

Baryton: voix souple et chantante au timbre autoritaire. Il s'agit de la voix la plus courante chez les hommes. En général, on donne aux barytons les rôles d'amis, de pères, de maris trompés ou d'amants malheureux. Renato Bruson, baryton italien, joue ici le rôle de Macbeth dans l'opéra du même nom de Verdi: [Pietà, rispetto, amore](#).

Basse: voix expressive et de couleur sombre. La voix de basse est souvent attribuée aux personnages âgés, aux pères, aux rois, aux sages. Bryn Terfel, un des plus grands baryton-basse de notre époque, chante [Téréador](#) de Carmen.

Dans l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, on trouve deux sopranes (Fiordiligi et Despina), une mezzo-soprano (Dorabella), un ténor (Ferrando), un baryton (Don Alfonso) et une basse (Guglielmo).

SAUREZ-VOUS RECONNAÎTRE LES DIFFÉRENTES VOIX DE CET OPÉRA ?

- *La mia Dorabella capace non è*, [Acte I](#)
- *Di scrivermi ogni giorno*, [Acte I](#)
- *Una donna a quindici anni*, [Acte II](#)
- *Fra gli amplessi in pochi istanti*, [Acte II](#)

POUR ALLER PLUS LOIN CONCERNANT LES VOIX DE L'OPÉRA

- [Les tessitures](#)
- [Le timbre](#)



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

ARTICLE – POINT DE VUE

METTRE EN SCÈNE MOZART

AUJOURD’HUI

À propos de *Così fan tutte*

Acte I, scène I, Alfonso expose à Guglielmo et Ferrando sa philosophie de l'infidélité; acte II, scène I, Despina incite Dorabella et Fiordiligi à la trahison. Le livret de *Così fan tutte* a une structure en miroir: la succession des scènes de l'acte II reproduit la succession des scènes de l'acte I, jusques aux deux « travestis » de Despina en docteur et en notaire, respectivement à la fin de l'acte I et de l'acte II. Seul bégaiement de ce principe: à la scène XI de l'acte I, où Fiordiligi proclame le caractère inébranlable de son amour, correspondent les deux scènes XI et XII de l'acte II, où Fiordiligi cède finalement aux instances de Ferrando. Cette « structure en miroir » s'avère le « dispositif expérimental » dont Alfonso et Despina sont les chevilles ouvrières.

À l'acte I, les ensembles prédominent. Ils soulignent artificiellement ce qui unit « naturellement » les deux sœurs, accentuent la ressemblance entre les garçons qui obéissent conjointement aux consignes d'Alfonso; enfin, ils créent les conditions de l'expérience (magnétique) dont le final de l'acte I sera le premier moment culminant autour du baquet de Mesmer. À l'acte II, les personnages sont progressivement individués et individualisés, les ensembles s'effacent et les airs prédominent, préparés par le duo Fiordiligi-Dorabella (n° 20) et encadrés par les deux duos de séduction et d'infidélité: Dorabella-Guglielmo (n° 23) et Fiordiligi-Ferrando (n° 29); l'acte II déplie et déploie pour chacun des « cobayes » le registre du psychique et de la psychologie individuelle. La musique ne redouble pas le livret; entrelacée à celui-ci, elle fait advenir une structure symétrique-dissymétrique. L'acte II ne prolonge pas organiquement l'acte I et les quatre jeunes gens ne sont pas d'emblée des personnages d'une comédie italienne.

Là où Strehler, traitant le livret comme une possible pièce « napolitaine » de Goldoni, exalte le pouvoir d'illusion du théâtre manigancé par Alfonso, Chéreau, non sans mélancolie, à partir de prémisses analogues, dans un théâtre italien vide, met l'accent sur le « théâtre dans le théâtre » et célèbre tristement le pouvoir qu'a le mensonge de faire advenir du réel. Chez l'un comme chez l'autre, les jeunes gens sont d'emblée des personnages individualisés, humains et « naturels », on s'émeut de ce qui leur arrive, le théâtre est exalté, l'illusion triomphe, le jugement critique est suspendu, la procédure expérimentale de cette « école des amants » est jugée immorale et cruelle, et à l'acte II, la tension se relâche, la machine opératique se met « en roue libre ». Dès la fin de l'acte I, en effet, il est clair que les jeunes filles vont « chuter ». Du point de vue de l'action, il n'y a plus de suspens. Sauf à chercher dans le livret et la musique de quoi faire l'anatomie de ces « chutes » et des réactions

qu'elles suscitent chez les garçons, une « vivisection de l'âme » selon la formule d'Albert Gier: changement d'axe du regard et de l'écoute, inversion de la perspective, le suspens ne porte plus sur les faits mais sur le « comment ».

Alfonso et Despina, à les considérer isolément, sont souvent rejetés dans les marges de l'action. Or les interprètes de ces deux rôles, lors de la création en 1790, étaient à la ville mari et femme, avec entre eux une différence d'âge de vingt ans à laquelle le librettiste fait allusion. Cet arrière-plan connu du public viennois faisait d'eux *de facto* un troisième couple, une « machine de corruption » analogue au couple Merteuil-Valmont des *Liaisons dangereuses*. Ce qui était une évidence contextuelle à Vienne, en 1790, est aujourd'hui un enjeu de mise en scène. Le commanditaire de *Così fan tutte*, l'Empereur Joseph II, était le frère de Marie-Antoinette. Leur sœur Marie-Caroline était reine de Naples, ville où l'action est située. En 1790, à Vienne, lorsqu'on a sous les yeux la baie de Naples et le Vésuve, on ne songe pas à l'office du tourisme; à l'image de Naples se superpose celle de Paris et de Marie-Antoinette, on est immédiatement renvoyé à la crise que traverse alors l'Ancien Régime. Le personnage de Mesmer, une « célébrité » des Lumières, est évoqué à peu près au milieu de l'opéra, dans le final de l'acte I. *Così fan tutte* est un opéra crypté qu'il convient de traiter comme tel. Goethe fit représenter cet Opéra à Weimar en 1797; en 1809, il publiait les *Affinités électives*, un roman dont la structure, le sujet et les relations entre les quatre protagonistes, ne sont pas sans analogie avec *Così fan tutte*, à ceci près que la chimie remplace le « magnétisme animal » comme principe d'intelligibilité métaphorique des relations humaines et que *Les Affinités électives* s'achèvent sur un désastre. Walter Benjamin, dans l'essai qu'il a consacré à ce roman de Goethe, distingue entre le « contenu concret » qui lie l'œuvre à son époque et sa « teneur de vérité », son « noyau mythique » qui se cristallise à mesure que l'œuvre se détache de son contexte. Mettre en scène *Così fan tutte* suppose des ambitions artistiques analogues: faire apparaître, au carrefour des *Liaisons dangereuses* et des *Affinités électives*, par-delà la figuration d'époque et l'actualisation anecdotique, le « noyau mythique » de cet opéra et le « dispositif expérimental » par l'intermédiaire duquel s'établissent les relations du couple Alfonso-Despina avec les deux autres couples en permutation. Il y a trois couples dans *Così fan tutte*.

Jean Jourdeuil, *Mettre en scène Mozart aujourd'hui*, Entre musique et livret, l'espace et l'algèbre du magnétisme animal, dans *Opéra et mise en scène* p. 104-106.

LE COSÌ FAN TUTTE DE DMITRI TCHERNIAKOV

Metteur en scène russe, Dmitri Tcherniakov réadapte et réinterprète à sa façon cet opéra de Mozart. Les personnages, toujours au nombre de six, vont être placés dans un décor très contemporain qui est complètement différent de la « version originale ». La musique reste la même, mais le livret est quelque peu modifié. Les costumes aussi. Le chœur n'est plus sur scène, mais dans la fosse d'orchestre (sous la scène, derrière l'orchestre et invisible pour le spectateur). Les personnages ne sont plus de jeunes adultes, mais des adultes matures.

SYNOPSIS

À la recherche d'un peu de piquant, deux couples âgés d'une cinquantaine d'années décident de se rendre dans une villa le temps d'un week-end pour pratiquer l'échangisme. Tout ne se passe pas comme prévu, puisque les couples ne résistent pas à une telle épreuve. Dmitri Tcherniakov s'empare de cet opéra de 1790 et le transpose à notre époque où tous nos repères, nos normes et nos lignes rouges ont évolué en matière de relations humaines. Ici, pas de travestissements traditionnels, de déguisements ou de quiproquos. Pas de tromperie, les femmes et les hommes participant délibérément à l'échange. Ce qui commence comme un jeu devient alors plus grave, plus sérieux.

LE MÉTIER DE METTEUR EN SCÈNE

Le metteur en scène est chargé de diriger la partie théâtrale du spectacle. Il est choisi par le directeur de l'opéra deux à trois ans avant la première représentation. Le metteur en scène s'entoure d'un scénographe-décorateur, d'un costumier et d'un éclairagiste. Ensemble, ils imaginent la mise en scène, les décors, costumes et lumières du futur spectacle. Tout cela doit être cohérent, il s'agit des choix artistiques.

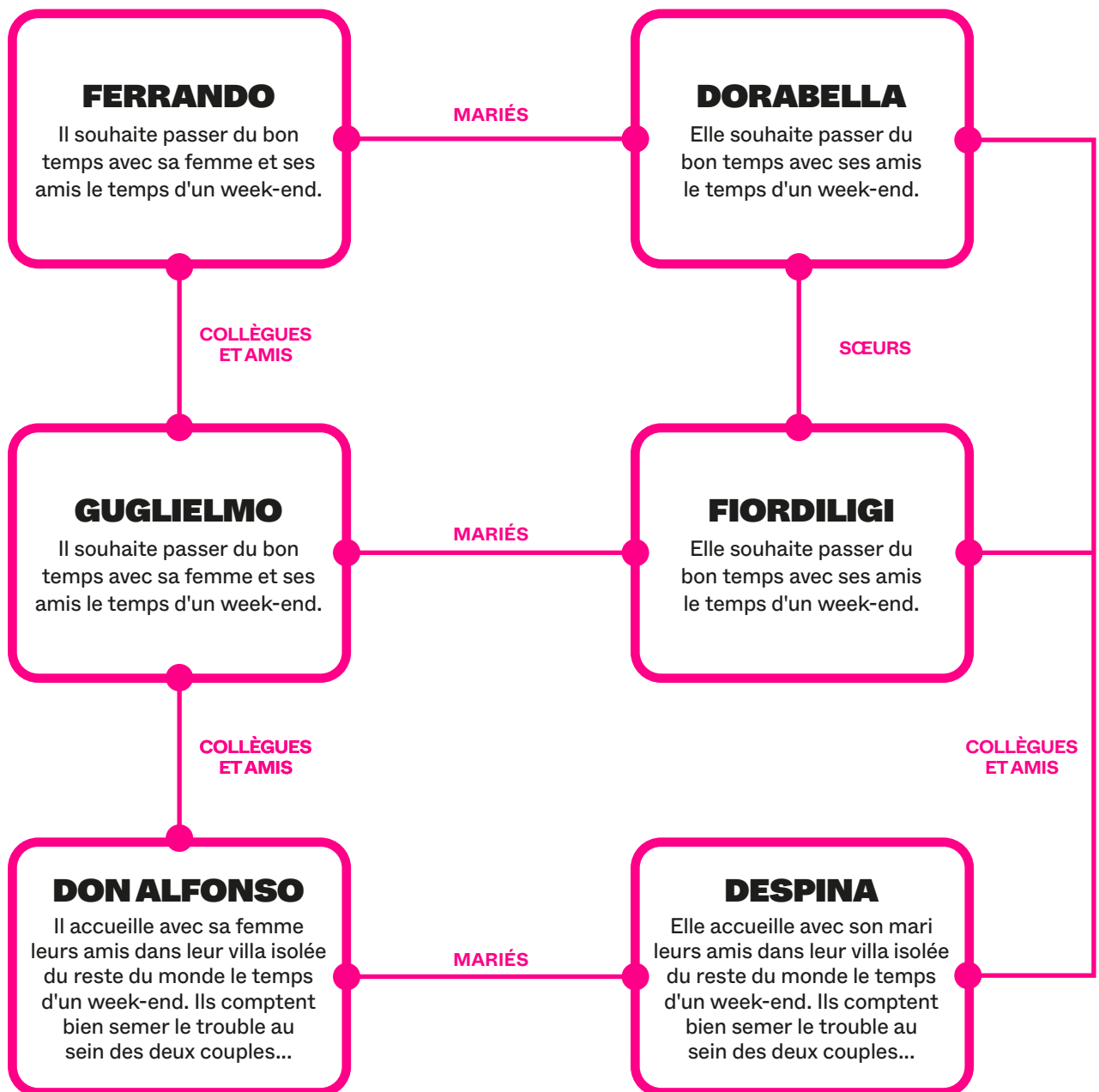
Souvent à l'opéra, le metteur en scène décide de ne pas respecter scrupuleusement la didascalie, mais l'adapte afin de donner une lecture contemporaine de l'œuvre, c'est-à-dire de faire ressortir certains points, passer un message, rendre l'œuvre plus actuelle. Environ un an avant la première représentation a lieu la remise de maquette. C'est un moment très important car le metteur en scène présente ce jour-là son projet. Pour cela, le metteur en scène et son équipe préparent une maquette des décors, des dessins des costumes. Ils expliquent ce qu'ils ont imaginé, pourquoi, et toutes les équipes de l'opéra peuvent ainsi également s'approprier le spectacle.

À la suite du dépôt de maquette, le metteur en scène confie son projet aux ateliers de construction de décors, aux ateliers de costumes et de perruques de l'opéra. Lors des répétitions qui ont lieu un à deux mois avant la première représentation, le metteur en scène dirige le jeu des chanteurs, leur donne ses consignes d'interprétation théâtrale...



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS





DMITRI TCHERNIAKOV

Metteur en scène, scénographe

Le metteur en scène russe Dmitri Tcherniakov naît le 11 mai 1970 à Moscou. Son premier contact avec l'opéra a lieu lorsqu'il assiste à une représentation d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski en 1982, lors d'une tournée de la compagnie du Théâtre Mariinsky. Il suit des études de mise en scène à l'Académie russe des arts du théâtre, dont il sort en 1993. Il fait ses débuts au Théâtre d'art dramatique russe de Lituanie à Vilnius la même année.

Sa première mise en scène lyrique a lieu à l'Opéra de Novossibirsk en Sibérie en 1998, avec une création, le *Jeune David* de Vladimir Kobékine. Il gagne en notoriété dans son pays en 2000 avec sa mise en scène de *La Légende de la Ville Invisible de Kitègè et de la Demoiselle Févronia*, œuvre de Rimsky-Korsakov devenue un standard du répertoire en Russie. Dans sa vision de l'œuvre, la ville invisible éponyme est une hallucination de *Févronia*: cette évacuation de la dimension surnaturelle de l'œuvre au profit d'une relecture plus psychologique devient une constante de son travail. Il produit ensuite un *Rake's Progress* de Stravinsky au Bolchoï de Moscou en 2002.

En dehors de Russie, il est révélé par sa mise en scène de *Boris Godounov* de Moussorgski en 2005 à Berlin. Il réalise d'autres mises en scène en Allemagne, notamment *La Khovanchtchina* de Moussorgski à l'Opéra d'Etat de Bavière en 2007 et *Le Joueur* de Prokofiev à Berlin, production qui est reprise à La Scala la même année. Il devient rapidement l'un des metteurs en scène les plus en vue en Europe, aussi bien pour ses réinventions de standards du répertoire que pour sa mise en avant des grands classiques russes, dont nombres restent rares à l'Ouest. Le public français le découvre avec son *Eugène Onéguine* (Tchaïkovski) au

Palais Garnier en 2008, reprise d'une production pour le Mariinski deux ans auparavant. Il remporte un triomphe avec sa mise en scène extrêmement méticuleuse, car il pense le moindre geste de chaque personnage et conçoit lui-même ses décors. Il n'hésite pas cependant à prendre quelques libertés avec l'original. Ainsi, le fameux air de Triquet est chanté par un Lensky éméché. Il retourne à l'Opéra de Paris l'année suivante avec *Macbeth* de Verdi.

Les mises en scène de Dmitri Tcherniakov provoquent régulièrement des controverses. Sa vision des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc donnée à Munich en 2011 fait échapper les bonnes sœurs au couperet des révolutionnaires. Son *Trouvère* de Verdi à La Monnaie en 2012 resserre la distribution aux seuls quatre personnages principaux (hormis Ferrando), qui tentent de se remémorer les événements a posteriori. Même relecture intimiste pour son *Don Giovanni* (Mozart) au Bolshoï la même année, qui fait scandale lors de sa reprise en 2013 au Festival d'Aix-en-Provence: il fait de tous les personnages hormis le rôle-titre les membres d'une seule famille, liés contre le protagoniste.

Son succès est tel que Peter Gelb, le nouveau manager du Met, le choisit parmi les figures iconoclastes qu'il invite pour rompre avec l'image très traditionaliste de la maison. Il y livre en 2014 un *Prince Igor*, qui remporte un franc succès. Parmi ses mises en scène récentes figurent un *Parsifal* (Wagner) à Berlin, *Pelléas et Mélisande* de Debussy à Zurich, *La Fille de neige* de Rimski-Korsakov à l'Opéra de Paris, *Carmen* de Bizet au Festival d'Aix-en-Provence...

En 2020-2021, Dmitri Tcherniakov a proposé une nouvelle production d'*Aida* à Amsterdam en décembre puis revisite le *Freischütz* à Munich en février et *Mazepa* de Tchaïkovski à Baden-Baden en mars ainsi qu'une nouvelle mise en scène de *La Dame de Pique* à l'Opéra de Paris en mai 2021. Il revient cette année 2023 au festival d'Aix-en-Provence avec *Così fan tutte*.

NOTE D'INTENTION DE DMITRI TCHERNIAKOV

Je voudrais commencer par évoquer l'histoire de ma relation avec *Così fan tutte*. Je connais cette œuvre depuis mon enfance et me considère comme un amoureux de cet opéra depuis déjà trente ou quarante ans. À l'époque, je vivais en Union soviétique, à Moscou. Je ne me souviens que des vieilles productions en russe du Théâtre du Bolchoï qui étaient les seules auxquelles j'avais accès: il était difficile de se procurer d'autres enregistrements. Par la suite, j'ai vu au moins vingt ou trente productions de *Così* dans le monde entier. J'ai eu plus une relation très particulière à cette œuvre. Peu de gens le savent, mais, il y a très longtemps, j'ai participé à une production de *Così fan tutte*, non pas en tant que metteur en scène, mais en tant que scénographe et créateur des costumes. C'était mon tout premier travail en dehors de la Russie: il s'agissait d'une production dans le cadre du Festival de Ludwigsbourg, dans un théâtre baroque, avec de jeunes solistes. Ces derniers sont maintenant connus dans le monde entier, à l'instar de Piotr Beczala, Michael Volle ou Ana María Martínez; à l'époque, plusieurs d'entre eux sortaient tout juste de l'Opera Studio de l'Opéra de Zurich. C'était il y a vingt-cinq ans, et bien sûr, depuis, tout a changé. Mais pendant toutes ces années, je rêvais de refaire cet opéra, et cette fois en tant que metteur en scène, sans me contenter de la conception des décors et des costumes.

Il y a dix ans, l'opportunité s'est présentée et j'ai commencé à discuter avec l'Opéra de Zurich dans le cadre d'une production à venir. Ces discussions ont duré très longtemps, parce que j'avais une demande vraiment particulière: je voulais des artistes de cinquante ans, peut-être même un peu plus âgés. La difficulté était de trouver des chanteurs qui – à cet âge – puissent répondre aux exigences de la musique de Mozart. Nous avons longuement réfléchi, retourné la question dans tous les sens... Zurich a fini par refuser, pour une raison très simple: un théâtre permanent a besoin de garder une œuvre pendant de nombreuses années dans son répertoire régulier. Or, cela semblait difficilement compatible avec le fait de renouveler chaque année un casting aussi spécifique, venu des quatre coins du monde, pouvant chanter ces rôles et correspondre aux personnages. Les gens me disaient: « Fais-le pour un festival, car dans un théâtre de répertoire cela ne survivra pas! » C'est ainsi que nous avons décidé de faire *Così fan tutte* au Festival d'Aix-en-Provence, en 2020; mais le covid est arrivé, et tout a été annulé et reporté. C'est donc aujourd'hui l'aboutissement d'une longue histoire. Et, au cours de ces trois années, beaucoup de choses ont changé pour tout le monde. J'ai changé, nous avons tous mûri de quelques années. Ce que je voulais faire il y a trois ans ne correspond plus exactement au spectacle proposé aujourd'hui.

Qu'aimerais-je dire avec *Così*? C'est une œuvre très complexe et il y a trois types de difficultés auxquelles la mise en scène est confrontée. Sur scène, j'ai besoin d'une vérité particulière, exceptionnelle, d'une justesse incroyable, parfois douloureuse, vacillante. Un homme, assis comme moi dans la salle, doit pouvoir s'identifier complètement aux personnages. Et, dans cette œuvre, il m'était difficile de le faire. J'ai donc pensé à ces trois types de difficultés dès la préparation.

La première d'entre elles, c'est la bouffonnerie. Elle est compliquée pour moi; je ne sais pas trop quoi en faire, parce que je ne la trouve jamais drôle. Pour moi, c'est une dimension assez convenue de l'œuvre de Mozart, à laquelle une grande part du public est néanmoins attachée; mais cette bouffonnerie m'est assez opaque: elle est tout sauf naturelle pour moi, et je ne vois pas ce que je peux en faire. C'est pour cela que la bouffonnerie, très présente d'habitude dans les mises en scène de cet opéra, n'existera pas dans cette production de *Così fan tutte*. Nous avons donc trouvé un twist: une autre façon de voir ces scènes. Et, bien sûr, ce n'est pas non plus une commedia giocosa: nous racontons ici une histoire assez sérieuse, dont personne ne sort indemne, peut-être même terrible. Cela n'exclut pas un peu d'humour, mais qui ne relève pas de la bouffonnerie.

La deuxième chose qui est difficile et à laquelle j'ai pensé récemment, c'est le nombre de personnages sur scène: l'histoire de *Così fan tutte*, avec ses six personnages, est beaucoup plus compliquée à mettre en scène que celle d'un énorme opéra tel que *Guerre et Paix*, que j'ai monté récemment et qui mobilise cinquante chanteurs. Mettre en scène *Così* nécessite de travailler lentement et dans le détail. On réfléchit beaucoup, avec une grande finesse, comme si nous faisons de la dentelle: un faux crochet, une fausse boucle, une erreur, et tout est raté! Ce travail nécessite beaucoup d'efforts.

La troisième difficulté est certainement celle qui m'importe le plus: dans certaines scènes, il est très compliqué, pour un spectateur d'aujourd'hui, de s'identifier à la vision de cette œuvre. Ce que je veux dire par là, c'est que, dans le cadre de l'infidélité, poser la question de la faute des femmes et de leur pardon, penser qu'il y a nécessairement un conflit entre la moralité et la tentation: tout cela n'est pas crédible aujourd'hui. Tout a changé depuis la création de cet opéra il y a près de 250 ans, mais aussi depuis que j'ai travaillé pour la première fois sur *Così*, il y a vingt-cinq ans, en Allemagne. Tout a changé: nous avons des normes sociales et morales différentes; les lignes rouges à ne pas franchir ne sont plus les mêmes. Si l'on veut être honnête en abordant cette œuvre, si l'on veut considérer ces personnages comme des êtres vivants, il est impossible de prendre le livret au pied

de la lettre. Comment, par exemple, mettre en scène cette situation improbable dans laquelle deux femmes ne peuvent résister à ces hommes, déguisés en étranger, et qu'elles ont à peine aperçus? Le final présente également des difficultés évidentes: après tant de mots durs, de conflits ouverts, de jurons, comment rendre crédible une réconciliation qui, à la vitesse de l'éclair, apporte une fin résolument optimiste? Je pourrais également parler des commentaires machistes et misogynes de Don Alfonso qui abondent dans le livret! De plus, en un singulier revers de médaille, Despina illustre quant à elle un féminisme que l'on pourrait qualifier de suspect – sur le mode: « Si eux, ils le peuvent, pourquoi nous, nous devrions nous en priver? » Toutes ces déclarations sont aujourd'hui impossibles à conserver telles quelles, et pas uniquement parce que nous vivons dans une époque marquée par l'après #MeToo: tous nos repères, nos normes et nos lignes rouges ont considérablement évolué depuis vingt-cinq ans.

Je me suis demandé de quoi pourrait parler cette histoire aujourd'hui. De l'interaction entre des individus, entre un homme et une femme. Puis entre une femme et une femme, et entre un homme et un homme. De l'interaction de tous ces personnages, de ces trois couples. Nous en avons parlé en détail pendant les répétitions, pour aller chercher quelque chose de très profond, de mordant. Dans notre production, ce sont des couples d'âge moyen, à l'inverse de ce qui est écrit dans le livret. Ces couples vivent ensemble depuis des années, peut-être depuis trente ans. C'est pourquoi il est important que nos personnages soient âgés de cinquante ans, voire plus. Ce ne sont pas de jeunes mariés, ou de jeunes fiancés à la veille de leur mariage. Les personnages se fréquentent depuis leurs années d'études et ont des décennies de vie conjugale derrière eux. Leurs enfants sont adultes; ils ont même peut-être des petits-enfants. Ils se connaissent donc très bien et sont persuadés de former des couples solides et heureux. Ils sont probablement bien installés dans leur vie professionnelle et disposent d'une certaine aisance. Rien ne dépasse. Et pourtant, ils ressentent le besoin de venir participer, dans un endroit particulier, à un événement étrange: un échange de partenaires entre les deux couples.

Ces derniers se rendent dans une maison un peu mystérieuse qui se trouve en dehors de tout: loin de la ville, dans une forêt ou à la montagne. Ce qui importe surtout, c'est cet éloignement qui coupe du reste du monde tous les personnages le temps d'un week-end. Cet isolement n'est ainsi pas appréhendé comme une épreuve existentielle: au contraire, chacun pense qu'il va repartir sans dommage avec sa moitié. Les quatre personnes sont uniquement à la recherche d'un peu de piquant à mettre dans leur vie, pour réinventer leurs couples respectifs. C'est à quelque chose de frais et d'épicé qu'ils aspirent, quelque chose qui les emmène hors des sentiers battus, de la routine. Tout ne se passe pas exactement comme prévu, puisque les couples ne résistent pas à une telle épreuve et se séparent.

Profondément altérées, ces relations se brisent de manière dramatique, et c'est, pour certains des personnages, tout leur monde qui s'écroule. Personne ne s'attendait à tous ces drames, ces larmes, ces crises de colère puisqu'à l'origine, tous ne sont venus que pour s'amuser, pour ranimer et stimuler leurs couples. Il y a également un autre couple: celui de Don Alfonso et Despina. Dans cette production, ils sont les propriétaires de l'endroit où ont lieu ces séances d'échangisme. On comprend que ce n'est probablement pas la première fois qu'ils se livrent à cette expérience, et qu'ils accueillent des couples à cette fin; il s'agit peut-être même pour eux d'une activité lucrative.

Dans notre projet, il n'y a pas de travestissements traditionnels, de déguisements, ni de quiproquos. On n'y retrouve pas les procédés habituels d'illusion théâtrale sur lesquels repose cette œuvre. Tout est au contraire donné à voir dès le début. Si les couples ont déjà un certain âge, on ne peut tromper personne: même si les deux hommes sont déguisés, il est complètement invraisemblable, pour les deux femmes, de prétendre ne pas avoir reconnu la personne qui a partagé la moitié de leur vie. Elles les connaissent par cœur, reconnaissent leur odeur, ce qu'ils dégagent... Cela aurait certes pu être une possibilité, qui exploite la dimension ludique de cette situation: mais si on dresse un portrait psychologique dur, on doit alors comprendre qu'il n'y a pas de tromperie et que les femmes comme les hommes participent délibérément à l'échange. Au cours de ce dernier, ils se retrouvent dans des rôles, des positions et des configurations différents; parfois, les femmes ne comprennent pas, n'acceptent pas ce que font les hommes et refusent de les suivre. Parfois, ce sont les femmes qui prennent l'initiative, et inversement. Il n'y a donc pas de travestissement; nous utilisons toutefois des masques, sans que cela serve pour autant à créer une illusion ou à cacher quelqu'un.

Dans les couples, chacun a sa propre « cave intérieure » (pour ainsi dire, son subconscient) – gigantesque, complexe, sombre et humide – qu'il essaie de dissimuler, de soustraire au regard des autres. Nous essayons tous de nous convaincre que ce sous-sol n'existe pas, qu'il n'est pas important; qu'il est possible d'interagir avec, de travailler dessus, que l'on peut toujours l'éviter ou le contourner. Tous ces gens sont très sûrs d'eux-mêmes! Ils savent maintenir un ordre parfait dans leur vie: ils peuvent tout trouver les yeux fermés, tout est parfaitement rangé en eux – et c'est également l'image qu'ils renvoient. Naturellement, dès qu'ils se retrouvent ici, tout vole en éclats. La chose qui existe dans leur « cave », ce côté sombre qu'ils cherchent à cacher à tout prix, resurgit: c'est alors une terrible confrontation qui commence, complètement inattendue. Le plus important, c'est qu'en arrivant ici, ils tombent entre les mains de Don Alfonso et Despina, qui vivent quant à eux déjà dans ce « sous-sol ». Ils se sont eux-mêmes plongés dans un marasme peuplé de leurs démons intérieurs; ceux qui vivent dans ce « sous-sol » et ont besoin d'un nouveau

carburant, d'une nouvelle alimentation. C'est pour cela que Don Alfonso et Despina invitent à chaque fois de nouveaux couples dont ils font ce qu'ils veulent. Ils les manipulent avec brio, en se présentant comme des amis tendres et empathiques susceptibles de les sauver, tout en les conduisant sur le chemin de la destruction – ce qui est leur tâche principale.

Pour finir, j'ajouterai que nous avons six artistes très différents et qui, presque tous, ont déjà chanté ces rôles dans le passé. Le ténor allemand Rainer Trost a interprété plusieurs fois Ferrando – on trouve des enregistrements merveilleux de lui, dans les années 1990 et plus récemment. Claudia Mahnke a chanté Dorabella, Agneta Eichenholz, Fiordiligi. Russell Braun est un Guglielmo de référence. Mais ils ont chanté ces rôles il y a quinze, vingt ou trente ans. Pour eux, c'est un défi inédit que d'ouvrir à nouveau ces partitions. Plusieurs d'entre eux m'ont dit qu'ils ne pensaient pas les retrouver un jour. Car, avec l'âge, la forme vocale d'un chanteur évolue, rendant difficile le retour en arrière. Mais dans une mise en scène aussi spéciale, c'est possible ! Ces chanteurs connaissent parfaitement leurs rôles et, pour moi, c'est d'une très grande aide. Ils maîtrisent la technique, les trucs et les ruses de la voix, la manière d'interpréter. Ils peuvent par ailleurs chanter cette partition les yeux fermés. Nous avons aussi deux artistes très intéressants pour les rôles de Despina et de Don Alfonso : l'Américaine Nicole Chevalier et l'Autrichien Georg Nigl avec qui j'ai fait une belle production de Wozzeck à Moscou il y a de nombreuses

années. J'ai également déjà travaillé avec Claudia Mahnke, Rainer Trost et Russell Braun. Je connais donc pratiquement tous les interprètes. C'était très important pour moi que ce soit un travail de collaboration amicale, au sein duquel les gens se comprennent et où il devient possible de mettre en œuvre une idée aussi singulière, risquée et acérée.

28.06.23

Traduction de Delia Roubtsova, avec la collaboration de la dramaturgie du Festival d'Aix-en-Provence.

Note d'intention extraite du dossier pédagogique d'Aix-en-Provence.

L'entretien concernant cette note d'intention est à retrouver ici :

[Entretien avec Dmitri Tcherniakov](#)

Dans cet interview, Dmitri Tcherniakov revient sur la relation particulière qu'il entretient avec cet opéra de Mozart. Il parle du chemin qu'il a parcouru pour en proposer une mise en scène en 2023 au Festival d'Aix-en-Provence, et notamment des difficultés qu'il a rencontrées pour parvenir à créer une mise en scène qui s'inscrit dans notre actualité où « tous nos repères, nos normes, nos lignes rouges, ont considérablement évolués ».



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

DE MOZART À TCHERNIAKOV

Ce projet mérite d'être explicité: le point commun (peut-être le seul) avec le livret de Da Ponte c'est le principe de l'échange des couples et de la mise à l'épreuve des protagonistes.

Une fois cela posé, Tcherniakov construit sa propre histoire. Nous sommes à l'époque contemporaine: deux couples d'amis, quinquagénaires, sont reçus dans une villa cossue par les propriétaires, Alfonso et son épouse Despina, pour un week-end de détente (l'action commence explicitement un vendredi soir et s'achève le dimanche après-midi). Lors du dîner d'accueil où les six protagonistes sont présents, Alfonso met sur la table la question de la fidélité dans le couple et lance le fameux pari de l'infidélité des femmes. Chacun, autour de la table bien arrosée, acquiesce et la machine infernale se met en branle.

Les deux couples entrent alors dans un jeu de rôle avec l'objectif de passer un bon moment; on fait semblant de devoir se quitter, on fait semblant de ne pas reconnaître son époux, on fait semblant de faire la cour à l'autre conjoint. De temps en temps, on cesse le jeu, on se remet autour de la table, on fait le point, on mange, on boit, et le jeu reprend.

Là où les choses deviennent critiques c'est quand Dorabella et Fiordiligi vont se rendre compte que le jeu est en train de devenir la réalité et qu'elles vont réellement tomber amoureuses, qui de Guglielmo, qui de Ferrando. Plus problématique encore, lorsque les maris vont se rendre compte que ce jeu est allé trop loin et qu'on ne peut plus l'arrêter. C'est alors que se révèle la véritable nature d'Alfonso; il s'est en réalité « spécialisé » dans l'organisation de week-ends échangistes, avec la complicité de Despina.

La rébellion des quatre protagonistes va conduire Alfonso à prendre les deux couples en otage, ce en quoi Despina ne le suivra pas et finira par tuer Alfonso d'un coup de carabine.

Le mérite de cette lecture (dont on comprend aisément qu'elle irritera les tenants de l'œuvre originale) est de reprendre certains thèmes présents dans le livret de Da Ponte et d'en donner une lecture actuelle: la fragilité des sentiments dans les couples (ici passée la cinquantaine), la manipulation (poussée à son extrême), la capacité de résilience dans des situations traumatiques etc.

Tcherniakov prend en charge la mise en scène et la scénographie et, comme de coutume avec lui, tous les détails comptent. La table de l'espace repas repose sur un triangle adossé à un cylindre et montre par là qu'à tout moment tout peut basculer. Les chambres des deux couples sont mitoyennes et interchangeables. Beaucoup de scènes seront jouées et chantées dans ces chambres: on notera que les femmes entraîneront les hommes dans les chambres qui sont celles des héros malgré eux. Le souci du réalisme est poussé très loin: les interventions du chœur (confiné dans la fosse) sont déclenchées par Alfonso grâce à la télécommande de la chaîne hi-fi. Et surtout, pour pousser le réalisme jusqu'au bout, Tcherniakov a tenu à ce que les chanteurs aient l'âge de leurs personnages. Il a exigé un casting de quinquagénaires. Et c'est vrai que l'on se retrouve face à des artistes qui, pour certains, avaient quitté leur rôle depuis plusieurs années et qu'ils ont repris pour l'occasion.

Article de T. Verger à propos de la mise en scène de *Così fan Tutte* de Tcherniakov



Festival d'Aix-en-provence 2023, mise en scène de Dmitri Tcherniakov

BIOGRAPHIES



CHRISTOPHE ROUSSET

Direction musicale

Fondateur de l'ensemble Les Talens Lyriques et claveciniste internationalement reconnu, Christophe Rousset est un musicien et chef d'orchestre inspiré par sa passion pour l'opéra et la redécouverte du patrimoine musical européen. L'étude du clavecin à la Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire Royal de la Haye avec Bob van Asperen (il remporte à 22 ans le prestigieux 1er Prix du 7e concours de clavecin de Bruges), suivie de

la création de son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991, permettent à Christophe Rousset d'appréhender parfaitement la richesse et la diversité des répertoires baroque, classique et préromantique.

Christophe Rousset est aujourd'hui régulièrement invité à se produire avec Les Talens Lyriques dans toute l'Europe: Opéra National de Paris, Opéra-Comique, Opéra National des Pays-Bas, Concertgebouw Amsterdam, Théâtre des Champs-Élysées, Philharmonie de Paris, Opéra de Lausanne, Teatro Real de Madrid, Theater an der Wien, Staatsoper de Vienne, Opéra Royal de Versailles, La Monnaie de Bruxelles, Wigmore Hall et Barbican Center de Londres, Bozar Bruxelles... ainsi que pour des tournées dans le monde entier au Mexique, Nouvelle-Zélande, Canada, USA etc.

Parallèlement, il poursuit une carrière active de claveciniste et de chambriste en se produisant et en enregistrant sur les plus beaux instruments historiques. Ses enregistrements des œuvres pour clavecin de Louis et François Couperin, Rameau, D'Anglebert, Royer, Duphly, Forqueray, Balbastre, Scarlatti et les divers enregistrements consacrés aux pièces de J. S. Bach (*Partitas, Variations Goldberg, Concertos pour clavecin, Suites anglaises, Suites françaises, Klavierbüchlein, Clavier bien tempéré*) sont considérés comme des références.

La dimension pédagogique revêt une importance capitale pour Christophe Rousset qui dirige et anime des masterclasses et académies: CNSMDP de Paris, Académie d'Ambronay, Fondation Royaumont, Opera Studio de Gand, OFJ Baroque, Junge Deutsche Philharmonie, Accademia Chigiana à Sienne, Amici della Musica à Florence, ou encore le Britten-Pears Orchestra. Il s'investit également avec énergie aux côtés des musiciens des Talens Lyriques dans l'initiation de jeunes collégiens de Paris et d'Île-de-France à la musique.

« *Così fan tutte*, est un opéra que je connais bien et que j'ai déjà interprété plusieurs fois, notamment avec les Talens Lyriques en 2012 à l'Opéra de Dijon. Cette œuvre qui plonge ses racines dans le XVII^e siècle est, de ce fait, à la fois extrêmement attachante et complexe, notamment par son jeu amoureux à la Marivaux, très lié à l'époque, qui peut se révéler difficile à interpréter dans une mise en scène moderne. Il en va de même pour la musique, résolument typique du XVIII^e siècle. Pour la production scénique au Théâtre du Châtelet, je me fais donc une joie d'accompagner le metteur en scène Dimitri Tcherniakov dans une nouvelle lecture de cette œuvre avec une distribution idéale. À Würzburg, nous jouerons *Così fan tutte* avec de nouveaux interprètes, non moins fabuleux, en version concert, il nous reviendra donc de faire transparaître toute la dramaturgie de cette œuvre. »



LES TALENS LYRIQUES

Orchestre

L'Ensemble Les Talens Lyriques, qui tient son nom du sous-titre de l'opéra de Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (1739), a été créé en 1991 par le claveciniste et chef d'orchestre Christophe Rousset. Défendant un large répertoire lyrique et instrumental qui s'étend du premier Baroque au Romantisme naissant, Les Talens Lyriques s'attachent à éclairer les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique, à la lumière d'œuvres plus rares ou inédites, véritables chaînons manquants du patrimoine musical européen. Ce travail musicologique et éditorial est une priorité de l'Ensemble et contribue à sa notoriété.

Les Talens Lyriques voyagent de Monteverdi, Cavalli, Landi, Pallavicino, à Haendel en passant par Lully, Desmarest, Mondonville, Cimarosa, Traetta, Jommelli, Martin y Soler, Mozart, Salieri, Rameau, Gluck, Beethoven, Cherubini, García, Berlioz, Massenet, Gounod, et enfin Saint-Saëns. La recreation de ces œuvres va de pair avec une collaboration étroite avec des metteurs en scène ou chorégraphes tels que Pierre Audi, Jean-Marie Villégier, David McVicar, Eric Vigner, Ludovic Lagarde, Mariame Clément, Jean-Pierre Vincent, Macha Makeïeff, Laura Scozzi, Natalie van Parys, Marcial di Fonzo Bo, Claus Guth, Robert Carsen, David Hermann, Christof Loy, Jetske Mijnsen, Alban Richard, David Lescotou, Phia Ménard.

Outre le répertoire lyrique, l'Ensemble explore d'autres genres musicaux tels que le Madrigal, la Cantate, l'Air de cour, la Symphonie et l'immensité du répertoire sacré (Messe, Motet, Oratorio, Leçons de Ténèbres...). De saison en saison, Les Talens Lyriques sont ainsi amenés à se produire dans le monde entier, dans des effectifs variant de quelques musiciens à plus d'une soixantaine d'interprètes de toutes générations. En 2022-2023, Les Talens Lyriques ont fêté leur 30^e anniversaire.

Depuis 2007, l'Ensemble s'emploie à initier des élèves à la musique, à travers un programme d'actions artistiques ambitieuses et d'initiatives pédagogiques innovantes. Ils sont en résidence dans des établissements scolaires à Paris et en Île-de-France, où ils ont créé notamment une classe orchestre et un petit chœur des Talens. Les 3 applis pédagogiques t@lenschool, téléchargeables gratuitement, suscitent beaucoup d'engouement et ont remporté de nombreux prix français et internationaux.



AGNETA EICHENHOLZ

Fiordiligi – soprano

Dans sa jeunesse, Agneta Eichenholz s'intéressait davantage à la musique pop, mais elle a ensuite entendu Barbara Bonney chanter de la musique de Mozart et a commencé à mémoriser et à chanter les paroles et la musique sans partitions. Elle a décidé d'étudier le chant à l'académie de musique de sa ville natale et à l'Operahögskolan de Stockholm. Pendant longtemps, elle a chanté principalement en Scandinavie, par exemple à Copenhague, Stockholm et Uppsala, mais maintenant aussi au Teatro Liceu de Barcelone, au Komische Oper et au Deutsche Oper de Berlin, et à Düsseldorf.

En 2009, Agneta Eichenholz interprète le rôle-titre de Lulu d'Alban Berg au Royal Opera House Covent Garden de Londres sous la direction musicale d'Antonio Pappano. Cette production a été nominée pour un Grammy et, deux ans plus tard, elle a également été présentée au Teatro Real de Madrid. La performance de la chanteuse a été largement décrite comme un « début sensationnel à Covent Garden ». Elle a également joué et chanté Lulu, désormais son rôle phare, dans deux autres productions.

Les deux thèmes principaux du vaste répertoire de la chanteuse sont, d'une part, le baroque et Mozart, et, d'autre part, la musique du XXe siècle et d'aujourd'hui. À Bâle et à Berlin en 2012 et 2017, elle assure les parties de soprano de deux premières mondiales du compositeur suisse Andrea Lorenzo Scartazzini. En 2015, elle a fait ses débuts au Theater an der Wien dans Peter Grimes de Benjamin Britten et en 2016, elle a fait ses débuts dans le rôle de Daphné à l'Opéra d'État de Hambourg. Tout au long de sa carrière, les rôles de Mozart ont été l'axe central de son domaine; elle a chanté Konstanze et Fiordiligi, Lucio Cinna et Elettra, Vitellia dans *La clémence de Titus* et la Comtesse dans *Les Noces de Figaro*.

Agneta Eichenholz peut également être entendue comme soliste de concert. Son répertoire de concert comprend les mises en scène d'Arthur Rimbaud *Les Illuminations* de Benjamin Britten, les Sept premières chansons de Berg et sa Suite Lulu, la Quatrième de Mahler et les Quatre dernières chansons de Richard Strauss, ainsi que des œuvres de Joseph Canteloube, Francis Poulenc et Jean Sibelius. Elle est également apparue dans de grandes œuvres chorales et orchestrales de Haendel, Mozart, Fauré et Orff.



CLAUDIA MAHNKE

Dorabella – mezzo-soprano

La mezzo-soprano allemande a étudié le chant avec Heidi Petzhold à la Musikhochschule de Dresden. Elle remporte le premier prix de Chant au Concours de Berlin en 1994 ainsi que le troisième prix au Concours du Belvedere à Vienne en 1995. Entre 1992 et 1996, elle est à Chemnitz où elle chante Hänsel, Cherubino, Suzuki et Carmen.

En 1996, elle intègre la troupe de Stuttgart où elle interprète Dorabella (*Così fan tutte*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Octavian (*Der Rosenkavalier*), Nicklaus (*Les Contes d'Hoffmann*), Orlofsky (*Die Fledermaus*), Sesto (*Giulio Cesare*) et Fricka (*Das Rheingold*). En tournée, elle chante Oberto (*Alcina*) au Festival d'Edinburgh. En 1998, elle débute dans le *Komponist (Ariadne auf Naxos)* à Berlin – Komische Oper. Elle reprend ce rôle en 2002 à San Francisco, théâtre dans lequel elle chantera par la suite Cherubino et Zerlina.

Elle remporte un très grand succès personnel dans *Simplicius Simplicissimus* de Karl Amadeus Hartmann, rôle pour lequel elle est « nominée » pour le titre d'« Artiste de l'année », à l'initiative du magazine *Opernwelt*. En août 2006, elle est nommée « Kammersängerin » de l'Opéra de Stuttgart. Ses nombreux engagements, comme artiste invitée, la conduisent à Lyon (Dorabella), Berlin – Deutsche Oper (Cherubino), Karlsruhe (Cendrillon- Le Prince), Essen (Octavian) etc.

À partir de la saison 2006-2007, et au cours des saisons suivantes, Claudia Mahnke est à Francfort où elle chante Magdalena dans *Die Meistersinger von Nürnberg*, Charlotte dans *Werther*, Bianca dans une nouvelle production de *Eine florentinische Tragödie*, Lucretia / *The Rape of Lucretia*, Concepcion / *L'Heure Espagnole*, Cherubino / *Le Nozze di Figaro*, Silla / *Palestrina*, Giovanna Seymour / *Anna Bolena*, Simplicius Simplicissimus, Miranda / *The Tempest*, Giulietta / *Les Contes d'Hoffmann*, Judith / *Le Château de Barbe-Bleue*, Brangäne / *Tristan und Isolde* etc. En 2010, elle remporte un succès personnel pour son interprétation de Octavian/*Der Rosenkavalier* à Cologne.

Claudia Mahnke mène parallèlement une carrière au concert. Elle a chanté *la Messe en Si* de Bach, *Credo* de Penderecki, *la Petite messe solennelle* de Rossini, dirigée par Helmut Rilling, *Missa solemnis* de Beethoven, les *Kindertotenlieder*, la 2ème Symphonie, le *Lied von der Erde* de Mahler, les *Gurrelieder* de Schönberg avec Lothar Zagrosek, le *Requiem* de Verdi avec Manfred Honeck ainsi que la *C-Dur Messe* de Beethoven et la *B-moll Messe* de Bruckner dirigés par Fabio Luisi.



RAINER TROST

Ferrando – ténor

Rainer Trost a passé son enfance et sa jeunesse à Stuttgart où il est né. Dans sa ville natale, il a été membre du Stuttgarter Hymnus-Chorknaben pendant de nombreuses années. Il a d'abord étudié le droit, puis s'est tourné vers le chant, étudiant à Fribourg-en-Brigau, Stuttgart et de 1987 à 1991 à la tclarifyhe Hochschule für Musik de Munich, entre autres avec Adalbert Kraus. Par la suite, le chanteur a été membre de l'ensemble du Staatsoper de Hanovre jusqu'en 1995.

En 1992, Trost a lancé sa carrière internationale en tant que Ferrando dans *Così fan tutte* de Mozart avec le chef d'orchestre John Eliot Gardiner à Paris. Cette performance a été enregistrée en direct et publiée sur le label Deutsche Grammophon. Une critique du Guardian a écrit: « peu de ténors sur disque peuvent rivaliser avec l'Allemand Rainer Trost dans la beauté envoiante de sa voix - surtout dans l'air de Ferrando *Una Aura Amorosa* ».

Plus tard, Trost a joué notamment les rôles de ténors dans des opéras de Mozart tels que Tamino, Belmonte, Ferrando, Don Ottavio, Idamante et le rôle-titre dans *La clemenza di Tito*. Il s'est produit à Hambourg, Lisbonne, Amsterdam, Ludwigsburg, Paris, Vienne, Genève, Berlin, Bruxelles, Cologne, Barcelone, au Metropolitan Opera, au Festival de Salzbourg et au Festival d'Edimbourg, au Maggio Musicale à Florence et au Royal Opera House Covent Garden à Londres. Il est également apparu comme le comte Balduin Zedlau dans *Wiener Blut* de Johann Strauss au Seefestspiele Mörbisch en août 2007, et comme Arbace dans la nouvelle production de Dieter Dorn d'Idomeneo le 14 juin 2008 pour la réouverture du Théâtre Cuvillies à Munich. Il a connu le succès dans le rôle de Pylade dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck au Theater an der Wien en octobre 2014. Il a créé le rôle de Calogero dans *La grande magia* de Manfred Trojahn au Semperoper de Dresde en 2008.

Trost est également actif en tant que chanteur de concert. Son répertoire comprend des œuvres de Britten, Monteverdi, Mozart, Schubert et Bach. Il a été nommé professeur de chant à l'Université de musique et des arts du spectacle de Vienne. Depuis le 1er mars 2021, il est directeur adjoint de l'Institut du chant et du théâtre musical de l'Université de musique et des arts du spectacle de Vienne.



RUSSELL BRAUN

Guglielmo – basse

Né à Francfort, Russell Braun s'installe au Canada en 1982. Il se produit régulièrement au Metropolitan Opera de New York, au Festival de Salzbourg, au Festival de Glyndebourne, au Staatsoper de Vienne, au Staatsoper de Hambourg, au Lyric Opera de Chicago, à la Canadian Opera Company de Toronto, etc. où il interprète les rôles-titres de Billy Budd, Eugène Onéguine et Hamlet, Nick Carraway (*The Great Gatsby* de John Harbison), Harlekin (*Ariane à Naxos*), Pelléas (*Pelléas et Mélisande*), Chorébe (*Les Troyens*), Borilée (*Les Boréades*), le Comte des Nocces de Figaro, Papageno (*La Flûte enchantée*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Figaro (*Le Barbier de Séville*), Mercutio (*Roméo et Juliette*), Eisenstein (*La Chauve-souris*), Eletski (*La Dame de pique*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Wolfram (*Tannhäuser*). Il est régulièrement invité à l'Opéra national de Paris (Valentin de Faust, Pelléas, Guglielmo, Papageno, Oreste d'Iphigénie en Tauride).

Plus récemment, il a interprété Don Alfonso de *Così fan tutte*, Peter de Hänsel et Gretel, le Comte d'Almaviva des *Noces de Figaro*, Ford de *Falstaff*, Nottingham de *Roberto Devereux*, le Comte de Luna du *Trouvère* à la Canadian Opera Company de Toronto, Pentheus (*Les Bassarides*) au Festival de Salzbourg, Chou En-lai de *Nixon in China*, Lescaut de *Manon Lescaut*, Olivier de *Capriccio* au Metropolitan Opera de New York. À l'occasion du 150e anniversaire de la confédération du Canada, il a interprété le rôle-titre de *Louis Riel* du compositeur canadien Harry Sommers au Four Seasons Center de Toronto et au National Arts Center d'Ottawa.



GEORG NIGL

Don Alfonso – baryton

Le baryton Georg Nigl est né à Vienne en 1972. Après avoir été soliste soprano au sein des Petits Chanteurs de Vienne, puis comédien pendant trois ans au Burgtheater de Vienne, il entame en 1990 sa formation de chant à la Hochschule für Musik à Vienne, formation qu'il poursuit auprès de la Kammersängerin Hilde Zadek. Au cours de ces dernières années, son travail s'est surtout concentré sur le domaine de la musique baroque, la « Wiener Klassik » et la musique moderne. À l'issue de sa première collaboration avec Nikolaus Harnoncourt, il commence à travailler intensivement sur l'interprétation de la musique baroque. S'ensuivent des invitations de collaboration avec des ensembles de son original, avec entre autres, Christophe Coin et L'Ensemble Baroque de Limoges, Thomas Hengelbrock et son Baltasar Neumann Orchestre, Jordi Savall et son Ensemble Hespèrion XXI, Giovanni Antonini et Luca Pianca et leur Il Giordino Armonico. Il compte parmi les invités réguliers de la Styriarte Graz.

Ensemble avec Luca Pianca, il organise dans toute l'Europe des récitals de chant qui ont abouti à l'enregistrement de *Guerra Amorosa*. Il a participé à des opéras de Monteverdi, Handel, Caldara, Purcell et chante régulièrement le répertoire baroque allemand et italien. Il a interprété divers rôles dans des opéras de Mozart aussi bien en France qu'en Allemagne, en Suisse, en Italie et en Autriche.

En tant qu'interprète de musique contemporaine, il compte parmi les chanteurs les plus appréciés de sa génération, en témoignent ses nombreuses premières lors des festivals de Schwetzingen et Bregenz, les festivals de Berlin et de Vienne, Wien modern, le festival de Lucerne, le Steirischer Herbst, le Holland Festival, entre autres avec le Klangforum Wien et l'Ensemble Modern Frankfurt.



PATRICIA PETIBON

Despina – soprano

La soprano française Patricia Petibon naît le 27 février 1970 à Montargis. Très tôt, elle entreprend l'étude du piano. Sa passion pour le chant est également de longue date. Elle étudie au Conservatoire de Tours, puis part à Paris suivre une licence de musicologie au Conservatoire National Supérieur de Musique. Elle sort diplômée du CNSM en 1995 avec un Premier prix. À sa sortie du Conservatoire, elle est découverte par William Christie des Arts Florissants, et fait ses débuts avec lui en 1995 à La Scala dans une version concertante de *La Descente d'Orphée aux enfers* de Marc-Antoine Charpentier (Daphné/Enone), puis au Palais Garnier dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau (L'Amour/Une Matelote/Une Prêtresse/Une Bergère) en 1996.

Elle chante également l'Amour dans une mise en scène par Robert Carsen d'*Orphée et Eurydice* de Gluck sous la direction de John Eliot Gardiner au Théâtre du Châtelet en 1999 et Phani/Zima dans *Les Indes Galantes* de Rameau à l'Opéra de Paris en 2000. La même année, elle chante Olympia dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach pour ses premières à l'Opéra d'État de Vienne et au Grand Théâtre de Genève, et fait ses débuts au Festival de Salzbourg en 2001 dans *Ariodante* de Haendel en Dalinda. Elle chante également Sœur Constance dans *les Dialogues des Carmélites* de Poulenc à l'Opéra de Paris en 2004, puis Sophie dans *Le Chevalier à la rose* de Strauss deux ans plus tard à l'Opéra d'État de Vienne et Despina dans *Così fan tutte* de Mozart au Festival de Salzbourg en 2009.

LA MUSIQUE DE MOZART

ACTE I

Overture
 La mia Dorabella
 Fuor la spada
 E la fede delle femmine
 Scioccherie di poeti
 Una bella serenata
 Ah, guarda, sorella
 Mi par che stamattina
 Vorrei dir, e cor non ho
 Stelle! Per carità, signor Alfonso
 Sento, oh Dio, che questo piede
 Non piangere idol mio!
 Al fato dan legge
 La commedia è graziosa
 Bella vita militar - I
 Non vè più tempo, amici
 Di scrivermi ogni giorno
 Bella vita militar! - II
 Dove Son?
 Soave sia il vento
 Non son cattivo comico
 Che vita maledetta
 Ah, scostati!
 Smanie implacabili
 Signora Dorabella
 In uomini, in soldati
 Che silenzio!
 Alla bella Despinetta
 Che sussurro! Che strepito!
 Come scoglio
 Ah, non partite
 Non siate ritrosi
 E voi ridete?
 Si può sapere un poco la cagion di quel riso?
 Un'aura amorosa
 Oh, la saria da ridere!
 Ah, che tutta in un momento

ACTE II

Andate là, che siete due bizzarre ragazze
 Una donna a quindici anni
 Sorella, cosa dici?
 Prenderò quel brunettino
 Ah, correte al giardino
 Secondate, aurette amiche
 Il tutto deponete sopra quei tavolini
 La mano a me date
 Oh che bella giornata!
 Il core vi dono
 Barbara! Perché fuggi?
 Ei parte... senti... ah no!
 Per pietà, ben moi, perdona
 Amico, abbiamo vinto!
 Donne mie, la fate a tanti
 In qual fiero contrasto
 Tradito, schernito
 Bravo, questa è costanza
 Ora vedo che siete
 E amore un ladroncello
 Come tutto congiura
 Fra gli amplessi in pochi istanti
 Ah, poveretto me
 Tutti accusan le donne
 Vittoria, padroncini!
 Fate presto, o cari amici

[Playlist – Così fan tutte](#)

PISTES PÉDAGOGIQUES

Les différentes voix à l'opéra – Nous l'avons vu, il existe de nombreuses voix que l'on peut entendre à l'opéra. Les voix sont différentes notamment en fonction du rôle joué par le ou la soliste. Le spectre de la voix est très large : entraînez-vous à repérer les différentes voix de l'opéra !

→ [Les voix de l'opéra](#)

→ [Les différents types de voix](#)

Les différents genres d'opéra – Mozart a pratiquement tout fait : opera seria, opera bouffa, Singspiel, dramma giocoso... mais il reste encore des genres d'opéra que nous n'avons pas abordé dans ce dossier. Etudiez en classe les différents genres d'opéra :

→ [Les quinze principaux genres d'opéras](#)

Se raconter l'histoire de *Così fan tutte* en petits groupes – Les élèves se racontent de façon dynamique l'opéra de Mozart. D'abord en deux groupes distincts pour se rappeler l'histoire en deux actes (groupe A pour l'acte I et groupe B pour l'acte II) afin de se mettre d'accord, les élèves du groupe A racontent ensuite à leurs camarades du groupe B ce qui se passe dans l'acte I et inversement, les élèves du groupe B racontent à leurs camarade du groupe A ce qui se passe dans l'acte II. Le groupe qui écoute peut apporter des corrections, suggérer des modifications... Reconstruction de l'argument dans sa totalité en classe avec la ou le professeur.

POUR ALLER PLUS LOIN

- *Mozart, opéras, mode d'emploi*, Avant Scène Opéra, Pierre Michot, 2006
- *L'opéra mode d'emploi*, Alain Perroux, Avant Scène Opéra, 2000
- *Guide des opéras de Mozart*, Brigitte Massin, Fayard, 1991
- [Article sur la mise en scène](#) de *Così fan tutte* de Tcherniakov, T. Verger
- [Dossier pédagogique](#) de l'Opéra National du Rhin
- [Dossier pédagogique](#) de l'Opéra Eclaté d'Occitanie
- [La classe à l'opéra](#), Opéra National du Rhin

PETIT DICO' DE L'OPÉRA

A CAPPELLA: chanter a cappella signifie chanter sans accompagnement instrumental.

CHŒUR: un chœur est un ensemble vocal dont les membres, appelés choristes, chantent les différentes voix sous la direction d'un chef de chœur.

LIVRET: livre comprenant les paroles de l'opéra.

LIBRETTISTE: auteur d'un libretto, d'un livret, c'est-à-dire le texte d'une œuvre lyrique, comme un opéra, une cantate, etc.

MISE EN SCÈNE: organisation matérielle de la représentation ; choix des décors, places, mouvements et jeu des acteurs, etc.

NOTE D'INTENTION: la note d'intention explique au lecteur-spectateur pourquoi la compagnie et les artistes ont décidé de créer ce spectacle.

OPÉRA: l'opéra est une pièce de théâtre chantée et accompagnée d'un orchestre.

OPÉRA BUFFA: genre lyrique spécifiquement napolitain et héritier de la tradition de la commedia dell'arte, l'opera buffa désigne des ouvrages lyriques sur des sujets comiques.

OPÉRA SERIA: l'opera seria est un opéra de tradition et de langue italienne pratiqué au XVIIIe siècle. Opposé à l'opera buffa, son caractère est noble et « sérieux ».

ORCHESTRE: groupe d'instrumentistes réunis pour l'exécution d'une œuvre musicale.

OUVERTURE: introduction musicale purement orchestrale jouée au début, rideau fermé.

PRODUCTION: au théâtre, une production est l'œuvre musicale, théâtrale etc. qui va se produire sur scène.

SOLISTE: un soliste est un interprète qui assure seul l'exécution d'une partie musicale.

TESSITURE: étendue des sons qui peuvent être émis par une voix de manière homogène.

À VOIR ÉGALEMENT AU CHÂTELET CETTE SAISON

- **ROMEO + JULIET** ; mardi 12, jeudi 14, mardi 19 et mercredi 20 mars à 20 h ; Recommandé à partir de la 4e - Complet
- **L'AMOUR VAINQUEUR** ; mardi 11 juin à 10 h et jeudi 13 juin à 14 h 30 ; Recommandé à partir du CE2

RENSEIGNEMENTS

Marina Benoist

Responsable de l'action culturelle et du jeune public
Programmation famille et jeune public

mbenoist@chatelet.com / 0140 28 29 20

Eva-Marie Turpin

Chargée des actions éducatives

eturpin@chatelet.com / 0140 28 29 09

BILLETTERIE

**Guillaume Combier, Muriel Faugeroux
et Alexandra Malgras**

Service groupes et collectivités

collectivites@chatelet.com / 0140 28 28 05