

opéra
Comique

CORONIS



CORONIS

SEBASTIÁN DURÓN

14, 15, 16 ET 17 FÉVRIER 2022

Soutenu par



AVEC LE SOUTIEN DE

Madame Aline Foriel-Destezet,
Mécène principale
de l'Opéra-Comique

PARTENARIAT MÉDIA



arte

TRANSFUGE

france•tv

Production **théâtre de Caen**

Coproduction **Opéra-Comique,**
Opéra de Limoges, Opéra de Rouen,
Opéra de Lille, Le Poème Harmonique

Ce projet bénéficie du soutien de la Plateforme
Normandie Lyrique et Symphonique
portée par la Région Normandie et l'État

Durée estimée : **1h50 sans entracte**

Introduction au spectacle et Chantez
Coronis dans les espaces du théâtre,
45 minutes avant chaque représentation

CORONIS

Zarzuela en deux journées de Sebastián Durón
Livret d'un poète anonyme d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide
Créée à Madrid entre 1701 et 1706

Direction musicale - **Vincent Dumestre**

Mise en scène, chorégraphie - **Omar Porras**

Décors - **Amélie Kirtzé-Topor**

Costumes - **Ateliers MBV Bruno Fatalot**

Lumières - **Mathias Roche**

Accessoires - **Laurent Boulanger**

Maquillages, coiffures, perruques - **Véronique Soulier-Nguyen**

Assistant musical - **Loris Barrucand**

Assistante à la mise en scène - **Marie Robert**

Conseillère linguistique pour l'espagnol - **Sara Águeda Martín**

Cheffe de chant - **Camille Delaforge**

Coronis - **Marie Perbost**

Triton - **Isabelle Druet**

Protée - **Cyril Auvity**

Ménandre - **Anthea Pichanick**

Sirène - **Victoire Bunel**

Apollon - **Marielou Jacquard**

Neptune - **Caroline Meng**

Iris - **Eugénie Lefebvre**

Marta - **Stephan Olry**

Danseurs et acrobates - **Alice Botelho, David Cami de Baix, Élodie Chan,**
Caroline Le Roy, Ely Morcillo, Michaël Pallandre

Orchestre - **Le Poème Harmonique**

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

Exact contemporain de Scarlatti, Campra et Purcell, Sebastián Durón débute sa carrière officielle à la cour de Madrid en 1695, à 35 ans. C'est le moment où Scarlatti s'épanouit à Naples tandis que Campra aborde l'opéra à Paris, et que Purcell meurt prématurément. Cette même carrière, Durón l'achèvera dix ans plus tard pour suivre en France sa reine déchuée. À l'époque de cet exil, deux jeunes musiciens entameront de leur côté des voyages décisifs, Haendel en Italie, Rameau à Paris.

Enrichie par ses colonies dans le Nouveau Monde, jouissant d'une autorité morale, celle de la Contre-Réforme, Madrid, capitale depuis 1561, rayonne au XVII^e siècle. Les monarques « catholiques » appartiennent à la branche aînée des Habsbourg : ils règnent sur l'Espagne et le Portugal, mais aussi sur la Sardaigne, la Sicile et tout le sud de l'Italie, et encore sur le duché de Milan et les Pays-Bas.

La branche cadette de la famille règne sur le Saint-Empire romain germanique - tout le centre de l'Europe. Les Habsbourg ne cessent de nouer des alliances, au risque d'une consanguinité dont pâtira la couronne d'Espagne.

Œuvres et artistes étrangers, en particulier italiens, affluent depuis des générations à Madrid. Productions et artistes de la péninsule ibérique circulent tout autant sur le continent, à l'instar de Velázquez, mort l'année de naissance de Durón. Le mécénat des Habsbourg est si considérable que l'on parle de Siècle d'or pour qualifier le XVII^e siècle espagnol : Durón en est un héritier.

Son génie musical profite de l'effervescence culturelle qui anime autant la société et l'Église que la cour. Musique, littérature, peinture et architecture se retrouvent lors de fêtes théâtrales aussi bien publiques que religieuses, officielles que populaires.

Il faudra pour tarir ce bouillonnement une longue guerre de succession d'ampleur européenne. Elle est provoquée par l'arrivée sur le trône, en 1700, d'un Bourbon, Philippe V, faute d'héritier Habsbourg.

Opéra tardif de Durón, si ce n'est son dernier, *Coronis* offre un reflet étonnant de la situation politique de ces années 1700. Puisée chez Ovide, la légende est assez embrouillée pour se prêter à des arrangements. Surtout, le nom de la nymphe a dû attirer l'auteur du livret : *Coronis* peut facilement désigner la *corona*, c'est-à-dire la couronne espagnole. Que la belle héroïne attise la convoitise de deux puissantes divinités, mettant involontairement son peuple en danger, n'étonne pas en cette période de succession dynastique. Que le vainqueur du conflit soit finalement Apollon devient limpide : le dieu solaire reste l'emblème du vieux roi de France, Louis XIV, qui n'est autre que le grand-père de Philippe V.

« *Entrons dedans ma grotte, afin que j'y prépare
Quelques charmes nouveaux pour un effet si rare* »

Corneille, *L'illusion comique*, I, 3

Cependant, qu'on ne s'attende pas à découvrir un Apollon séducteur ou protecteur des arts : la sensibilité n'a pas sa place dans les affaires diplomatiques. D'ailleurs, le seul amoureux de l'opéra s'appelle Triton... et c'est un monstre marin. De toute façon, l'œuvre est centrée sur *Coronis*, nymphe parée de vertus, aussi courageuse et généreuse que loyale. Ses sujets sont également valorisés, chœur commentant l'action et personnages secondaires, parmi lesquels le devin Protée, sage peu écouté, et un couple d'amoureux bouffons très terre à terre, Ménandre et Sirène, sortes de Papageno et Papagena avant l'heure.

Le mélange des genres est à l'honneur, des bouffonneries aux cataclysmes. Tel est l'univers de la *zarzuela* baroque, forme à la fois élaborée, divertissante et relativement légère. Présentant habituellement une alternance de dialogues parlés et de

morceaux chantés (comme le *ballad opera* en Angleterre, et bientôt l'*opéra-comique* en France), celle-ci est entièrement chantée. Construite en deux actes (des « journées ») et quatre tableaux (ou décors), elle combine les traditions ibériques avec des influences italiennes préfigurant l'*opera seria*, afin de plaire à un roi né à Versailles et à une reine née à Turin.

Écrite pour et créée à la cour - probablement au palais de l'Alcázar, sans date connue -, *Coronis* a été conçue pour une distribution quasi exclusivement féminine. Presque tous les chanteurs servent alors le culte catholique : le théâtre profane leur est donc interdit. Les femmes, en revanche, animent les troupes en ville : le palais y recrute ces interprètes à la fois comédiennes et chanteuses, capables de jouer des dieux virils comme des bergères sémillantes. Seuls les rôles de barbons, comme le devin Protée, sont réservés à des ténors.

Durón est aujourd'hui redécouvert. Le musicologue Raúl Angulo Díaz a authentifié le manuscrit de *Coronis* en 2009. Notre spectacle, produit en 2019 par le théâtre de Caen - et coproduit par l'Opéra-Comique - signe sa renaissance après plus de trois siècles d'oubli, grâce à l'engagement passionné de Vincent Dumestre, qui milite pour ce répertoire avec son Poème Harmonique. À la mise en scène, Omar Porras retrouve sa langue natale et réinvente, avec ses complices danseurs et acrobates, un théâtre de machines et de magie approprié à la fantaisie baroque.

On peut ainsi espérer que, par la grâce conjuguée de la musique et de la scène, *Coronis*, dont Ovide raconte que le fruit de ses amours avec Apollon fut Esculape, dieu de la médecine, vient clore à l'Opéra-Comique deux années sous le joug d'un certain coronavirus.

ARGUMENT

PREMIÈRE JOURNÉE

Une plage de Thrace

Scène 1 - Pendant qu'on entend au loin la chasse de la nymphe Coronis, prêtresse de Diane, Ménandre et Sirène aperçoivent le monstre Triton. Neptune, son père adoptif, l'a envoyé enlever Coronis dont il est amoureux. Terrorisés, les deux compères se cachent.

Scène 2 - Poursuivie par Triton, Coronis implore les cieux et les bois de lui porter secours. Or le monstre veut l'enlever pour son propre compte. Repoussé par des insultes, il abandonne la galanterie pour des transports furieux. Sirène et Ménandre rameutent les chasseurs, bergers et nymphes du bocage.

Scène 3 - Triton se jette à la mer. Coronis s'inquiète d'un oracle qui prédit sa noyade. Les habitants

de Thrace décident alors de gravir la montagne jusqu'à la grotte du devin Protée afin de lui demander à quel dieu se vouer.

La grotte de Protée sur le haut d'une montagne

Scène 4 - Protée pressent qu'une guerre va éclater entre Apollon et Neptune pour l'amour de Coronis, mais aussi pour la domination de la ville de Phlègre.

Scène 5 - Surviennent Coronis et les Thraciens: Protée les exhorte à sacrifier aux autels d'Apollon.

Scène 6 - Ayant entendu le devin, Neptune courroucé veut se venger en submergeant la ville.

Scène 7 - Apollon offre aussitôt sa protection, et une lutte sans merci éclate entre les dieux.

SECONDE JOURNÉE

Un temple avec la statue de Neptune

Scène 1 - Neptune ayant remporté la bataille, les Thraciens se résignent à l'adorer en lui érigeant des autels. Protée leur reproche leur impiété envers Apollon, mais ils l'accusent de les avoir induits en erreur. Une nouvelle vision montre à Protée le temple en feu, mais Coronis ne le prend plus au sérieux.

Scène 2 - Désireuse de respecter l'issue du combat, Coronis attise la colère d'Apollon. Il renverse l'idole de Neptune, à la consternation générale.

Scène 3 - Devant le sacrilège, Neptune rassure les Thraciens, tout en les menaçant d'un déluge s'ils venaient à le trahir. Deux partis s'opposent: celui du dieu marin et celui du dieu solaire. Coronis déplore que son peuple doive périr soit brûlé par Apollon, soit noyé par Neptune.

Une plage avec, au fond, un temple surplombant une montagne

Scène 4 - Accompagné de divinités marines, Triton déplore sa disgrâce amoureuse. Au loin les Thraciens se consomment dans le temple en flammes, suivant la prophétie de Protée. Ému par leur douleur, Triton en oublie presque la sienne.

Scène 5 - Dévalant la montagne, Coronis tombe dans les bras de Triton. Déclarations d'amour et protestations se renouvellent jusqu'à ce que le monstre se fâche et décide de l'enlever par la force.

Scène 6 - Apollon paraît et transperce le monstre d'une flèche.

Scène 7 - Ménandre et Sirène sortent vivants de l'incendie, pour se quereller aussitôt sur les devoirs conjugaux respectifs de l'homme et de la femme.

Scène 8 - Ils sont interrompus par l'irruption de Triton blessé.

Scène 9 - Neptune accourt à la plainte de son fils. Il soupçonne Ménandre et Sirène d'être à l'origine du carnage, mais Triton désigne Apollon.

Scène 10 - Apollon vient achever son œuvre sanglante mais le monstre marin expire après ses dernières paroles. Neptune et Apollon s'apprêtent à s'affronter une seconde fois.

Scène 11 - Envoyée par Jupiter, Iris descend de son arc-en-ciel: le dieu de la foudre ordonne que les combats cessent et que Coronis choisisse son vainqueur. Neptune est éconduit; Apollon devient son époux. Ménandre demande à Apollon de pouvoir joindre son mariage au sien. Une fête célèbre les nouveaux époux.

INTENTIONS

LES SPLENDEURS DE LA ZARZUELA BAROQUE

Par Vincent Dumestre

Coronis est aussi éloignée de la tragédie en musique française que de l'opéra italien, tous deux contemporains.

Cette œuvre, signée Sebastián Durón, émane d'une tradition théâtrale et musicale propre à l'Espagne des Habsbourg, la zarzuela, un art encore largement méconnu en France aujourd'hui - ceci malgré la renaissance sur nos scènes du répertoire baroque. Jouée devant le jeune et nouveau roi d'Espagne Philippe V, qui n'était autre que le petit-fils de Louis XIV, *Coronis* a la forme d'une pastorale mythologique entièrement chantée, ce qui est une exception en cette fin du Siècle d'or : toute l'Espagne vibre alors pour la zarzuela, spectacle lyrique mêlant chant et déclamation, dans un alliage que l'on retrouve à la même époque en Angleterre avec le semi-opéra anglais, ce qu'illustre *King Arthur* du contemporain Henry Purcell.



De quoi est-il question ? Comme souvent, il y a porosité entre l'histoire de l'œuvre et l'Histoire.

En septembre 1705, les Britanniques prennent Barcelone par la mer. Menacé sur son littoral, Philippe V fait jouer à son anniversaire, le 19 décembre, un spectacle symbolique : la nymphe Coronis - de corona, la couronne - subit les assauts de Triton, monstre marin que le peuple renvoie dans l'onde. Mais les ennuis ne finissent pas là : Neptune, dieu des océans, et Apollon, dieu du soleil, entrent en guerre pour la main de la jeune femme. Le premier inonde, le second embrase. Tandis que le pays se désole, Triton resurgit et accable de nouveau Coronis. Apollon arrive et le terrasse, remportant le cœur de la nymphe et le pouvoir sur sa contrée. Un roi solaire vainquant les puissances maritimes pour une couronne : le message est clair, il prédit la victoire des Bourbon sur les flottes anglaise, hollandaise et portugaise...



Triton

Coronis

Le ton de l'œuvre est celui de la zarzuela, spectacle léger, pastoral, qui porte le nom d'un palais estival.

L'été, cherchant l'air frais, les rois espagnols se retirent sur les hauteurs forestières près de Madrid, dans un domaine de chasse au milieu des ronces - les zarzas. Le Palacio de la Zarzuela accueille dès l'époque de Calderón - contemporain de Corneille - des pièces agrémentées d'une musique simple mêlant chansons populaires, danses et airs d'opéra. Transportées l'hiver dans la capitale, au palais du Buen Retiro, ces festivités comptent parmi leurs chantres Sebastián Durón, prince de cette lyrique flamboyante. Maître de la Chapelle royale à Madrid, en pleine possession de ses moyens - il a environ 45 ans -, Durón exploite cette trame spectaculaire pour présenter à la cour d'Espagne un spectacle exotique.

La partition témoigne d'une variété d'influences tout à fait prodigieuse, ainsi que d'un immense savoir-faire.

On y trouve des chœurs fastueux, des *lamenti* poignants à la mode italienne, des *tonadas* - chansons populaires typiques du théâtre espagnol -, de grands airs annonçant l'*opera seria*, des *coplas* ou couplets, qui avec leurs refrains égayent les dialogues en récitatif. Le plus étonnant tient peut-être à une distribution presque entièrement féminine. Sept sopranos se partagent en effet



les personnages : ce sont donc des femmes qui incarnent aussi bien les dieux virils Apollon et Neptune que l'héroïne Coronis. Seul un ténor est admis, à qui est confié le rôle du vieux devin Protée. L'œuvre reflète ainsi la tradition ibérique qui voulait que seules les femmes, au sein des troupes théâtrales, soient formées au chant - les chantres de la Chapelle royale, eux, dédaignaient la scène profane.

Tout cet univers est éclairé par les instruments utilisés à l'époque en Espagne : harpes, guitares baroques, castagnettes et tambourins variés accompagnent donc en fosse les plus traditionnels hautbois, bassons et cordes de l'orchestre. L'ensemble est propice au mélange des registres, dans une action où le burlesque répond au tragique.

UNE ÉPOPÉE SPECTACULAIRE

Par Omar Porras

Un tableau théâtral se construit avec des gestes, des pensées et des mots.

Avec *Coronis*, nous nous sommes placés au croisement de la réécriture musicale, de la réinterprétation d'un mythe et de l'improvisation basée sur des matériaux théâtraux. Ces matériaux nous ont amenés à l'idée de « révélation », c'est-à-dire à la mise en évidence, aux yeux des spectateurs, de la vie d'une troupe musico-théâtrale racontant une histoire.

C'est avec les accessoires, les postiches, les haillons, les vieux costumes et surtout les « trouvailles » de cette troupe que notre zarzuela devient une sorte de fantaisie farcesque, où des personnages projetés par des flammes sur de vieux rideaux s'emploient à interpréter les rituels

musicaux, comme dans l'allégorie de la caverne de Platon. C'est ainsi que, d'une manière fulgurante, notre héroïne se fait poursuivre par un monstre marin sorti de la fosse d'orchestre, puis par un dieu sorti d'une malle de vieux costumes, et par un autre échappé d'un retable, tous gardés dans une grotte obscure, laquelle ressemble aux méandres de la mémoire d'un vieux conteur appelé Protée.

Monstre marin, dieux, conteur : il s'agit ici de mettre en scène un mythe pastoral, palimpseste fait de monts, de forêts et de rochers, de chasseurs, de paysans et de bergers.



Neptune

Sirène

Apollon

Ménandre

Protée

Coronis

Est-ce que le mythe naît de l'imagination ?

On assisterait alors, dès le lever du rideau, à la mise en abîme du théâtre : une fable ancestrale nous est chantée, dont les personnages chasseurs, paysans et bergers sont aussi les spectateurs. Dans un tissage organique fait de symboles, de métaphores et d'objets magiques, un groupe de baladins prépare un rituel cathartique duquel naîtra le monstre marin, Triton, fils adoptif de l'ondoyant Neptune.

Aveuglé d'amour, Triton va poursuivre la plus belle mortelle du village, Coronis au regard ailé. Le chœur ne chante désormais plus pour le public, comme c'est habituellement le cas, mais pour les bergers, les chasseurs et les nymphes du bocage, réunis pour l'occasion. Ensemble, ils assistent à la naissance des dieux ancestraux, ceux-là même qui éclairent nos rêves et semblent gouverner notre monde.



L'arrivée d'Apollon, également amoureux de Coronis et prêt à tout pour obtenir les faveurs de la belle, déclenche une rivalité avec Neptune. Divisés, tremblants de peur, les villageois doivent prendre position pour l'un ou l'autre des dieux. « Dans le feu, dans les airs, sur la terre et sur l'onde, les dieux et les éléments veulent livrer bataille pour savoir à qui doit être consacré le culte, ou qui doit être le dieu tutélaire », explique le devin Protée.

L'un veut incendier le village, l'autre veut l'inonder. Le spectacle se transforme alors en lutte acharnée : Neptune et Apollon, mi-gladiateurs, mi-dieux essoufflés, se métamorphosent en catcheurs, dans une pantomime immédiate et triomphante.

Heureusement, parmi les villageois épouvantés, deux *graciosos*, les paysans allègres et bouffons Sirène et Ménandre, parviennent à tisser des liens comiques entre la réalité et le rêve – entre le village et le public.

Dans cette mise en scène de la révélation, le rôle de l'arbitre revient *in fine* au devin Protée. Mais le village, hélas, ne croit pas trop en ce sage qui est censé lire et prédire l'avenir... Il s'agit de relever ici tout le caractère comique qui assure le passage d'un rituel révélateur à la représentation pure de l'absurde.

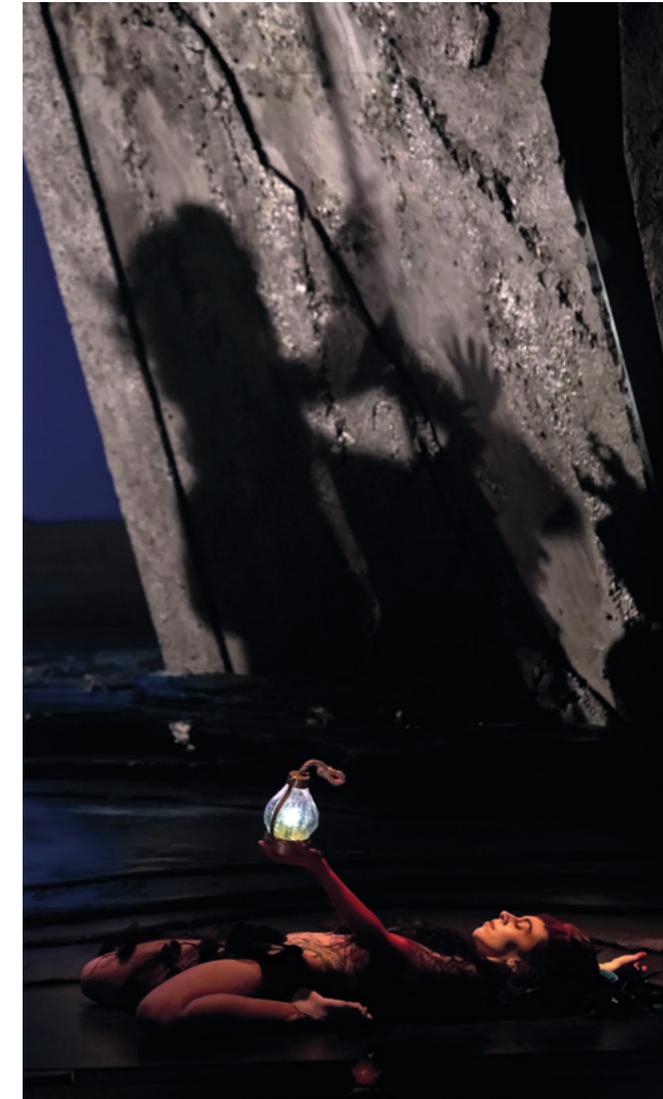




Comment passe-t-on, du début à la fin du spectacle, de la représentation du sacré à une sorte d'ode carnavalesque ?

C'est l'une des questions, soulevée par la dramaturgie de la zarzuela, qui a guidé ma démarche artistique. Ce projet unique replace le destin de dieux et d'humains dans l'héritage poétique du Siècle d'or espagnol. Le mythe que j'ai voulu raconter, et dont on retrouve des éléments dans les *Métamorphoses* d'Ovide, découle d'un livret et d'une musique incomplets au départ, donc tous deux en partie recomposés. Si le livret espagnol fait la synthèse de différentes fables mythologiques issues de la tradition gréco-latine, je voulais aussi éclairer ses relations d'une part avec la culture amérindienne qui est la mienne, d'autre part avec mes sources d'inspiration indonésiennes, ceci pour en révéler la dimension universelle. Il s'agissait de tisser, avec des fils nouveaux, la toile d'un grand mythe ancestral.

La zarzuela, genre ibérique mêlant théâtre et chant, nous a permis, à partir d'une série de palimpsestes, et au travers d'une relecture et d'une réinterprétation de l'histoire de Coronis, de procéder à un mélange unique du haut et du bas, du sérieux et du comique. Cette alchimie était favorisée par la poésie même du livret, qui a été décrite comme une sorte d'« algèbre linguistique », aux nombreuses allusions à la poésie pétrarquiste.





Comment raconter un mythe aujourd'hui ?

À travers la figure du catcheur, je me suis essayé à une transposition audacieuse, en partant de l'idée que les lutteurs professionnels sont les dieux grecs de notre ère. Décrit par Roland Barthes (*Mythologies*, 1957) comme « le principe même de l'art classique triomphant », le catch puise ses racines dans les spectacles de foire itinérants en Europe au XIX^e siècle, ainsi que dans des traditions plus ancestrales et lointaines, telles que le *Kalaripayatt* en Inde.

Doublés par des acrobates et des danseurs, les dieux catcheurs que j'ai mis en scène sont les messagers d'un genre nouveau, chargés de raconter une histoire à la manière des catcheurs modernes, qui assurent le spectacle tout en permettant la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur, entre feux d'artifice, apparitions et disparitions, vols, fumées, serpentins et pyrotechnie.

À l'exception du devin, les femmes jouent dans cette zarzuela tous les rôles masculins. L'occasion nous est ainsi offerte de donner à voir, sur scène, la transformation, le passage concret de chaque interprète à chaque personnage. Les coulisses sont également à vue, et font partie intégrante de la représentation. Les tensions et les difficultés liées aux changements de rôle peuvent alors fonctionner comme des ressorts supplémentaires de la représentation, faisant des entraves de la vraie vie des atouts sur la scène.



THÉÂTRE ET MUSIQUE EN ESPAGNE AVANT CORONIS

par **Danièle Becker**

Le théâtre du Siècle d'or espagnol, surtout dans la première moitié du XVII^e siècle, est avant tout parlé. Ce sont des *comedias* en trois actes d'environ 3000 vers, souvent en octosyllabes, dans la métrique traditionnelle du *romance* assonancé aux vers pairs. Y sont aussi intégrés des sonnets faisant office d'espaces de réflexion ou de décision pour les personnages. Mais en Espagne, la musique n'est jamais loin... En effet, les compagnies théâtrales, sous contrat annuel renouvelé pour les *autos sacramentales* donnés lors de la Fête-Dieu à Madrid, doivent nécessairement engager des comédiennes-chanteuses et des comédiens-musiciens pour les différents éléments du spectacle.

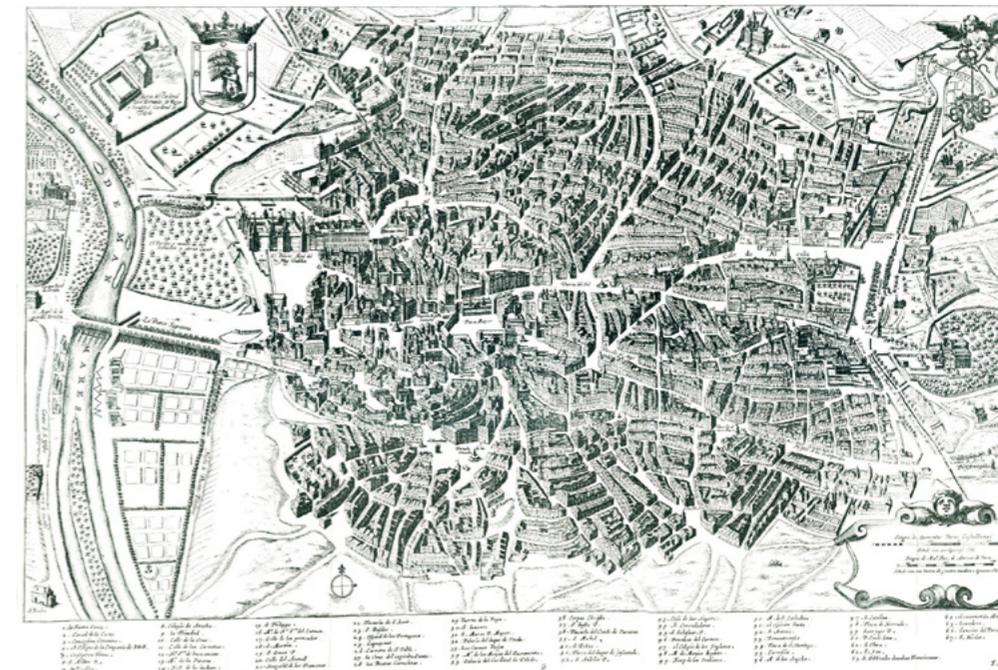
LE THÉÂTRE EN VILLE

Au théâtre, on ne va pas uniquement voir une comedia, tragi-comédie ou simple comédie. Le spectacle dure environ trois heures, de trois à six heures l'hiver, de quatre à sept heures l'été (au soleil), car on joue en plein air sous un velum, dans une cour fermée (le *corral*) en pleine ville. Ce temps est occupé par diverses formes de théâtre où intervient la musique vocale, accompagnée de guitares et autres cordes pincées, et si besoin d'un tambour, d'une trompette ou d'une chalemie stridente. On commence par un *cuatro* ou *tono*, chanson à quatre voix ou pas, pour faire patienter le public et en même temps lancer les nouveautés à chanter en ville. Puis vient la *loa* ou prologue, compliment à la ville qui

héberge la compagnie. Plus tard, on récitera des *loas* passe-partout qui conteront quelque épisode plaisant. Enfin, en célébration de fêtes et anniversaires princiers et royaux, la *loa* prendra tout son sens de louange. Elle ne sera plus seulement parlée mais entrecoupée de vers chantés.

Les actes sont dits « journées » : foire des trois unités d'Aristote, on prend le temps et les lieux nécessaires pour développer l'action, jamais réduite à une seule intrigue mais complexe. La *comedia de enredos*, ou des « embrouilles », développe quiproquos et jalousies – un thème récurrent dans toutes les formes théâtrales, comiques ou tragiques, des XVII^e et XVIII^e siècles.

Lors de la première journée, quelques airs de circonstance peuvent intervenir, soit sur la scène soit en coulisse : sérénade, avertissement céleste, etc. Puis prend place l'intermède, *entremés* comique, parlé le plus souvent, sans relation avec le sujet principal. Il n'y a pas d'entracte : le public est constamment sollicité. Dans la deuxième journée, comme on a un peu oublié la première, il faut une scène de rappel. Ensuite se développe l'intrigue jusqu'à son point critique : la tension monte avec ses traverses comiques ou inquiétantes. Nouvelle interruption par un *baile entremesado*, intermède avec chants et danseries, toujours sans rapport avec le reste, donc interchangeable comme le premier, d'une pièce à l'autre : il en existe des collections, signées d'auteurs spécialisés dans ces genres. Enfin vient le dénouement de la troisième journée : selon le *poeta* est prévu à la fin un salut au public, demandant pardon pour les erreurs commises dans la représentation. Le plus souvent, une mascarade burlesque de toute la troupe, avec chants et danses débridés, appelée *moxiganga*, conclut le spectacle.



Il en faut pour tous les goûts, particulièrement lors des périodes marquées par l'Église : Carnaval, la réouverture des théâtres après le Carême, les fêtes de mai, puis la Fête-Dieu en juin. C'est alors que les *autos sacramentales* sur chars se déplacent dans la ville, avec force musique et décors ambulants : opérations de catéchèse destinées, avec leurs allégories, à expliquer le mystère de l'Eucharistie.

.....
La ville de Madrid, cour des rois catholiques d'Espagne, plan réalisé en 1622 par Antonio Marcelli et gravé par Frederik de Witt. Les deux corrales de comedias ouverts dans des cours intérieures n'y figurent pas.

Calderón fait merveille, avec Tirso de Molina (par ailleurs re-créateur du mythe de Don Juan avec *El burlador de Sevilla* vers 1620), dans ce genre en un acte qui s'achève par l'adoration du Saint-Sacrement, sur un *Tantum ergo* mettant le public à genoux devant l'ostensoir. Ce type de théâtre verra sa fin au milieu du XVIII^e siècle : des auteurs moins théologiens que Calderón (élevé chez les jésuites) auront encouru les foudres de l'Inquisition par les âneries qu'ils font débiter aux acteurs.

LE THÉÂTRE À LA COUR

Outre le théâtre urbain qu'elle peut convoquer, la cour a ses propres divertissements : masques, défilés, tournois, cavalcades, *saraos* (bals réglés) et processions.

À la jeune cour de Philippe IV, roi depuis mars 1621 (à 17 ans), et de son épouse de 19 ans, Élisabeth de Bourbon (fille aînée d'Henri IV), après le deuil convenable pour la mort de Philippe III et le repos de la royale accouchée d'une fille prématurée, on donne une *invención* : *La gloria de Niquea* (« La gloire de Niké »), tirée du roman de chevalerie *Amadis de Grèce*.

Qu'est-ce qu'une *invención* ? Non pas un opéra, mais un *masque* sur char. Amadis doit délivrer Niquea d'un enchantement. La reine, trônant en haut de son char-rocher, est Niquea, rôle muet. Cela tient du ballet à entrées, exécuté par les dames et ménines (filles d'honneur) qui jouent aussi les personnages masculins, pour la décence et la bienséance de l'étiquette. C'est en mai 1622, dans les jardins d'Aranjuez, résidence de printemps des rois, qu'a lieu cette fête, suivie par la pièce de Lope de Vega, *El vellocino de oro* (« La Toison d'or ») – interrompue par un incendie sur la scène.

Les occasions de festivités ne manquent pas. Les annales conservent les spectacles alors donnés, tels l'églogue pastorale de Lope *La selva sin amor*, de 1627, avec une musique (perdue) de F. Piccinini, violoniste de la cour, et une scénographie de l'ingénieur florentin Fontana. Lope, surnommé le *Fénix de los Ingenios*, admiratif mais un peu vexé, déclare : « *lo menos que hubo fueron mis versos* » (« mes vers n'en formèrent qu'une composante mineure »). Cette églogue entièrement chantée sera plus tard baptisée un peu vite *ópera*. En Italie, de tels ouvrages sont qualifiés de *favole pastorali*.

À la différence de la France de Louis XIV, les rois espagnols n'ont pas de troupe théâtrale officielle. Les instrumentistes sont empruntés à la Chambre du roi et/ou de la reine. Les compositeurs appartiennent à la Chapelle royale, comme Juan Hidalgo, Juan del Vado ensuite (en 1677), Juan de Navas enfin, puis Sebastián Durón et Antonio Literes à la charnière des deux règnes, Habsbourg puis Bourbon, en 1701. Gabriel Galán, contemporain d'Hidalgo, est, lui, en poste au couvent des Clarisses déchaussées royales – elles ont d'ailleurs plaisir à chanter les *tonos* à la mode des théâtres, d'où réprobation sévère de l'Inquisition. Quant aux chanteurs (rares) et aux chanteuses, ce sont celles et ceux des compagnies choisies par la ville de Madrid. Le roi les fait préempter, ce qui implique la fermeture totale ou partielle de ces théâtres, au grand dam du public et des hospices de charité, qui vivent des rentes fournies par leurs recettes.

À la cour, le développement du spectacle à machines ne commence qu'à la mort de Lope, en 1635. Calderón prend peu à peu le relais, continuant à introduire des *tonos* à *estribillo* (petit étrier, ou refrain) qui relancent le récit, transposant au théâtre le schéma des airs de cour, découpant une



chanson au long d'une scène, ou insérant un distique interprété en coulisse lors d'une intervention morale ou divine. La règle *Vox populi, vox dei* s'impose : divinités et ingénus expriment les vérités inaudibles ou incomprises des autres mortels, les dieux en récitatif (après 1650), les ingénus par des chœurs et des danses.

Autre contrainte de la composition théâtrale ibérique : les scènes comiques obligées. Elles sont interprétées par des chanteurs et chanteuses de *seguidillas* et de *jácaras*, sur un timbre connu. Leurs personnages de *graciosos* et *graciosas* – valets, niais de village ou servantes – plaisantent sur les situations romanesques vécues par les premiers rôles, ramenant à la trivialité du réel ces galants et ces dames tout à leurs sentiments et conflits amoureux. Ce trait de la comédie espagnole se retrouvera chez Molière.

Philippe IV le Grand (règne 1621-1665), par Gaspar de Crayer, vers 1628. Fils de Philippe III et de Marguerite d'Autriche-Styrie, frère d'Anne d'Autriche (reine de France et mère de Louis XIV), époux d'Élisabeth de France (fille d'Henri IV) puis de sa nièce Marie-Anne d'Autriche, Philippe IV (1605-1665) de Habsbourg est roi catholique des Espagnes, des Indes, des Deux-Siciles, du Portugal et des Pays-Bas. Grand mécène et collectionneur (ce dont témoigne le musée du Prado), il protège entre autres le peintre Velázquez et les écrivains Lope de Vega et Calderón de la Barca.

DU BUEN RETIRO À LA ZARZUELA

Avec son premier ministre le duc d'Olivares, Philippe IV fait construire le Buen Retiro, palais avec jardins et bassin pourvu d'une île, et avec un grand théâtre à machines et découverte sur les jardins, le Coliseo. Situé à l'est de Madrid, il se trouve à l'opposé de l'Alcázar et de son parc thermal. Cette retraite commencée vers 1630 est achevée vers 1640 pour le Coliseo. Les sujets des spectacles, souvent mythologiques, toujours en trois actes, sont parfois confiés à trois auteurs différents, pour trois fables distinctes sur trois scènes juxtaposées. Point d'opéra ni de zarzuela encore ainsi nommés.

Guerres et deuils (morts en 1644 de la reine Élisabeth et en 1646 de l'héritier Balthazar-Charles à 17 ans) ferment les théâtres jusqu'à l'arrivée, fin 1648, de la nouvelle épouse du roi, sa nièce Marie-Anne (âgée de 15 ans). L'événement relance l'activité théâtrale.

Après le départ du cardinal-infant Ferdinand, son frère, pour gouverner les Pays-Bas, Philippe IV fait restaurer sa villa de chasse à l'ouest de Madrid, nommée la Zarzuela (« la Ronceraie »). Là est prévu un petit théâtre pour, après la chasse, jouer des pièces brèves où la musique et les chants interviennent à propos. Celles-ci prennent le nom du lieu.



La promenade du Prado et, au-delà (alors à l'est de la ville), le Palacio del Buen Retiro, dont il ne reste aujourd'hui que des vestiges et le parc du Retiro.



Au Coliseo, spectaculaire tableau nautique dans *Andrómeda y Perseo*. Cette fábula de Calderón, accompagnée de musique, est offerte en 1653 par l'infante Marie-Thérèse (future épouse de Louis XIV) à sa belle-mère, la reine Marie-Anne.

« Le mot zarzuela évoque un entremêlement d'espèces diverses, donc un spectacle hybride. »

APPARITION DE LA ZARZUELA

Le mot *zarzuela* évoque un entremêlement d'espèces diverses, donc un spectacle hybride (en Catalogne, c'est une poêlée de poissons et de fruits de mer en mélémélo). C'est un théâtre divertissant où les démêlés des divinités avec les mortels (qui, la plupart du temps, n'ont rien demandé) finissent heureusement. Encore que les histoires, traitées par la zarzuela, de Psyché et Cupidon, Jupiter et Sémélé, Jupiter et Danaé, Jupiter et Yóo (Isis), Apollon et Daphné, Apollon et Leucotée ne soient guère enviables : toutes se terminent par la mort ou la métamorphose des mortels en étoile, fleur, arbre... Signée Durón, *Coronis* fera exception. Bien plus tardive (1705), elle ne traite que la première partie

du mythe (Th. Gatti traite la seconde en pastorale héroïque en 1676 à Versailles) : la nymphe Coronis, sauvée par Apollon des assauts de Neptune et de Triton, le choisit comme dieu tutélaire de Thrace. Cañizares, le librettiste, fera-t-il alors, à travers le dieu solaire, allégeance au nouveau monarque espagnol, Philippe V, petit-fils de Louis XIV ? On verra que ce ne sera pas le cas de Durón, le musicien...

En 1648, *El jardín de Falerina*, comédie de magie en deux actes de Calderón, comporte des tableaux de zarzuela mais n'en est pas encore une : sauf ses deux actes, elle ne diffère en rien des *fiestas reales* à grand spectacle, genre auquel Calderón se consacre exclusivement à partir de 1651, grâce à l'arrivée de Baggio del Bianco, architecte décorateur, collaborant également avec Hidalgo.

Dans ces fêtes royales en trois actes, Calderón est le maître.

Il ménage dans son texte des espaces musicaux stéréotypés : le *tono con estribillo*, les séguedilles des *graciosos* humoristiques... Avec la *loa*, les intermèdes et la mascarade finale, on reste apparemment dans la tradition, mais le rôle de la musique s'accroît. Le coût de ces ouvrages les réserve à de grandes occasions politiques. Là, Hidalgo s'essaie avec prudence au récitatif arioso à l'italienne, sur les conseils du nonce Rospigliosi, féru de théâtre et de musique. Il teste la capacité des comédiennes-chanteuses à s'adapter au nouveau style et à devenir des chanteuses-comédiennes. En 1656, Luis de Ulloa écrit, en trois actes, *Pico y Canente*, histoire du prince qui parle et de la nymphe Canens qui chante comme un oiseau.



.....
 Marie-Anne d'Autriche, reine d'Espagne, par Velázquez.
 Elle a 31 ans à la mort de son époux Philippe IV en 1665.
 L'infant Charles II n'ayant que 4 ans, elle assure la régence
 jusqu'en 1675, et règne dans les faits jusqu'à sa mort en 1696.

Il en reste un beau lamento de la voix qui s'éteint peu à peu : Hidalgo a intégré l'expressivité à l'italienne. Le 20 novembre 1657, la reine accouche enfin d'un héritier, Philippe-Prosper (qui mourra à 3 ans) : fêtes carillonnées en Espagne et en Italie ; à Naples

est jouée une courte pièce chantée, *Il trionfo della pace*, vite connue à la cour d'Espagne. A. de Solís répond par un *Triunfo de Amor y Fortuna* en trois actes avec musique d'Hidalgo et de Galán. En janvier 1657, Calderón a donné *El golfo de las sirenas* à la Zarzuela, dispute entre la Vue (beauté de Scylla) et l'Ouïe (voix de Charybde).

La zarzuela est née, et devient même un personnage dans la *loa* de son *Laurel de Apolo*, donné en janvier 1658 au Buen Retiro pour la naissance de l'infant : ce sera, dit-

elle, « une fable brève qui, à l'imitation de l'Italie, se chante et se représente. » Qu'espère-t-on de ce nouveau genre ? D'abord en un acte, mais avec une *loa* et une *moxiganga* finale, souvent écrit pour le temps de Carnaval, c'est un divertissement qui exigerait moins

de dépenses : chanté de mieux en mieux, mais encore beaucoup parlé, il convient aux compagnies théâtrales du moment.

Fin 1659, les pourparlers de paix avec la France conduisent à l'union de l'infante Marie-Thérèse avec son cousin doublement germain, Louis XIV.

Les deux cours célèbrent l'événement avec faste. Calderón et Hidalgo produisent *La púrpura de la rosa* (« La pourpre de la rose », histoire de Vénus et Adonis), en un acte. Prévus pour la Zarzuela, elle est donnée au Buen Retiro, aux plus amples capacités, car elle doit être entièrement chantée. La *loa* rassure le public : « Ce ne sera qu'une petite représentation [...] d'ailleurs, qui n'ose rien risquer n'osera pas réussir ! » Elle est toute en musique « pour que d'autres nations voient qu'on peut rivaliser avec leurs talents. » Les deux auteurs exploiteront cette déclaration avec leur unique tragédie en musique, *Celos aun del aire matan*, en trois actes (histoire de Céphale et Procris), dont le titre avertit la future reine de France dans ses relations conjugales : « La jalousie, fût-elle de l'air, est mortelle. »

Dans le même temps, J.B. Diamante donne son *Triunfo de la paz y el tiempo* (dénommé *zarzuela* dans l'édition de 1670 de la première partie de son théâtre). Pièce en un acte et 26 numéros musicaux, le héros en est Liseno, amoureux d'Amarilis qui d'abord le fuit, mais qui cédera à son amour, sous les actions conjuguées de Morphée et des cinq sens musiciens qui l'accompagnent. Les noces de Liseno (Louis XIV et ses lys) et d'Amarilis (amante du Lys, Marie-Thérèse) auront lieu pour la paix de l'Europe. La musique, perdue, est probablement de Galán.

Jusqu'à sa mort en 1681, Calderón se consacrera aux grandes fêtes avec musique sans plus revenir à la zarzuela. Hidalgo poursuivra ses activités dans la zarzuela jusqu'en 1684, et mourra en 1685, suivi par del Vado.

Dans ces années 1670, la zarzuela à sujet mythologique trouve son point d'équilibre entre parlé et chanté.

Citons *Los celos hacen estrellas y el amor hace prodigios* de J. Vélez de Guevara, le 22 décembre 1672, pour l'anniversaire de la reine-mère Marie-Anne : le manuscrit complet est envoyé

à Vienne, avec ses intermèdes, *loa* et *moxiganga*. À cette époque, bien des zarzuelas fêtent les anniversaires de la reine-mère. Et nombre de titres sont ensuite repris et remaniés.

Certains de leurs thèmes voyagent d'un pays à l'autre : Jupiter et Sémélé ou Acis et Galatée jusqu'à Haendel.



Peu après les noces de Marie-Louise avec Charles II, où l'intermède *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, issu du *Bourgeois gentilhomme*, devient *El labrador gentilhomme*, le jésuite Fomperosa écrit pour son collègue Vencer a Marte sin Marte, rappel de *Cadmus et Hermione* de Lully (1673). Peu après paraît une réduction en zarzuela en deux actes, *Cadmo y Harmonía*. Le thème de Psyché, traité par Calderón en 1662 dans *Ni Amor se libra de Amor* (« Même Amour ne peut se libérer de l'amour »), est repris en 1679, 1687 et 1697. L'opéra-ballet *Psyché* de Lully et Molière date de 1671. On a vu que les aventures d'Apollon sont aussi de bons sujets de zarzuelas.

.....
 Charles II (règne 1665-1700), par Juan Carreño de Miranda.
 Fils de Philippe IV le Grand et de Marie-Anne d'Autriche, Charles II (1661-1700) est issu de plusieurs mariages consanguins entre Habsbourg et atteint de nombreux handicaps. Marié successivement à la nièce de Louis XIV (Marie-Louise, fille de Monsieur d'Orléans, frère du Roi), puis à la belle-sœur de l'empereur romain (Marie-Anne d'Autriche), il ne peut avoir d'enfant. La préparation de sa succession provoque des tensions diplomatiques entre les familles européennes apparentées, en particulier entre Bourbon et Habsbourg.



Marie-Anne de Neubourg,
par Claudio Coello

SEBASTIÁN DURÓN

Avec la nouvelle reine Marie-Anne de Neubourg, qui épouse Charles II en 1689, peu après le décès de Marie-Louise, le goût pour la musique italienne se fait plus prégnant : c'est Marie-Anne qui introduit les castrats napolitains à la cour. Deux musiciens se partagent le théâtre : Navas, harpiste de la Chapelle royale, et Serqueira, musicien des compagnies théâtrales pour les intermèdes et pièces simples. Ils sont rejoints en 1695 par Durón, arrivé en 1691 comme organiste à la Chapelle royale dont il deviendra le maître. Charles II le préfère au théâtre, « où c'est le diable qui dirige » répond finement Durón. Durón commence par deux zarzuelas, dont *La selva encantada de Amor* entièrement chantée, pour l'anniversaire du Comte d'Oñate coïncidant avec le Carnaval des 3 et 4 mars 1696. Puis, en 1696 toujours, Durón revient avec le jeune Cañizares (20

ans) à la formule du parlé/chanté : *Salir el amor del mundo* répond au *Venir el amor al mundo* de Melchor Fernández de León, de 1680. Fin octobre 1697, avec A. de Zamora, il écrit *Muerte en amor es la ausencia*, en trois actes mais dénommée zarzuela. Le 20 mai 1698, pour l'anniversaire de la mère de Marie-Anne, *Celos vencidos de Amor y de Amor el mayor triunfo*, avec Marcos de Lanuza, et « beaucoup de comédiens et comédiennes et un orchestre venu des Flandres ». Le 6 novembre 1698, avec Llamosas, pour l'anniversaire de Charles II, *Destinos vencen finezas* en trois actes.

Durón et Navas se partagent la scène, alternant zarzuelas en deux actes et pièces en trois actes, avec les auteurs Lanuza, Zamora et Cañizares. Ce répertoire de cour reste dans la tradition espagnole, avec incursions dans le récitatif grâce aux *silvas*, strophes en vers longs et courts de forme ouverte et plus libre, pour les personnages de dieux.

En 1700 arrivent les Bourbon, habitués aux opéras de Lully, Campra et Colasse, et au fait de l'italianisme.

Durón et Liteses, qui lui succèdera comme maître de chapelle après son exil en 1706, doivent composer avec la nouvelle tendance. Ainsi Coronis sera entièrement musicale, dans une métrique plus souple et variée qui stimulera le musicien. Ce sera son dernier ouvrage pour la cour.

Accompagnant comme chapelain et maître de musique la reine douairière Marie-Anne de Neubourg dans son exil en France, en 1706, Durón a pu emporter avec lui certaines de ses compositions, copiées par le scribe de la Chapelle royale. Il meurt le 3 août 1716 à Cambo-les-Bains. En 1738, Marie-Anne, graciée car elle est la tante de la seconde épouse de Philippe V, revient en Espagne, à Guadalajara où elle meurt le 16 juin 1740. Elle sera enterrée dans le panthéon des reines de l'Escurial.

Hypothèse : Marie-Anne avait-elle, dans ses bagages, les œuvres de Durón ? À sa mort, elles seraient revenues à la cour, leur légitime propriétaire. Coronis aurait-elle fait partie du lot, échappant ainsi à l'incendie de 1736 qui avait ravagé l'Alcázar de Madrid et une grande partie de ses archives ?

DANIÈLE BECKER

Agrégée d'espagnol, maîtresse de conférences honoraire de l'UFR d'études ibériques de Paris IV-Sorbonne, ancienne membre de la Casa de Velázquez, Danièle Becker est spécialiste de la poésie lyrique des XVI^e et XVII^e siècles et du théâtre du Siècle d'or espagnol. Membre de la société des hispanistes français et de la Société internationale d'histoire du théâtre, de l'opéra et du ballet (anciennement CNRS), elle a participé à la création de la Sociedad española de musicología, et écumé les archives musicales ibériques.

SEBASTIÁN DURÓN

(1660-1716)

Par **Pierre-René Serna**

Sebastián Durón est un musicien de transition, à la charnière de deux époques, sinon de deux mondes : la fin en Espagne de la dynastie des Habsbourg et l'avènement de celle des Bourbon, ou le passage du XVII^e siècle au siècle suivant. Ces considérations historiques ne sont pas simplement politiques, elles se reflètent sur les arts. À une monarchie éminemment espagnole, jusque dans son étiquette et ses goûts, succèdent des rois et des courtisans d'esprit plus cosmopolite. L'irruption des musiciens italiens en constitue le signe le plus visible. Désormais, les compositeurs du cru doivent lutter pied à pied. Avec succès souvent. Même si sa vie franchit deux époques, Durón doit ainsi être considéré comme un compositeur à l'ancienne manière, celle des Habsbourg. Pour différents motifs, comme nous le verrons.

On sait peu de choses sur les premières années du musicien. Sebastián Durón Picazo naît le 19 avril 1660 à Brihuega, petite ville de la Nouvelle-Castille, non loin de Guadalajara, à une centaine de kilomètres à l'est de Madrid. Il semble avoir reçu une formation musicale en compagnie de son frère Diego, de deux ans plus âgé. On retrouve sa trace à Saragosse en 1679, dans les actes des organistes de la cathédrale, puis à Séville jusqu'en 1685.

Toujours comme organiste, il passe ensuite à El Burgo de Osma et à Palencia, dans la Vieille-Castille, puis enfin, en 1691, à la Chapelle royale de Charles II à Madrid. Dès 1696, le voilà musicien attiré de la cour, composant de multiples pages religieuses et profanes. Mais, avec la guerre dite de Succession (au trône), il connaît la disgrâce.

Le triomphe définitif des Bourbon en 1706 l'oblige à émigrer, à Bayonne puis à Pau, où il reçoit toutefois la protection de la famille royale déchu. Durón meurt en exil le 3 août 1716 à Cambo-les-Bains, où presque deux siècles plus tard s'éteindra un autre grand musicien espagnol : Isaac Albéniz.

Le corpus musical de Durón, pour sa partie conservée, peut se diviser en deux grandes familles : la musique religieuse et la musique profane. Division commune à cette époque, en Espagne et ailleurs. Le premier groupe se partage entre musique liturgique en latin et musique sur des textes encastillan. Le second groupe se divise entre pages brèves chantées de type motet, écrites en général pour des petites formations, et œuvres destinées à la scène. Très peu de pages purement instrumentales ont été conservées.

LES ROIS ESPAGNOLS AU TEMPS DE DURÓN



1621-1665, Philippe IV le Grand, Maison de Habsbourg.

Raúl Angulo Díaz, dans son livre *La música escénica de Sebastián Durón* (Éditions Codalario, 2016), distingue dix ouvrages scéniques dont la partition complète nous est restée : depuis *No hay con los celos más medio que vengarlos o no tenerlos* (« Il n'y a pas avec la jalousie



1665-1700, Charles II, Maison de Habsbourg.

d'autre remède que la venger ou ne pas la ressentir »), daté de 1695, jusqu'à *Veneno es de amor la envidia* (« Venin est d'amour l'envie »), vers 1705-1706 (une zarzuela qui a la particularité d'un finale tragique). Ce nombre est supérieur à celui des œuvres scéniques conservées pour



1700-1724, Philippe V, Maison de Bourbon-Anjou.

d'autres compositeurs espagnols importants des XVII^e et XVIII^e siècles, comme Juan Hidalgo, Juan de Navas, José de Torres ou Antonio Literes. La raison en est notamment les incendies des deux palais royaux madrilènes, de leurs bibliothèques et archives, en 1734 et 1808.



Palais du Real Alcázar de Madrid, où Durón a travaillé pendant quinze ans à la Chapelle royale. Il n'existe pas de portrait connu du compositeur.

À noter que Durón signe avec *La guerra de los gigantes* (« La guerre des géants »), vers 1701, un opéra revendiqué en tant que tel, jusque dans son intitulé *ópera escénica*, intitulé pour la toute première fois utilisé en Espagne.

Il semblerait qu'après 1706, début de son exil, Durón n'ait plus composé d'œuvre lyrique (hormis une comédie, qui devait s'apparenter à une zarzuela, représentée en 1715 à Pau devant la reine Marie-Anne de Neubourg, veuve de Charles II, mais dont on n'a pas gardé la trace). Il n'empêche que ses œuvres ont continué d'être représentées à Madrid, comme *Las nuevas armas de Amor* (« Les nouvelles armes d'Amour ») et *Veneno de amor la envidia* (« Venin est d'amour l'envie »), en 1711. Par ailleurs, la zarzuela *Hasta lo insensible adora* (« Adore même l'insensible ») a été reprise à Madrid dans les théâtres publics en diverses occasions, de 1713 à 1734, témoignage du meilleur succès

de ce titre parmi tous ceux de Durón. Tout cela indique que l'exil de notre compositeur ne fut pas rédhibitoire, du moins pour son œuvre.

Quant au style, héritier de la stricte tradition contrapuntique espagnole, l'art musical de Durón se veut fidèle aux canons autochtones. Du moins en ce qui concerne son œuvre religieuse en latin (plus de soixante messes, motets, psaumes et lamentations...) ou ses cantates en castillan (près d'une centaine de *villancicos* et *tonos polifónicos*). En revanche, dans son répertoire scénique perce déjà l'influence italienne, qui lui vaudra les foudres de certains contemporains, comme le Padre Feijoo (1676-1764), austère théoricien de la musique. Cette ouverture à d'autres styles explique néanmoins son succès, reconnu par d'autres célébrités du temps, comme Tomás de Iriarte (dramaturge et inventeur au XVIII^e siècle du *melólogo*, ou monologue sur fond d'orchestre).

L'un de ses premiers biographes, José Teixidor y Barceló (1752-1814), n'hésite pas à voir en Durón le rival direct de Lully, et lui attribue des influences sur les Italiens Caldara, Albinoni, Vinci, Leo, Porpora ou Durante.

Son art est donc un carrefour esthétique, entre *tonadas*, ou airs à la mode espagnole, et récitatifs, ritournelles et lamentos venus de l'autre rive de la Méditerranée. Mais c'est peut-être cette diversité qui en marque le caractère, annonciateur d'une ère nouvelle, certes, mais aussi propre à la liberté imaginative de Durón. On note aussi, dans son œuvre scénique, une évolution qui part d'une facture simple ou pittoresque (*Salir el amor del mundo*, « Sortir l'amour du monde », daté de 1697) à une complexité exigeante (*Coronis*). Autant d'éléments qui consacrent aussi Durón comme un compositeur essentiel, et l'un des grands noms de la musique baroque espagnole.

CORONIS RÉVÉLÉE

Entretien avec **Raúl Angulo Díaz**
Réalisé et traduit par Clara Muller

RAÚL ANGULO DÍAZ, VOUS AVEZ RÉALISÉ LA PREMIÈRE ÉDITION CRITIQUE DE CORONIS. COMMENT AVEZ-VOUS IDENTIFIÉ CETTE PARTITION ?

“ En 2007, Antoni Pons et moi-même avons travaillé sur la musique d'Antonio Literes, basse de violon à la Chapelle royale espagnole et compositeur pour le théâtre. Les dictionnaires spécialisés attribuaient *Coronis* à Literes. En transcrivant la partition, nous avons réalisé que la musique ne ressemblait pas au reste de son œuvre, c'est pourquoi nous avons commencé à enquêter.

Coronis fut attribuée pour la première fois à Literes en 1937, dans l'ouvrage de Mary Neal Hamilton *Music in Eigtheenth Century Spain*, sans aucun argument à l'appui. Cette affirmation

a été reprise par la suite, sans plus de détails ni d'étude de la partition elle-même. Celle-ci ne comporte pas de page de garde indiquant titre et auteur. Un bibliothécaire de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle a seulement écrit sur la première page “*Coronis / Zarzuela en 2 jornadas / del M.tro xxxx*”. Nous avons par la suite découvert l'identité du copiste de ce manuscrit: Manuel Pérez, qui travaillait pour les célébrations royales et à la Chapelle royale entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècles. Il a étroitement collaboré avec Sebastián Durón, principal compositeur des célébrations royales jusqu'à son exil en 1706.

Cela suffisait à désigner celui-ci comme auteur potentiel de *Coronis*. L'analyse de la musique et sa mise en perspective avec d'autres œuvres dramatiques de l'époque ont confirmé notre hypothèse.

On relève dans *Coronis* des techniques exclusivement utilisées par Durón : par exemple, les chœurs sont formés de deux *tiples* (sopranos), une alto et un ténor, alors que les autres compositeurs espagnols de musique dramatique écrivaient pour trois *tiples* et un ténor. Les récitatifs contiennent de façon systématique des répétitions mélodiques soulignant la rime consonantique, effet qui ne figure pas dans les œuvres de ses contemporains. Il y a dans *Coronis* des métriques et des tonalités que seul Durón utilisait à cette époque. L'analyse stylistique (tournures mélodiques, cadences, instrumentation) désigne également Durón comme compositeur. Enfin, l'air “*Premie mi amor*” que chante *Coronis* dans la seconde *jornada* est quasiment identique à “*Cuando de los celos lidia*”, tiré d'une autre zarzuela de Durón, *Veneno es de amor la envidia* (vers 1705).



.....
Prémonition
de Protée,
première journée.
Il s'agit de coplas,
des couplets dont
les paroles changent,
mais pas la musique.

COMMENT LES ZARZUELAS BAROQUES SONT-ELLES APPRÉHENDÉES EN ESPAGNE AUJOURD'HUI ?

“ Le public espagnol, passionnés de musique baroque compris, ne connaît qu'en partie les œuvres des compositeurs qui ont travaillé dans la péninsule ibérique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il reste encore beaucoup de partitions à éditer, et celles qui le sont déjà sont rarement jouées. Les raisons de cette situation sont complexes et méritent d'être débattues. Le moins qu'on puisse dire, c'est que les institutions culturelles n'ont pas de politique forte sur le long terme pour appuyer ce répertoire. Les musiciens n'ont pas l'aide suffisante pour monter ces œuvres qui exigent un orchestre, un chœur et sept à onze solistes. Les artistes

qui osent les interpréter manquent donc de références, en termes de chant et de scénographie notamment. Pour cette raison, leurs efforts se traduisent parfois en échecs. Et les programmateurs ne veulent pas prendre de risques avec un répertoire qu'ils méconnaissent.

REVENONS AU XVIII^e SIÈCLE : DANS QUEL CONTEXTE CORONIS FUT-ELLE INTERPRÉTÉE ?

“ La zarzuela *Coronis* était un spectacle de cour, destiné à la famille royale et à la haute noblesse. Malheureusement, aucun document administratif ni témoignage de l'époque n'est parvenu jusqu'à nous. C'est pourquoi nos affirmations ne peuvent être qu'hypothétiques, basées sur ce que nous savons de spectacles similaires. Les fables mythologiques offraient

des sujets idéaux pour représenter la majesté de la monarchie. D'une part, elles introduisaient le merveilleux en scène, permettant de concevoir une scénographie spectaculaire et de composer une musique sophistiquée. D'autre part, les dieux de l'Olympe étaient considérés comme des reflets des nobles et des rois, et l'argument transmettait un message moral ou politique à l'auditoire courtisan. Durant les premières années du règne de Philippe V, on célébrait avec des représentations les anniversaires et saints patrons de la famille royale.

Les zarzuelas composées par Durón dans les premières années du XVIII^e siècle présentent deux types d'arguments. D'une part, des œuvres qui campent les effets destructeurs de la jalousie sur une dame, comme *Hasta lo insensible adora* et *Veneno es de amor la envidia*.

« **Coronis est une allégorie politique : Neptune renvoie à Charles de Habsbourg, Apollon à Philippe de Bourbon-Anjou, et la nymphe Coronis à la couronne espagnole.** »

La création de la première eut lieu pour l'anniversaire de la reine en 1704. D'autres zarzuelas de Durón mettent en scène la lutte des dieux de l'Olympe pour obtenir le culte d'une région. C'est le cas de *Las nuevas armas de Amor, Apolo y Dafne* et *Coronis*. Ces œuvres-ci font référence de façon allégorique à la guerre de succession qui opposait à l'époque les Bourbon et les Habsbourg. Elles offraient au jeune Philippe V des leçons sur les affaires de la guerre.

Coronis est une allégorie politique : Neptune renvoie à Charles de Habsbourg, Apollon à Philippe de Bourbon-Anjou, et la nymphe Coronis à la couronne espagnole, que Jupiter charge de choisir le dieu tutélaire de la région. Le monstre Triton pourrait faire allusion au cardinal Luis Fernández de Portocarrero, dont le projet politique

consistait à régénérer la monarchie grâce à l'aide administrative et militaire de la France, mais sans toucher à sa constitution ni à ses traditions. Le librettiste aurait alors vu le projet du cardinal comme un hybride impossible, à l'image de Triton lui-même, un monstre qui aspire à se comporter comme un galant. Dans la zarzuela figure aussi un sérieux avertissement au roi : Apollon (Philippe V) manque de passion amoureuse, ce qui le conduit à se comporter de façon colérique et violente. *Coronis* ne comporte aucune scène d'amour entre le dieu et la nymphe, contrairement aux autres zarzuelas. Or, dans la suite du mythe – que connaissait sans aucun doute l'auditoire courtisan –, Apollon assassine Coronis... Le librettiste suggérait donc au roi français de mener, à l'avenir, une politique affectueuse à l'égard des affaires espagnoles.

LE THÉÂTRE AUQUEL CORONIS ÉTAIT DESTINÉE ÉTAIT-IL ÉQUIPÉ D'UNE MACHINERIE À L'ITALIENNE ?

“ Une des fonctions du théâtre de cour était la propagande, à travers l'ostentation des fêtes palatines spectaculaires. Le théâtre à l'italienne permettait d'y parvenir.

Il s'est imposé à la cour au début du règne de Philippe IV, avec l'arrivée à Madrid du scénographe italien Julio César Fontana, puis de Cosme Lotti, Baccio del Bianco ou encore Antonio Maria Antonozzi. Entre 1638 et 1640, on a construit le Coliseo du Buen Retiro, un théâtre avec des coulisses, une frise et un rideau. Cependant, ce n'était pas la seule scène sur laquelle on montait des fables mythologiques.



Alors qu'on représentait au Coliseo les grandes comédies en trois actes, qui exigeaient la participation de dizaines d'acteurs, d'autres genres plus modestes, comme la zarzuela, étaient représentés dans des théâtres installés dans les appartements du roi ou de la reine, des jardins, ou des dépendances : ainsi du Salon doré de l'Alcázar ou du Saloncete du Buen Retiro. Ces espaces ne disposant pas d'une scène fixe, on y installait une scène démontable.

.....
 Décor de *Los celos hacen estrellas*, zarzuela créée à l'Alcázar de Madrid pour l'anniversaire de la reine Marie-Anne le 22 décembre 1672. Le cadre de scène peint dévoile le plafond à caissons du Salon doré de l'Alcázar.

Le Salon doré est peut-être la dépendance où fut jouée *Coronis*, car d'autres œuvres similaires y ont été données. Par chance, on conserve les esquisses dessinées par Francisco Herrera el Mozo pour la mise en scène dans ce salon de la zarzuela *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Hidalgo.

QUELS ÉTAIENT, D'APRÈS LA PARTITION, LES EFFECTIFS DE MUSICIENS MOBILISÉS ?

“ La partition est très détaillée. Elle n'indique pas seulement quels instruments interviennent à quels moments, mais précise également si les violons doivent jouer pizzicato ou avec sourdine. Pour connaître le nombre de musiciens impliqués dans *Coronis*, il faut se référer à la documentation

administrative du Palais royal. Dans le cas d'autres zarzuelas interprétées alors, on faisait appel aux violons et basses de violons de la Chapelle royale. Jusqu'en 1708, il n'y avait pas de hautboïste dans l'effectif de cette institution. Ainsi, on a employé deux musiciens militaires - peut-être d'origine française - membres des Gardes royales, qui jouaient du hautbois et de la flûte. L'origine des hautboïstes explique que dans *Coronis*, Durón les emploie dans des passages belliqueux, leur attribuant parfois des figures caractéristiques de la trompette naturelle. En plus des musiciens issus de la Chapelle royale et des Gardes royales, des musiciens de deux compagnies de théâtre madrilènes étaient impliqués, jouant de la harpe (l'instrument de basse continue par excellence de la musique espagnole) et d'autres instruments à cordes pincées.

« L'Espagne et l'Italie avaient une appétence commune pour les voix aiguës, si ce n'est qu'on n'employait pas de castrats en Espagne. »

LA PARTICULARITÉ DE L'OPÉRA BAROQUE ESPAGNOL, C'EST QU'IL EST INTERPRÉTÉ PAR DES FEMMES. COMMENT CELA FONCTIONNAIT-IL ?

“ On ne faisait pas appel aux chanteurs professionnels de la Chapelle royale pour l'interprétation des fables mythologiques, peut-être parce que la majorité d'entre eux étaient des ecclésiastiques, mais on mobilisait plutôt les membres des compagnies madrilènes. Les actrices interprétaient la majorité des rôles chantés, qu'ils soient masculins ou féminins. L'Espagne et l'Italie avaient en effet une appétence commune pour les voix aiguës, si ce n'est qu'on n'employait pas de castrats en Espagne. On cherchait à obtenir un effet éthéré, exquis, irréel, en dépit de la vraisemblance. Les registres graves de ténor et de basse

étaient considérés comme grossiers. Les voix graves étaient donc réservées à des personnages qui avaient perdu la grâce de la jeunesse, et que les sentiments amoureux n'affectaient plus – les *barbas* –, comme Protée dans *Coronis*.

Parmi les tessitures féminines, celle de *triple* se situe dans un registre assez grave par rapport aux sopranos actuelles. On remarque aussi que Durón confie un traitement vocal spécifique aux personnages, suggérant des spécialisations : l'interprète d'Apollon est confrontée à des passages mélismatiques difficiles ; celle qui chante Triton se situe souvent dans un registre plus grave ; Neptune a une partie syllabique et incisive ; les *graciosos* Ménandre et Sirène chantent une musique simple et de grande vivacité rythmique, qui suggère des gestes et mouvements exagérés dans le but d'augmenter le comique de leurs interventions.

Y A-T-IL UNE INFLUENCE DE LA VOCALITÉ ITALIENNE ?

“ Les actrices apprenaient l'art du chant dans le cadre familial et au sein de leur compagnie. Elles étaient souvent filles d'acteurs ou de musiciens de théâtre, la plupart du temps mariées à des musiciens. Leur formation différait de celle des chanteurs professionnels, qui se produisaient dans les chapelles. Elles n'apprenaient pas le plainchant, ni la solmisation (ancêtre du solfège). Certaines jouaient toutefois d'un instrument.

Leur technique n'était pas celle des chanteurs italiens de l'époque, comme en témoigne la princesse des Ursins, Marie-Anne de La Trémoille, qui assista à de nombreuses célébrations à Madrid au début du règne de Philippe V, et qui tenait la musique d'Alessandro

Scarlatti pour un modèle de bon goût. La princesse n'aimait pas le chant des actrices espagnoles : selon elle, bien qu'elles aient de belles voix, elles n'étaient pas formées dans une véritable école de chant. Leur chant lui semblait bien différent des *virtuosi* qu'elle avait pu entendre à Rome. Ces femmes jouaient habituellement dans des pièces déclamées : on peut supposer qu'elles transmettaient le sens du texte non par des effets mélodiques, mais surtout par des inflexions de voix, des élargissements, accélérations, ruptures, et autres procédés qui ont plus à voir avec l'art de l'acteur. Cette façon de chanter se reflète dans la musique écrite pour elles. Alors que les compositeurs italiens recourraient à la dissonance et à la virtuosité vocale pour exprimer les affects, les compositeurs hispaniques préféraient travailler avec le rythme prosodique du texte, en allongeant ou

contractant les syllabes, en déplaçant les accents quand ils souhaitaient souligner un mot. Ils attendaient des chanteuses qu'elles reprennent l'art de réciter dans la musique.

Cependant, dans la dernière décennie du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, on observe plus de virtuosité dans la musique destinée aux actrices. Dans *Coronis*, on trouve des passages mélismatiques difficiles, dans le rôle d'Apollon par exemple, auxquels seules des chanteuses réellement virtuoses pouvaient se confronter. Au même moment, les compositeurs espagnols découvraient les partitions italiennes contemporaines, et certains travaillaient même avec des *virtuosi* italiens. Durón a ainsi écrit des œuvres pour le célèbre castrat Matteo Sassano, dit Matteuccio, qui fut chanteur de la Chambre de Charles II à partir de 1698.

QUE PEUT-ON DIRE DU RÉCITATIF QUI, EN FRANCE, A PERMIS LA NAISSANCE DE L'OPÉRA ?

“ Dans la *Nueva Comedia*, telle qu'elle s'est cristallisée au début du XVII^e siècle, il y avait de la musique chantée. Son rôle était avant tout de contribuer à la vraisemblance de l'action : les personnages chantaient des chansons, les forces surnaturelles qui guidaient les personnages étaient parfois interprétées par un chœur. La nouveauté amenée dans les années 1650 par la fable courtoise, quand on voulut établir à la cour madrilène un théâtre qui soit assimilable à celui d'autres cours, est un mode d'expression à mi-chemin entre le chant et la déclamation. Ce dispositif ne pouvait prendre place que dans la représentation de fables mythologiques, car il semblait

invraisemblable à l'auditoire que, dans des actions historiques ou contemporaines, les humains s'expriment à travers le chant. C'est l'équivalent du *parlar cantando* italien, qu'on désignait alors par « conversation harmonique » ou « conversation des dieux » en Espagne.

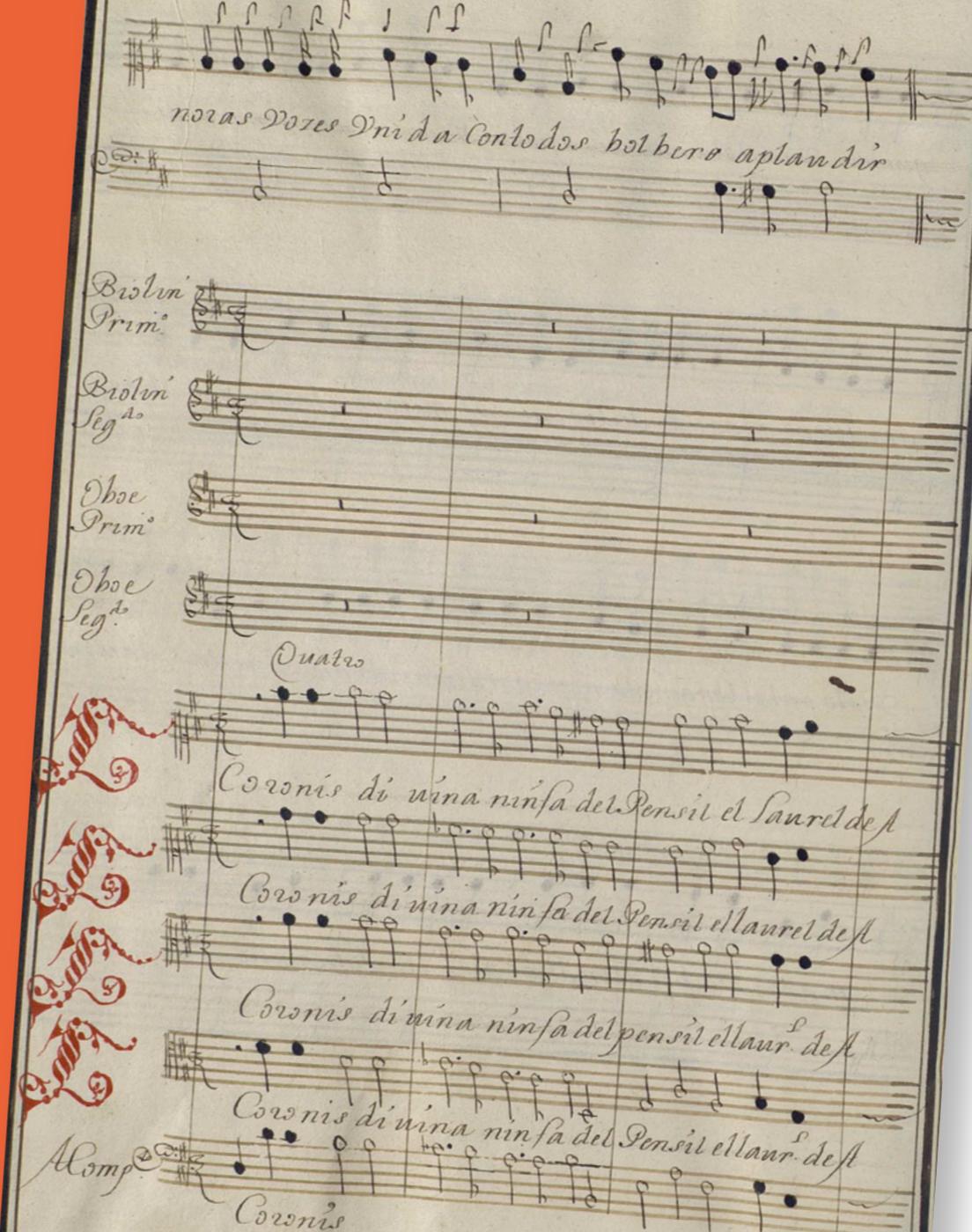
Cependant, il y eut bientôt des comédies mythologiques totalement chantées (comme *Celos aun del aire matan*), justifiées par l'éloignement temporel et géographique de l'action. Le chant, dans ce monde idéal arcadien, ne s'était pas encore dissocié du parlé : on imaginait qu'ensuite, sentiment de la musique et logique de la parole s'étaient séparés. Cependant, ce discours chanté pouvait être mis en musique de différentes façons. Suivant peut-être la pratique des romances

narratives, les musiciens ont adopté la forme musicale strophique (*coplas*) comme moyen de l'exprimer. Ils avaient également recours à des passages qu'ils nommaient *recitativo* ou *recitado*, faisant alors référence à une façon de chanter en style déclamé proche de la parole.

Les récitatifs espagnols du XVII^e siècle, en ce qui concerne la forme musicale, sont généralement moins libres que les récitatifs italiens, avec une basse plus mobile et une ligne vocale plus mélodique. C'est pourquoi des œuvres telles que *Celos aun del aire matan* nous parviennent comme un tout continu indifférencié, sans que l'on distingue réellement les récitatifs des ariosos et chansons. Durón et les compositeurs de la génération suivante, comme Literes ou Torres, adoptèrent

un récitatif simplifié qui offrait plus de liberté rythmique au chanteur, permettant de différencier clairement la section du spectacle qui fournissait la diversité et qui servait d'introduction à d'autres parties plus chantées, comme les *tonadas* ou les *arias*.

.....
Cuatro conclusif de Coronis. Les violons et hautbois ont des parties différentes, attestant du soin accordé par Durón à l'instrumentation. La lettrine rouge reprend le « C » initial du premier mot du livret, « Coronis ».



RAÚL ANGULO DÍAZ

Docteur en philosophie, Raúl Angulo Díaz est le président de l'association Ars Hispana, qui met au jour et diffuse le patrimoine musical espagnol au travers de conférences, publications, enregistrements et concerts. Il a édité plus d'une centaine de partitions de compositeurs espagnols, notamment Carlos Patiño, José de Torres et Sebastián Durón. Il est l'auteur des monographies *Historia de la cátedra de Estética en la universidad española* (2016), *La música escénica de Sebastián Durón* (2016) et *Coronis. Una zarzuela en tiempos de guerra* (2018).

LES DEUX CORONIS OVIDE

.....

Nulle beauté, en Thessalie, n'effaçait celle de Coronis. Apollon, dieu de Delphes, tu l'aimas – tant qu'elle fut fidèle, ou du moins avant qu'interviennent des surveillants indiscrets.

Car le corbeau, oiseau de Phébus, découvrit son inconstance, et il voulut te la révéler. Inexorable témoin d'une faute cachée, il se hâta de voler vers toi.

La Corneille babillarde le suit à tire-d'aile. Elle veut savoir le sujet de son voyage, et, l'ayant appris : « Ton zèle est indiscret, dit-elle, il te sera funeste ; ne rejette pas mes présages. Oiseaux, apprenez, par mon exemple, à ne pas vous perdre par votre indiscrétion. C'est sans l'avoir recherchée que j'ai obtenu la faveur de Minerve... »

On sait que Coroneus, célèbre dans la Phocide, est mon père. J'étais princesse, et recherchée par des princes puissants, mais ma beauté me devint funeste. Un jour que, selon ma coutume, j'errais sur nos rivages, Neptune, dieu des mers, me vit et m'aima. Comme pour me rendre sensible, il perdait son temps et ses discours flatteurs, il s'irrite, il s'enflamme et me poursuit. Je fuyais, et m'épuisais en vain à courir sur des sables mobiles et glissants. J'appelais à mon secours et les dieux et les hommes. Aucun mortel n'entendit ma voix. Mais j'étais vierge ; une vierge prit ma défense.

J'élevais au ciel mes bras suppliants, et mes bras commençaient à se couvrir d'un noir duvet. Je voulais rejeter de mon dos la robe qui m'embarassait dans ma fuite, et déjà des plumes la remplaçant prenaient racine sur mon dos. Je voulais, de mes deux mains, frapper mon sein découvert ; mais déjà je n'avais plus de mains, et mon sein cessait d'être nu. Je courais, mais le sable ne fatiguait plus mes pieds délicats : j'étais portée au-dessus de la terre. Bientôt je m'élevai dans les airs ; et je dus à ma chasteté conservée de devenir la compagne de la chaste Minerve.

Cette aventure, si célèbre dans toute l'île de Lesbos, te serait-elle inconnue ? Nyctimène osa souiller la couche de son père : elle fut changée en chouette. Mais toujours épouvantée de son forfait, elle se dérobe aux regards, elle fuit la lumière, elle cache sa honte dans les ténèbres, et les hôtes de l'air la poursuivant à coups de bec, la chassent devant eux... »

Ainsi parla la Corneille.

« Que les malheurs que tu m'annonces, répondit le Corbeau, n'accablent que toi seule ; pour moi, je méprise ces sinistres présages ».



CORONIS LA CORNEILLE



.....

Coronis poursuivie par Neptune et se métamorphosant en corneille, par Crispijn van de Passe, 1607

.....

Minerve sauvant Coronis, par Jacques Le Roy d'après Jean-Michel Moreau, début du XVIII^e siècle



.....

Minerve aidant Coronis à s'échapper, par Gérard de Lairesse, 1751



CORONIS, MÈRE DU DIEU DE LA MÉDECINE



Apollon découvrant que Coronis mourante est enceinte, par Jakob de Wit, début du XVIII^e siècle



Apollon tirant Esculape du flanc de Coronis, illustration de césarienne dans *De Re Medica*, 1549

Apollon tuant Coronis (au centre, le bûcher funéraire de Coronis), par Hendrik Goltzius, 1590



Il dit, et précipitant son vol, il va raconter à son maître Apollon qu'il a surpris Coronis avec un jeune Thessalien. Au récit de la trahison de son amante, le dieu frémit. Il rejette loin de lui le laurier qui couronne sa tête ; ses mains laissent échapper la lyre. Il pâlit ; l'indignation altère son visage ; le courroux le transporte. Il saisit ses armes ordinaires. Il tend son arc terrible et d'un trait inévitable, il perce ce cœur si souvent pressé contre le sien.

Coronis jette un cri, arrache le fer de sa blessure, le sang baigne ses membres délicats : « Ô Apollon, dit-elle, tu t'es vengé, mais tu devais attendre que j'eusse mis au monde l'enfant que je porte dans mon sein. Ah ! la mère et le fils périront donc ensemble frappés du même coup ! » À peine elle achevait ces mots, sa vie s'écoule avec son sang, et le froid du trépas s'empare de ce corps dont l'âme vient de s'échapper.

Apollon regrette, mais trop tard, sa vengeance. Il se hait lui-même, rougissant d'avoir écouté un rapport téméraire, d'avoir cédé aux mouvements de sa fureur. Il déteste l'oiseau qui a révélé le crime et forcé le châtiment. Il déteste et son arc et ses flèches et la main qui s'en sert. Il embrasse le corps pâle et glacé de son amante. Vainement, par des soins tardifs, cherche-t-il à le réchauffer et à vaincre les destins. Vainement encore emploie-t-il tous les secrets d'un art salutaire dont il fut l'inventeur.

Apollon confiant Esculape au centaure Chiron, par Hendrik Goltzius, 1590

Il voit enfin s'élever le bûcher dont les flammes vont consumer le corps de son amante. Alors il frappe l'air de ses cris et de ses longs gémissements, car il ne convient pas que les larmes baignent le visage des immortels. Apollon répand des parfums sur le corps de son amante, il le presse de ses derniers embrassements. Un injuste trépas est suivi par de justes douleurs.

Le dieu ne permit pas que le feu dévorât le tendre fruit de ses amours. Il le retira des flammes et du sein de sa mère, et le porta dans l'antre du Centaure Chiron [qui allait élever et éduquer l'enfant, futur Esculape].

Puis Apollon punit le Corbeau, qui attendait le prix de son zèle, en lui faisant perdre à jamais la blancheur de son plumage.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre II, vers 531 à 632, Traduction de G. T. Villenave, 1806



LES INGRÉDIENTS DE LA ZARZUELA

LES FORMES MUSICALES

par Raúl Angulo Díaz

À la fin du règne de Charles II, l'influence du *dramma per musica* italien dans les célébrations palatines devient évidente. Les zarzuelas représentées au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles sont des hybrides mêlant conventions musicales et dramatiques héritées du théâtre hispanique et éléments provenant de la tradition italienne.

L'ARIA

Comme son homonyme italien, c'est le moment d'expression des affects. On trouve deux types d'arias chez Durón : les brefs « airs-dialogues », insérés au milieu d'épisodes dialogués ; les « airs-monologues », plus proches dans leur forme des airs d'opéra baroque italien. Cependant, ceux-ci ne structurent pas l'action, sont moins nombreux que dans l'*opera seria*, et se situent principalement à la fin des scènes, en

guise de récapitulation ou de climax. Ce sont souvent des lamentos, à l'image de « Cielos, piedad, dioses, favor » que chante Coronis à la fin de la première journée.

LES TONADAS

Monologues lyriques en deux parties dans lesquels les personnages expriment des sentiments. Les refrains illustrent un affect grâce à des procédés musicaux comme les *figuralismes*. Les couplets, plus déclamatoires, développent les thématiques du refrain. On trouve les *tonadas* au début ou à la fin des scènes.

LES CUATROS

Chœurs à quatre voix, chantés généralement par les personnages de la zarzuela. On les trouve dans des scènes de cérémonies, batailles,

chasses, célébrations ou danses en l'honneur d'un dieu, ou pour l'arrivée d'un nouveau personnage. Ils commentent l'action ou incarnent les forces surnaturelles qui prédisent l'avenir, guidant ainsi les protagonistes.

LES RECITADOS

Permettant aux personnages de « converser en chantant », ils introduisent généralement des moments plus lyriques.

LES COPIAS

Succession de couplets sans refrain. Le chant y est plus syllabique et déclamatoire que dans les chansons. Tandis que les *recitados* sont assez libres, la musique des *coplas* est structurée mélodiquement, harmoniquement et rythmiquement. C'est le lieu des explications et de la narration.

ROLES ET PERSONNAGES

ZARZUELAS BAROQUES

Dieux et déesses
(*dioses*)



rôles chantés
femmes

Jeunes premières
amoureuses (*damas*)



rôles parlés-chantés
femmes

Jeunes premiers
amoureux (*galanes*)



rôles parlés
hommes

Bouffons (*graciosos*)
(souvent rustiques)



rôles parlés, avec chansons
hommes et femmes

Vieillards (*barbas*)
(souvent magiciens)



rôles parlés
hommes

CORONIS

rôles chantés
femmes

rôle chanté
femme

rôle chanté
femme

rôles chantés
femmes

rôles chantés
hommes

Apollon, dieu du soleil
Neptune, dieu de la mer
Iris, messagère de Jupiter,
déesse de l'arc-en-ciel

Coronis, nymphe et
prêtresse de Diane

Triton, monstre marin,
fils adoptif de Neptune

Sirène, paysanne
Ménandre, paysan

Protée, devin
Marta, paysan

VOUS AVEZ DIT « ZARZUELA BAROQUE » ?

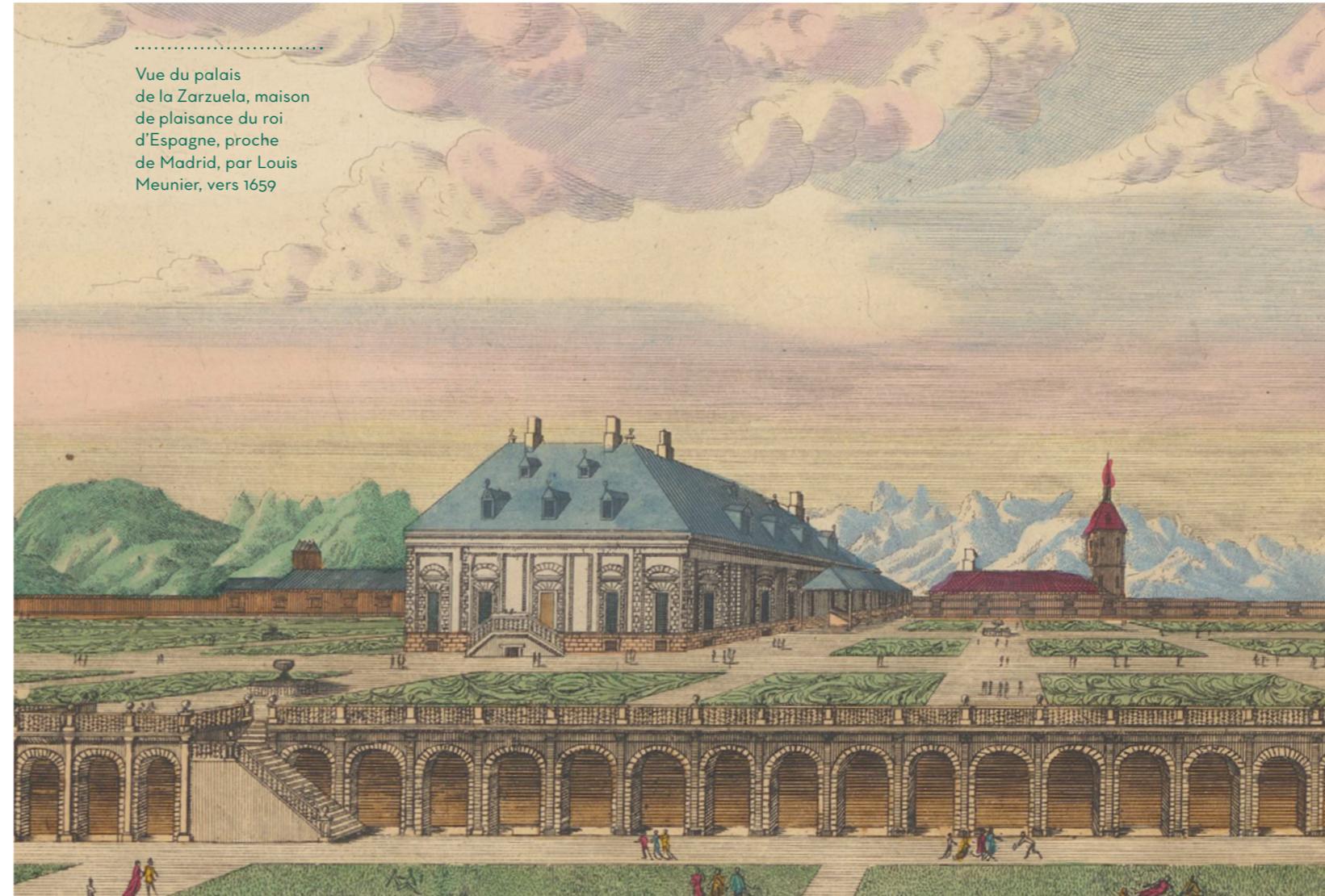
Par **Pierre-René Serna**

La zarzuela, genre lyrique éminemment espagnol, reste encore un mystère pour nombre de mélomanes de ce côté-ci des Pyrénées. Il est vrai que sa facture, qui embrasse les formes les plus diverses, et sa multitude de musiciens, différents par le style ou l'ambition, n'aident guère à le situer. On peut toutefois y voir, par l'alternance prédominante (mais non systématique) du parlé et du chanté, un correspondant ibérique de l'opéra-comique français. À ceci près que la zarzuela le précède historiquement d'un siècle.

L'intitulé lui-même demeure aussi souvent une énigme. L'explication se révèle pourtant des plus simples, et il n'est nul besoin de chercher

son origine dans l'étymologie. Tout remonte à l'orée du XVII^e siècle. Sur un terrain forestier au nord de Madrid est bâti un palais de villégiature royale : le Palacio de la Zarzuela. La demeure tire son nom des ronces qui entouraient le lieu - ronce se dit *zarza* en espagnol - et on pourrait se risquer à traduire son appellation par « Palais de la Ronceraie ». Philippe IV ne dédaigne pas d'y séjourner, et pour agrémenter les soirées, des acteurs et des musiciens viennent de Madrid divertir le roi et sa suite. On y représente des comédies, caractérisées par l'alternance de déclamation et de chant. Les soirées prennent le nom de « Fiestas de la Zarzuela ».

Puis très vite, ces pièces théâtrales seront désignées, tout naturellement et uniment, du terme de *zarzuela*. Et ce pour les différencier des ouvrages donnés à la cour de Madrid, au Palacio del Buen Retiro, assimilables à l'opéra (intitulé non encore stipulé) tel que l'Espagne vient de l'adopter simultanément à l'Italie. Les pièces représentées au Palais de la Zarzuela prennent alors leur autonomie et leur caractère propre. Première connue de ces « Fiestas de la Zarzuela », *El jardín de Falerina* est donnée en 1648. Elle est suivie d'autres, comme *El laurel de Apolo* (« Le laurier d'Apollon ») et *El golfo de las sirenas* (« Le golfe des sirènes »), dont on connaît cette fois la date précise de création : 17 janvier 1657.





Lope de Vega (1562-1635)

Auteur prolifique dans tous les genres littéraires, il s'illustre particulièrement dans la *comedia* qu'il modernise et dont il diversifie la production, au moment où le théâtre devient en Espagne un phénomène de société.

Cependant, avant que la zarzuela prenne son identité, et son appellation, l'art lyrique espagnol l'a précédée. Au cœur du Siècle d'Or espagnol, qui connaît une floraison théâtrale sans précédent avec Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, Tirso de Molina et tant d'autres, est représenté le premier opéra espagnol, ou apparenté : *La gloria de Niquea* (« La gloire de Niké »). Avec cette création en 1622, Madrid suit de peu Rome et précède Venise dans l'expérimentation du genre lyrique. La France et l'Allemagne devront encore attendre. Succède, en 1627, *La selva sin amor* (« La forêt sans amour »), pièce entièrement chantée, sur un livret de Lope de Vega. Peu après, c'est le Palais du Buen Retiro qui devient le réceptacle habituel des ouvrages lyriques de la cour. Ce palais, aujourd'hui disparu, comportait un théâtre couvert à l'image de la toute nouvelle mode italienne.

À Madrid, le spectacle de la machinerie fait merveille, et dans la foulée le roi dote également son Palais de la Zarzuela d'un théâtre similaire.

Cependant - villégiature oblige - les « Fiestas de la Zarzuela » se distinguent vite des opéras, ou assimilés, donnés au Buen Retiro. Par une structure et un ton différents : deux *jornadas*, ou actes, au lieu des trois de rigueur à la cour de Madrid ; un nombre moins important d'interprètes (de 7 à 12 personnages au lieu d'une vingtaine) ; une scénographie moins spectaculaire ; un mélange de sérieux et de distrayant ; et, surtout, la présence de dialogues parlés. Les bases d'un genre lyrique sont jetées, appelées à se perpétuer au cours des âges. Car la zarzuela est née à la fois en continuité et en opposition à un genre lyrique qui l'a précédée : l'opéra espagnol. Autrement dit pour ce dernier : une forme lyrique à l'imitation du *dramma in musica* qui vient juste d'éclorre en Italie, mais sur un livret en langue espagnole.

Car il importe de se souvenir qu'au début du XVII^e siècle, l'Espagne et l'Italie ne forment quasiment qu'un seul pays. Un pays annexé, pour plus de la moitié du territoire de la péninsule italienne, ou allié, comme le sont les États romains du Pape, les républiques de Gênes et de Venise ; avec de constants échanges militaires, commerciaux, mais aussi artistiques. C'est ainsi que parmi les compositeurs des « opéras espagnols » et zarzuelas figurent nombre de natifs de la péninsule italienne, comme le prolifique Francisco Corradini (1700-1769) ou Luigi Boccherini. Mais les échanges vont aussi dans l'autre sens, avec des compositeurs de la péninsule ibérique qui font carrière dans l'autre péninsule, tel Diego Ortiz. Il y a aussi des scénographes d'origine italienne, quand les librettistes, eux, se doivent de maîtriser le castillan, leur langue maternelle en général.

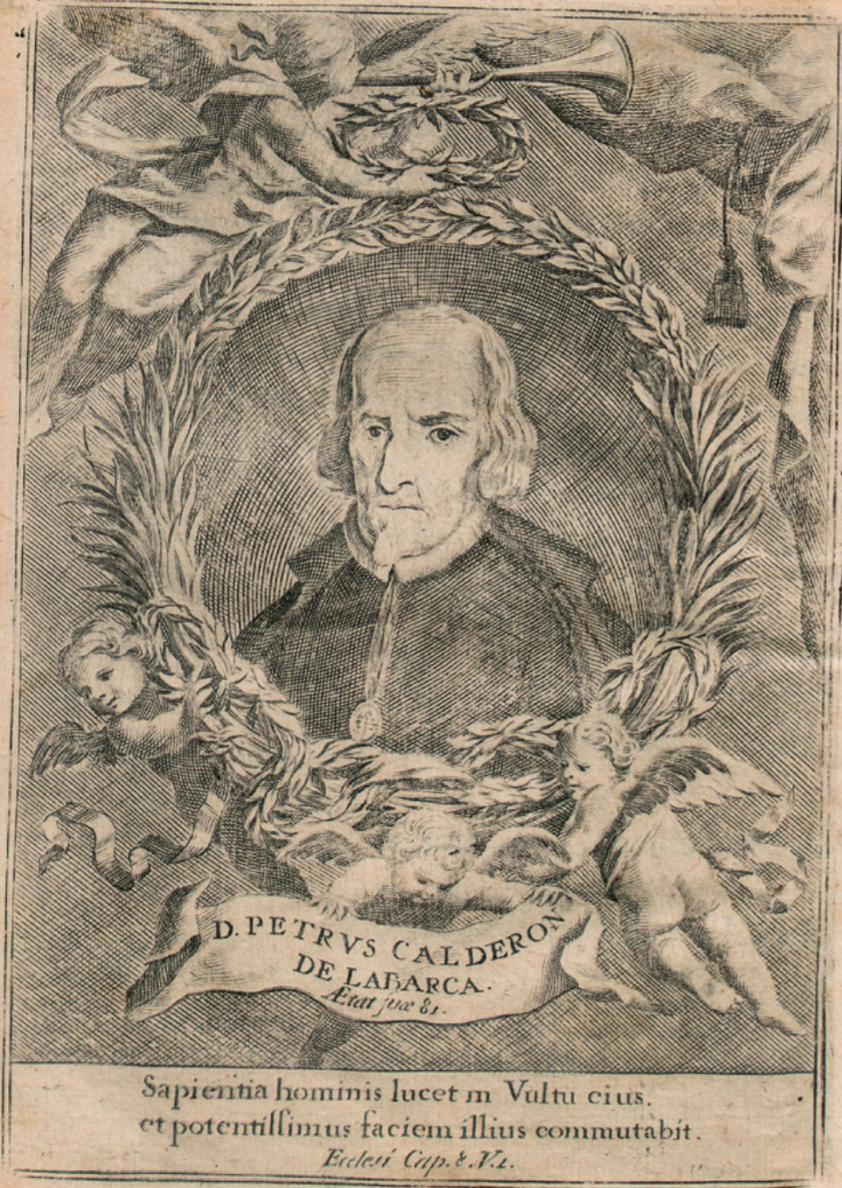
Si la zarzuela se distingue des opéras donnés à la cour de Madrid (mais il s'agit dans les deux cas de spectacles de cour, appelés du reste à voguer d'un palais royal à l'autre), ce n'est pas tant dans les sujets, en ces temps obligatoirement mythologiques,

ni dans leur ton, avec finale heureuse de rigueur aussi bien pour l'opéra que la zarzuela (le finale tragique demeure rare jusqu'au XIX^e siècle), ni dans l'exigence musicale... Ni non plus dans l'interprétation, dévolue, en sus des instrumentistes, à un plateau presque exclusivement composé de chanteuses (sauf pour des rares rôles de *gracioso*, bouffon, ou de barbon, confiés à des chanteurs hommes), y compris pour incarner des héros masculins, durant quasiment toute l'époque baroque. On est donc assez loin, en ce domaine, des préceptes de la morale italienne ou anglaise qui, à la même époque, prohibent les femmes sur la scène pour des raisons religieuses et papales que la très catholique Espagne ignore. Par conséquent, les castrats n'ont aucune part aux rôles aigus et les personnages masculins reviennent à des chanteuses travesties. Caractéristique majeure de l'art lyrique baroque espagnol, au

rebours des scènes italiennes réservées aux castrats et interdites aux femmes...

Les interprètes, instrumentistes et chanteurs, sont tous professionnels - alors qu'en France, par exemple, les seigneurs, voire les monarques, interviennent encore dans les représentations lyriques. Attachés à la cour mais aussi, dès le XVII^e siècle et surtout à partir du début du XVIII^e siècle, à des compagnies de théâtres publics et privés. Sur scène, les interprètes sont appelés à chanter, mais aussi à déclamer, jouer et danser. Des artistes complets ! Et, comme nous le disions, quasi uniquement féminins. La popularité de ces chanteuses-comédiennes sera ravageuse, convertissant souvent ces artistes en véritables idoles de la société espagnole, à l'intention desquelles les compositeurs de zarzuelas écriront tout expressément.

« Sur scène, les interprètes sont appelés à chanter, mais aussi à déclamer, jouer et danser. Des artistes complets ! Et quasi uniquement féminins. »



Pedro Calderón de la Barca (1600-1681)
Auteur dramatique prolifique, il compte
parmi ses chefs-d'œuvre l'auto sacramental
El gran teatro del mundo (« Le grand théâtre
du monde ») et la comedia philosophique
La vida es sueño (« La Vie est un songe »),
tous deux des années 1630.

Dès après sa naissance, la zarzuela connaît la prospérité. Au XVII^e siècle se distinguent, parmi tant d'autres, les compositeurs Cristóbal Galán, Juan de Navas, Juan de Serqueira et surtout Juan Hidalgo (1614-1685). De ce dernier ont été conservés *Celos aun del aire matan* (« Même les jalousies de l'air tuent »), créé en 1660 sur un livret de Pedro Calderón de la Barca, ou *Los celos hacen estrellas* (« Les jalousies font des éclats ») de 1672. L'esthétique aristocratique, accumulant ritournelles et lamentos dévolus à des personnages mythologiques, se pique aussi de tons (modèles de chant espagnol) et chœurs verticaux (très espagnols également). Cette esthétique, assez éloignée de celle de Cavalli - le correspondant italien du moment - recoupe celle des zarzuelas du temps.

« Malgré l'image qu'a pu laisser cette monarchie emprunte de piété et rigide dans son étiquette, elle n'en était pas moins gourmande de festivités où se croisaient cultures savantes et populaires. »

Hidalgo fut attaché à la cour des Habsbourg d'Espagne, au même titre que des écrivains et dramaturges ou des peintres comme Velázquez. Malgré l'image qu'a pu laisser cette monarchie dominatrice d'un vaste empire, emprunte de piété et rigide dans son étiquette, elle n'en était pas moins gourmande de festivités où se croisaient cultures savantes et populaires. Les librettistes de zarzuelas figurent alors parmi les plus prestigieux auteurs. Ainsi Calderón, dont le rôle ne se limite pas à celui d'auteur fécond, puisque c'est à lui que l'on doit d'avoir institué les règles qui vont régir la zarzuela, d'avoir su s'en faire le propagateur, et même d'avoir consacré une appellation jusque-là indéterminée. En ce sens, Calderón peut être considéré comme un fondateur, quand bien

même le genre lyrique qui lui doit ses caractéristiques l'a devancé.

Mais d'autres temps s'annoncent. À l'orée du XVIII^e siècle, les Bourbon succèdent aux Habsbourg sur le trône d'Espagne. La zarzuela commence à quitter les résidences royales pour s'exporter dans les théâtres populaires, de Madrid essentiellement. Les compositeurs assermentés par la cour essaient aussi dans ces salles ouvertes à tous. Sebastián Durón est représentatif de ces nouvelles vocations, avec des zarzuelas destinées à séduire les Grands d'Espagne comme la population. Avec Antonio de Literes (1673-1747) et José de Nebra (1702-1768), l'esthétique évolue pour faire place, de plus en plus, à une prééminence du *da capo*, rappelant

la façon d'un Haendel - sachant que l'un et l'autre des deux musiciens espagnols ne sauraient imiter un compositeur contemporain ou plus tardif. La facture des livrets demeure toutefois identique, mythologique, comme au siècle précédent et comme dans le reste de l'Europe lyrique. *Júpiter y Semele* (« Jupiter et Sémélé ») de Literes et *Viento es la dicha de Amor* (« Vent est le bonheur d'Amour ») de Nebra, créés l'un et l'autre dans des théâtres publics, en 1718 et en 1743, s'y conforment, à une époque où les productions de zarzuelas se bousculent. Toutes ces œuvres font coexister la *práctica antigua*, notamment pour les chœurs, qui sonnent à la manière de l'art sacré des XVI^e et XVII^e siècles espagnols, et un autre style, galant et préclassique, dans des airs ornements.



Philippe V d'Espagne (règne 1700-1724), par Louis-Michel van Loo, vers 1739. Petit-fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, Philippe de France (1683-1746), duc d'Anjou, est désigné à 17 ans pour succéder à son grand-oncle Charles II, sous condition d'éviter le démembrement des états espagnols. Louis XIV ambitionne d'abord de constituer un vaste royaume Bourbon, mais les puissances européennes s'y opposent dès 1701, alors que Philippe V épouse Marie-Louise de Savoie. La Guerre de Succession d'Espagne s'achèvera en 1713.

La seconde moitié du XVIII^e siècle marque un tournant. Conséquence logique, mais un peu retardée, des représentations dans les théâtres publics, les sujets en portent la trace. Ils font intervenir de plus en plus des personnages de valets ou de paysans, au point parfois de remplacer les rôles allégoriques ; le mélange de grotesque et d'héroïque tendant à devenir de règle. Ramón de la Cruz, écrivain par ailleurs de renom, figure alors l'un des librettistes essentiels et l'initiateur de ce renouvellement du genre. La musique pareillement fait de plus en plus appel aux thèmes tirés du terroir : séguedilles, fandangos, passacailles, sarabandes et autres chaconnes, toutes formes traditionnelles entrées très tôt dans la musique savante, d'Espagne et d'ailleurs (si l'on pense au seul exemple de Bach). *Las labradoras de Murcia* (« Les paysannes de Murcie ») d'Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787), créé en 1769, en est caractéristique, l'un des spectacles les plus célèbres de son temps.

Suivant une évolution commune à l'art lyrique en Europe, les zarzuelas mettent alors en scène des personnages et sentiments de tous les jours, dans des comédies ou drames imbriqués dans lesquels le public peut lui-même se reconnaître. Grétry aussi bien que Mozart font de même... Ce nouvel univers dramatique est appelé à modifier définitivement la physionomie de la zarzuela. Émergent ainsi des zarzuelas de petite forme, *cómicas*, sur des sujets légers et enjoués, ou *chicas*, en un seul acte. D'autres compositeurs, comme Fabián García Pacheco, Ventura Galván ou Antonio Rosales, reprennent dans la décennie 1770 ce style de zarzuela.

Précisons que nombre d'œuvres lyriques espagnoles de l'époque baroque ont depuis lors disparu. En raison des aléas de l'Histoire, certes, mais surtout des incendies successifs de deux palais royaux madrilènes, l'Alcázar en 1734 et le Buen Retiro en 1808, avec leurs bibliothèques et

leurs archives. Le premier incendie était accidentel ; le second fut intentionnel, provoqué par les armées napoléoniennes en déroute.

Mais voilà que, après cent cinquante ans de gloire ininterrompue, la zarzuela subit à la fin du XVIII^e siècle une éclipse.

Tout du moins suivant les canons fixés antérieurement. Car elle va se perpétuer sous une forme résiduelle, la *tonadilla*, de facture brève et de caractère populaire, dont les représentants Pablo Esteve (1730-1794), Luis Misón et Blas de Laserna formeraient, par le style et les sujets, des équivalents pour l'Espagne de Philidor et Dalayrac en France, ou de Cimarosa et Paisiello en Italie. Elle donne aussi lieu à d'autres appendices comme le *melodrama* et le *melólogo*, pièces déclamées sur fond musical dont le plus remarquable auteur est Tomás de Iriarte (1750-1791). Mais au tournant du XIX^e siècle, ces genres eux-mêmes déclinent, pour par la suite laisser place à une nouvelle époque et à un autre style : la zarzuela romantique.

PIERRE-RENÉ SERNA

Journaliste et musicographe, Pierre-René Serna collabore actuellement à *Scènes Magazine* (Genève), *Ritmo* (Madrid), et aux sites *concertclassic.com* et *hberlioz.com*.

Il a dirigé, avec Christian Wasselin, le *Cahier de l'Herne Berlioz* (2003) et est l'auteur de *Berlioz de B à Z* (Van de Velde, 2006), *L'Anti-Wagner sans peine* (PUF, 2012), *Café Berlioz* (Bleu Nuit, 2018), *Petites Leçons de pessimisme à l'usage de notre temps* (Pierre-Guillaume de Roux éditeur, 2018), ainsi que : l'encyclopédique *Guide de la Zarzuela* (Bleu Nuit, 2012 ; Prix du Syndicat de la Critique 2013, « Meilleur livre de musique »), *La Zarzuela baroque* et *La Zarzuela romantique* (Bleu Nuit, collection de poche « Horizons », 2019 et janvier 2022).



PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



NW M&D, SAS au capital de 26 740 940€, 92130 Issy les Moulineaux, RCS Numéro 479 463 044 - Sous réserve de disponibilité.

perrier®

LIVRET

PREMIÈRE JOURNÉE

SCÈNE 1

*Une plage de Thrace.
Au loin, on entend
la chasse de Coronis,
prêtresse de Diane.*

CHŒUR

À la montagne ! À la forêt !
Au champ ! À la falaise !
La biche qui fuit
les flèches de Coronis
passe son temps
à chercher des pâturages...

MÉNANDRE

Par pitié !

SIRÈNE

Au secours !

MÉNANDRE

Quel malheur !

SIRÈNE

Quelle aventure !

MÉNANDRE

Quelle poisse !

SIRÈNE

Une bête sauvage...

MÉNANDRE

... capable de tuer
un homme...

SIRÈNE

... cherche à nous tuer !

MÉNANDRE

Les bergers s'inquiètent
quand ils voient sa trace
ou l'entendent gémir...

SIRÈNE

Dis, Ménandre,
tu n'as pas vu...

MÉNANDRE

Quelle effroyable rencontre !

SIRÈNE

... sortir de la mer
un homme ou un poisson ?

MÉNANDRE

Les deux en même temps :
une moitié de son corps
était humaine,
l'autre pleine d'écaillés !

SIRÈNE

C'est bien ce que je craignais.

MÉNANDRE

C'est bien ce que je redoutais.

SIRÈNE

Je n'arrive même pas à crier.

MÉNANDRE

Je n'arrive plus à courir.

CHŒUR

À la montagne ! À la forêt !
Au champ ! À la falaise !
La biche qui fuit
les flèches de Coronis
passe son temps
à chercher des pâturages...

SIRÈNE

Les chasseurs chantent

dans les bocages
la beauté de Coronis.

MÉNANDRE

Ils cherchent en chassant
à oublier
les sombres présages
de sa mauvaise étoile...

SIRÈNE

Car on lui a prédit
que la mer serait
son tombeau.

MÉNANDRE

En allant chasser
avec les autres,
nous serons en lieu sûr.
Ils reviennent et
disent encore :

CHŒUR

À la montagne ! À la forêt !
Au champ ! À la falaise !
La biche qui fuit
les flèches de Coronis
passe son temps
à chercher des pâturages...

SIRÈNE

Quelles horribles prédictions
le vent nous ramène !

MÉNANDRE

Et l'écho n'arrête pas
de répéter :

CORONIS

Ah, pauvre de moi !
Que je suis malheureuse !

MÉNANDRE

Là-bas, on entend
la plainte de Coronis.

SIRÈNE

Je suis vraiment troublée.

MÉNANDRE

J'ai vraiment de la peine.

SIRÈNE

Appelons à l'aide pour
tenter de sauver de la mort
cette belle jeune fille !

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Venez vite, chasseurs,
rabatteurs, venez
car une créature
mi-homme mi-poisson
veut tuer Coronis...

CORONIS

Cieux irrités, contre
moi courroucés,
Vous qui exposez ma vie
à tant de rigueur !
Voyez tous mes soucis !
Voyez mes pauvres larmes,
et ma douleur affreuse !

Bois profonds, c'est ici
qu'aujourd'hui
Coronis demande votre aide
alors que le chagrin
et l'angoisse
me coupent le souffle,
m'empêchent de réfléchir
sereinement
et me font perdre courage.

TRITON

Où essaies-tu, en fuyant
mes désirs,
d'emporter mon âme ?
Tu sais bien que
je n'en ai pas...
Attends, ne me prive

pas du bonheur !
Rends ma vie heureuse !
Sans toi, je meurs !

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Venez vite, chasseurs,
rabatteurs, venez
car une créature
mi-homme mi-poisson
veut tuer Coronis...

MÉNANDRE

Dans la confusion, personne
ne nous a remarqués !
Elle s'approche, luttant
contre la mort...
Cachons-nous ici !
Nous échapperons
peut-être à ses griffes !

SCÈNE 2

CORONIS

Laisse-moi, assassin !

TRITON

Comment ? Mais c'est moi
qui t'ai sauvé la vie !

CORONIS

Laisse-moi, menteur !

TRITON

Quoi ? Mais la mort, c'est toi
qui me la donnes...

CORONIS ET TRITON

Avec cet attachement absurde,
tu me verras en pleurs
/ en peine,
d'un amour furieux /
d'une caresse ingrate,
mourir de rage / d'amour.

CORONIS

Horrible monstre
né dans l'écume de ces plages
de la colère du dieu des mers,
pour ne plus subir
tes compliments,
je préférerais mourir
sous tes injures !

MÉNANDRE

Quelle femme de caractère !

MARTA

C'est un roc !

SIRÈNE

Tu ne peux pas
t'empêcher de parler ?

MÉNANDRE

Je ferme ma bouche...

TRITON

Fils adoptif de l'ondoyant
diadème,
Triton marin,
né dans la mer Tyrrhénienne,
c'est bien malgré moi que
je suis venu en mer Égée.
Écoute mes tourments,
entends mes prières
et tu verras si je
te semble toujours
aussi inhumain.

Quand je te vois,
j'ai soif de toi
et à force de te poursuivre,
j'abîme les bruyères.
Quand je te vois, je fonds !
Écoute mes tourments,
entends mes prières
et tu verras que tout ce qu'il
y a de monstrueux en moi,

c'est mon amour
aveugle pour toi !

CORONIS

Arrête si tu ne veux pas que
je recommence à me plaindre,
la mort de Coronis
transforme en corail
l'écume du monstre
sanguinaire.

TRITON

Comment ? Mais c'est moi
qui t'ai rendu la vie !

SIRÈNE

Son audace dépasse
son amour !
Appelons quelqu'un
au secours !

TRITON

Taisez-vous, paysans,
ou je vous tuerai de mes
propres mains !
Mais pourquoi me retenir
alors qu'elle est déjà à moi ?
Tu refuses d'écouter
mes lamentations ?
Ne me résiste plus
ou mon amour se changera
en violence !

CORONIS

Ah ! Pitié !
Au secours !
Au secours, pitié !
Coronis va mourir
car celui qui l'aime
ne sait pas contenir ses élans !

TRITON

Quand je vois que
sa beauté pâlit à ma vue,
j'en ai le souffle coupé !

CHŒUR

Venez chasseurs,
venez bergers,
depuis la mer Égée
jusqu'aux riches rivages,
la mort de Coronis
transforme en corail
l'écume du monstre
sanguinaire.

TRITON

Je suis perdu :
ils ont tous entendu
leurs cris.
Si je m'arrête ici, je suis mort.
Si je l'enlève, je
risque la colère
de Neptune, qui l'aime aussi...
Mourir en combattant ?
Bien téméraire...
Que sa peur me serve
de tombeau,
qu'elle se noie dans
mes larmes.
*Il se jette à la mer. Coronis est
convaincue qu'elle va mourir.*

SCÈNE 3

MÉNANDRE

Quelle douleur !

SIRÈNE

Quelle peine !

MARTA

Quelle émotion !

CHŒUR

On la voit enfin,
mais elle n'a plus de courage
et pleure de plus en plus.

CHŒUR

Cherchons à travers
l'immense espace
des montagnes
la petite maison de Protée.
Lui saura nous dire,
en regardant les étoiles,
s'il faut prier
Neptune ou Apollon
pour libérer Phlègre
du monstre cruel
qui terrorise
la terre et la mer.

SCÈNE 4

*La grotte du devin Protée,
sur le haut d'une montagne.*

PROTÉE

Qu'est-ce qui a tant
horrifié le ciel
pour que le soleil
se révolte ainsi ?
Quelle nouvelle peine
de Neptune
met la mer dans
une si grande colère ?
Quelle effroyable guerre
la colère de Coronis
fait naître sur la terre !
L'amour aveugle, on le sait,
crée des conflits...
Dans le feu, dans les airs,
sur terre et sur mer,
les dieux et les éléments
combattent
pour savoir à qui il faut
rendre un culte
ou qui sera le dieu le
plus puissant !

Apollon est en colère
parce que Neptune, amoureux,
a envoyé Triton.
De ses rayons jaloux
qui brûlent d'amour,
il veut les immoler !
Neptune se sent offensé
parce qu'Apollon
veut empêcher Coronis
d'être la déesse de la mer.
Il veut noyer le soleil
dans les flots
des océans jaloux.

Dans le feu, dans les airs,
sur terre et sur mer,
les dieux et les éléments
combattent
pour savoir à qui il faut
rendre un culte
ou qui sera le dieu le
plus puissant !

Et puisque j'entends
dans leur sagesse
ce que les étoiles
ont à nous dire,
je leur donnerai un bon conseil
pour apaiser la colère
des dieux.

SCÈNE 5

CORONIS, *parvenue
au sommet.*
Ah ! Quelle misérable
auberge,
vraiment minable !
Est-ce là qu'habite
le sage devin,
le prodige de Thrace ?

PROTÉE

Qui, dans cette
grotte horrible
qui me sert de maison,
vient troubler le repos
qui règne en mon cœur ?

CORONIS

Protée...

PROTÉE

Qui m'appelle ?

CORONIS

Tu m'entends ?

PROTÉE

Je tends l'oreille...

CORONIS

Alors écoute-moi
et tu sauras
le triste récit
de la malheureuse Thrace.
Je suis celle qui,
en chassant,
a rencontré dans la forêt
le monstre sauvage
dont le destin se sert
pour menacer ma vie,
conformément à
la prédiction de ma mort.
J'ai besoin de tes conseils.

CHŒUR

Est-ce à Neptune
ou à Apollon
qu'on doit adresser
nos prières
pour libérer Phlègre
du monstre sauvage
qui terrorise
la mer et la terre ?

PROTÉE

Vos humbles pleurs
doivent arroser
l'autel d'Apollon,
car c'est le seul dieu
qui peut vous libérer.

CORONIS

Allons vite à son
temple pour le prier
et disons gaiement :
Vive Apollon, vive
sa splendeur sublime,
car il est l'astre du jour,
le père de la lumière,
le rougeoiement du ciel !
Vive le soleil !

SCÈNE 6

NEPTUNE, *apparaissant,
courroucé.*
Mort au soleil
qui me vole les sacrifices
et les fidèles de mon culte.
Mort au soleil !
Que la glace et la mer
engloutissent ses rayons
et éclipsent son feu !
Mort au soleil !
Que mon indignation,
que ma colère
inondent et engloutissent
la Thrace.
Mort au soleil !

CORONIS

Quelle terreur !

MÉNANDRE

Quel prodige !

PROTÉE

Quel miracle !

SIRÈNE

Quelle peur !

MARTA

Quelle émotion !

CORONIS

Sage Protée,
qui doit-on prier ?

PROTÉE

Vos humbles larmes
doivent arroser
l'autel d'Apollon,
car c'est le seul dieu
qui peut vous libérer.
Si vous avez besoin
d'une preuve,
écoutez ma voix, pleine
de sa lumière,
écoutez Apollon qui déjà
de sa lumière
chasse la peur et
dissipe les ombres.

SCÈNE 7

APOLLON, *intervenant
pour offrir sa protection.*
Contre Neptune,
Apollon, indigné,
tout en feu,
allume ses rayons
et incite ses flammes
à se battre contre lui.
Aux armes, soyons fermes !
Aux armes, vengeons-nous !
Amoureux et jaloux,

tu prétends que la Thrace
te refuse le culte
sur mes autels.
Mais même si tu inondes
la terre, les hommes,
les animaux, les montagnes,
les plantes,
ne t'imagines pas
remporter la victoire.
Tu ne triompheras pas
par les armes !
Dans les airs, sur terre,
dans le feu et sur l'eau,
voyons qui triomphera
entre Apollon et Neptune
entre la glace et le feu !
Une lutte sans merci éclate
entre les deux dieux.

CORONIS

Quelle stupéfaction !

PROTÉE

Que c'est cruel !

MÉNANDRE

Dieux, au secours !

SIRÈNE

Cieux, pitié !

TOUS

Dans le feu, dans les airs,
sur terre et sur mer,
les dieux et les éléments
combattent
pour savoir à qui il faut
rendre un culte
ou qui sera le dieu
le plus puissant !

SECONDE JOURNÉE

SCÈNE 1

*Un temple avec la statue
de Neptune, après
la victoire de Neptune.*

CHŒUR

Que la Thrace et Coronis
élèvent leurs prières
au dieu des mers
car lui seul, il a su,
pour soumettre Apollon,
triumpher des éléments.

PROTÉE, *resté
fidèle à Apollon.*

Pauvre Thrace,
à quel malheur
le destin t'a-t-il réduite !
Que de pleurs,
que de gémissements !
Ne mettez pas le ciel en colère
avec vos prières.

CORONIS

Non, ne viens pas avec
tes mauvais augures...

MÉNANDRE

Barbare !

MARTA

Infidèle !

SIRÈNE

Ingrat !

MARTA

Et importun !

CORONIS

... profaner le sanctuaire
de Neptune.

MÉNANDRE

Tu n'as pas peur...

SIRÈNE

Traître !

MÉNANDRE

Charlatan !

CHŒUR

Que notre colère...

SIRÈNE

En colère !

MARTA

Aveugle !

CORONIS

Qu'il t'embrase
de ses flammes !

MÉNANDRE

Si tu dois toujours faire
des prophéties de malheur,
va donc les faire
aux Enfers !

PROTÉE

Votre lâche terre prise-t-elle
si peu les largesses
du soleil qu'elle préfère
celles de Neptune ?

CORONIS

Que s'allume la flamme

de mon adoration,
au bûcher amoureux
où a tant brûlé
le tourment qui
enflamme mon cœur !

PROTÉE

Malheureuse Coronis,
le destin, ce tyran,
nous prédit
que les dieux, prenant
forme humaine,
vont venir sur
terre, indignés,
pour venger les offenses
faites à leur culte.
Les misérables ruines
de ce temple
réduit en cendres
serviront d'exemple,
triste théâtre où le sort
montrera
la puissance de sa volonté,
expression ultime
de sa douleur,
et en l'imitant, j'irai pleurer
sur ses cruels malheurs.
Que la Thrace pleure,
dans sa disgrâce,
avec de tendres pleurs,
qu'elle pleure ma douleur !
Que la plante pleure,
que la source pleure,
que la fleur pleure !

CORONIS

Les plantes, les sources,
les fleurs,
ne prédis pas, Protée,
qu'elle doivent pleurer sur
les ruines de la Thrace.
Moi, je crois que
Neptune doit triompher
d'Apollon !

SCÈNE 2

APOLLON,

apparaissant, furieux.
Non, il ne doit pas
triompher d'Apollon !
Non, il ne doit pas vaincre
ma puissance, le dieu
de la mer que tu implores !

CORONIS

Si, il doit triompher !
Si, il doit vaincre !
À lui le culte sur les autels,
À lui la gloire !

APOLLON

Pour que tous les traîtres
et leurs complices déloyaux
voient comment je me
venge des outrages
(car le soleil saura
se venger lui-même),
que le dieu que l'on vénère,
lui qui veut mon déshonneur,
et suscite ma rage,
ma colère,
qu'il descende si
je l'outrage !
*Apollon renverse
l'idole de Neptune.*

CORONIS

Quelle audace !

SIRÈNE

Quelle cruauté !

MARTA

Quelle insolence !

SIRÈNE

Quelles larmes !

MARTA

Quelle douleur !

CORONIS

Quelle émotion !

MÉNANDRE

Quelle indécence !

SIRÈNE

Quelle injustice !

MÉNANDRE

Il s'est emporté
et a fini par tuer
notre dieu bien-aimé !

CHŒUR

Laissez mes pleurs
dire ma peine !
Laissez mes pleurs
dire ma douleur !

CORONIS

Face à l'outrage
que subit sa divinité sacrée,
face à une telle offense,
à un tel déshonneur...

CHŒUR

Laissez mes pleurs
dire ma peine !
Laissez mes pleurs
dire ma douleur !

CORONIS

... et face à ce carnage,
que nos plaintes,
que notre amour
lui servent de louange !

CHŒUR

Laissez mes pleurs dire ma peine !

Laissez mes pleurs
dire ma douleur !

MÉNANDRE

J'en ai assez de Sirène
avec ses simagrées
et sa mauvaise humeur...

SIRÈNE

Il veut être mon mari,
lui qui m'a bien embrouillée,
et qui, faute de mieux,
n'est que le déchet
de mon amour !

CHŒUR

Laissez mes pleurs
dire ma peine !
Laissez mes pleurs
dire ma douleur !

SCÈNE 3

NEPTUNE, *apparaissant,
rassurant puis menaçant.*

Ne craignez rien,
ne pleurez pas,
ne vous lamentez pas,
car Neptune arrive
et il voit comment
se comporte Apollon.
Sa puissance ne tolère
aucune résistance.
Prenez garde, dieux,
et vous aussi, nymphes,
bergers, bêtes sauvages,
car pour assouvir
ma vengeance
je peux, sur terre,
faire s'écrouler les sommets,
inonder les vallées,
submerger les montagnes !

Que tous ceux et toutes celles
qui ont profité
de ma bienveillance
périssent instantanément :
le dieu sur son trône,
la nymphe dans son temple,
l'animal dans la montagne,
la bergère dans la forêt...
Que tous ceux et toutes celles
qui ont profité
de ma bienveillance
périssent instantanément !

CORONIS

Quelle peur !

MÉNANDRE

Quelle épouvante !

MARTA

Quelle horreur !

SIRÈNE

Quelle frayeur !
La confusion est générale.

UN CHŒUR

Vive Neptune
dont le trident
fait obéir la mer,
cette immense étendue !

UN AUTRE CHŒUR

Vive Apollon,
lumière qui alluma l'incendie
dans sa colère,
dans son indignation !

CORONIS

En qui espérer ?
À qui s'adresser ?
Ma seule prière,
ce sont mes larmes.
Mes seules offrandes, ce sont

mes gémissements.
Si Apollon doit
nous immoler,
si Neptune doit nous noyer,
si quand l'un triomphe,
l'autre veut nous faire périr,
en qui espérer ?
À qui s'adresser ?

NEPTUNE

À moi !

APOLLON

À moi !

NEPTUNE

Je vais tout noyer !
Je dois triompher
ou mourir !

APOLLON

À moi !
Je vais tout embraser !
Je dois vaincre
ou mourir !

SCÈNE 4

*Une plage avec, au fond,
un temple surplombant
une montagne.*

TRITON, éploré.

Dites-moi, plantes,
dites-moi, sources,
dites-moi, fleurs,
puisque vous avez
été témoins
de mes amours,
où est ma bien-aimée,
où est ma Coronis ?
Il est interrompu par
les Thraciens en détresse.

MARTA

Dieux, au secours !

CORONIS

Dieux, pitié !

MÉNANDRE

Le temple est en feu !

SIRÈNE

Le temple brûle !

TRITON

J'ai peur que
Coronis meure !

MARTA

Quelle impiété !

SIRÈNE

Quel malheur !

TRITON

Quelle émotion !

UN CHŒUR

Vive Neptune
dont le trident
fait obéir la mer,
cette immense étendue !

UN AUTRE CHŒUR

Vive Apollon,
lumière qui alluma l'incendie
dans sa colère,
dans son indignation !
Le temple de Neptune
est en flammes.

TRITON

Quel horrible labyrinthe !
Dans cette confusion,
un bruit monte :

MARTA

Dieux, au secours !

CORONIS

Ciel, pitié !

MARTA

Ah, j'étouffe !

MÉNANDRE

Ah, je brûle !

SIRÈNE

Ah, on me tue !

CORONIS

Ah, je me noie
au milieu des flammes,
dans des vagues de feu...

MARTA

Quelle cruauté !

MÉNANDRE

Quelle tyrannie !

TRITON

Ma peine se change
en affliction quand j'entends
les uns et les autres répéter :

APOLLON

Apollon doit triompher !
Neptune doit mourir !

TRITON

C'est sûr, c'est Neptune,
qu'on ne voit plus dans la mer,
qui est à l'origine de ce carnage !

NEPTUNE

Apollon doit mourir !
Neptune doit triompher !

CHŒUR

Le temple prend feu,
le temple brûle !
Dieux, au secours !
Ciel, pitié !
Ah, j'étouffe !
Ah, je prends feu !
Ah, on me tue !
Ah, je me noie
dans des abîmes de flammes,
dans des vagues de feu !

TRITON

Bien que les dieux
et les incendies
causent tant de soucis
aux nymphes et aux bergers,
Triton qui t'aime,
ma belle Coronis,
va te faire échapper à la mort !
Du haut du temple
mon esprit voit
descendre en courant
dans la vallée
une nymphe malheureuse.
Je m'inquiète : est-ce Coronis ?

SCÈNE 5

CORONIS

Ciel, protège-moi !
Elle tombe dans
les bras de Triton.

TRITON

Dans mes bras, mon amour
a eu le bonheur
de te recueillir lors
de ton naufrage !

CORONIS

Je vous dois reconnaissance.

Hélas, ma vie
est entre les mains
du monstre sauvage !
C'est sans aucun doute
la mort qu'on m'avait prédite !

TRITON

Je ne suis pas un monstre
sauvage, mais un vaincu
dont le cœur a été blessé
par l'amour et la jalousie !
Avec des mélodies
enchanteresses
venues de la mer,
je répète en pleurant
mon tendre amour...

CORONIS

Non, je ne veux pas écouter !
Non, je ne veux pas entendre
tes pleurs absurdes,
tes gémissements qui
sonnent faux !

TRITON

En me méprisant,
en me résistant,
avant de m'aimer,
tu me verras mourir ?

CORONIS

Non, je ne veux pas
écouter ! ...

TRITON

Si, tu dois m'écouter,
entendre mes tendres pleurs
et mes doux gémissements.
Ou tu trouveras
en me résistant,
ne l'oublie pas,
une mort certaine !

CORONIS

Non, je ne veux pas écouter...

TRITON

Puisque tu t'obstines
à mépriser mon amour,
me voilà de nouveau en colère,
prêt à t'enlever !

CORONIS

N'y a-t-il personne pour
me venir en aide ?

SCÈNE 6

PROTÉE

Coronis, Protée
t'a enfin entendue !

TRITON

C'est amusant de te voir ici :
très en colère contre toi,
je te cherchais, traître,
pour te mettre en pièces...

APOLLON

De cette noble flèche,
tu dois mourir,
monstre affreux !
Il transperce Triton.

TRITON

Je meurs ! Comment ?
Ah, quel malheur !
La flèche m'a percé le cœur.
Je ne peux pas me
défendre, ciel furieux !
Sort injuste,
accorde-moi au
moins de pouvoir
achever de souffrir !
Fausse fin.

SCÈNE 7

SIRÈNE

Nous avons pu nous
enfuir de ce carnage !

MÉNANDRE

J'ai bien failli sortir rôti
de l'incendie du temple !

SIRÈNE

Moi, j'ai eu peur d'y rester
pour servir d'exemple
d'amour malheureux.

MÉNANDRE

De subir pour toujours
la haine des dieux...

SIRÈNE

D'être changée en charbon...

MÉNANDRE

D'être changé en cendres...
Ah, ma Sirène !

SIRÈNE

Maudite la femme qui fait
confiance à un homme !

MÉNANDRE

Je n'aurais pas pu rester
si beau et charmant
si, pour te sortir du temple,
je m'étais brûlé...

SIRÈNE

Dis donc, c'est ça ton
grand amour,
ta façon de servir ma beauté ?

MÉNANDRE

Écoute-moi et tu verras bien.

SIRÈNE

Impertinent !
Que je sois maudite
si je te cède !

MÉNANDRE

La femme n'existe
que pour cuisiner,
servir, coudre...
Il faudrait, pour l'aimer,
risquer sa vie pour elle ?
Il faudrait, pour l'adorer,
se laisser brûler ?
Non, c'est impossible !
La femme n'existe
que pour cuisiner...

MARTA

Pour servir, pour coudre...

SIRÈNE

Quel débile, insolent
et grossier !
Je t'avertis juste, Ménandre,
si tu veux me plaire,
garde bien ça en mémoire :
Le mari qui ne veut pas
être soumis ni travailler...

MARTA

Pour sa femme...

SIRÈNE

... n'aura rien pour
s'en trouver une !

MARTA

Non, non, non...
Comment vouloir
être sa femme ?

SIRÈNE

Il faut qu'il peine un peu,

qu'il souffre un peu même,
pour que sa femme
puisse manger.

MARTA

Il faut qu'il peine un peu,
qu'il souffre un peu même,
pour que sa femme
puisse manger.
Oui, oui, oui...

MÉNANDRE

Dans ces conditions,
moi, je n'en veux pas !

SIRÈNE

D'autres accepteront, idiot !
Mais comme on s'en est
plutôt bien sortis,
allons vérifier
si Coronis, les nymphes
et les bergers
ont échappé à l'incendie !

MÉNANDRE

De bien des malheurs
Protée nous a prévenus...

SIRÈNE

Quelle bêtise de ne
pas l'avoir cru !
Pourquoi n'est-il pas resté ?

MÉNANDRE

Quelle folie !
Tu voulais qu'il attende,
lui qui savait ce qui allait
arriver, et risquer de brûler ?

SIRÈNE

Ménandre...

MÉNANDRE

Quoi ?

SIRÈNE

Tu sais ce qui commence
à me faire peur ?

MÉNANDRE

Une autre folie ?

SIRÈNE

Tomber sur Triton,
le monstre affreux !

SCÈNE 8

*Le monstre Triton,
blessé, fait irruption.*

CORONIS

Suivez-le !

APOLLON

À mort !

PROTÉE

Il est descendu
dans la vallée !

TRITON

Ah, malheur !

CHŒUR

Par ici, il est passé par ici !

CORONIS

Suivez-le !

CHŒUR

À mort, à mort !

SIRÈNE

Ce que je craignais,
pauvre de moi,
est justement en train
d'arriver !

La bête en colère
court vers nous
tout ensanglantée.
Elle porte la colère en
son cœur, des flammes
dans les yeux...
Je suis glacée de peur !

MÉNANDRE

Je n'ai même pas
le courage de fuir !

SCÈNE 9

TRITON, mourant.

Ne fuyez pas, villageois :
si ma colère vous effraie,
c'est une colère contre
la mort qui me saisit.
Neptune, dans cette
atroce douleur
tu m'abandonnes, cruel,
sans me venger ?

NEPTUNE

Tu crois, par tes lamentations,
augmenter le prix
de ta peine ?

TRITON

Je ne suis qu'un
malheureux triton,
mi-poisson, mi-animal sauvage,
tantôt dans la mer, tantôt
sur terre, horreur en
chacun de ces lieux.

NEPTUNE

C'est vous, traîtres
de paysans,
qui avez mis Triton
dans cet état ?

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Non, seigneur. En fait, Triton est venu ici de lui-même. Blessé, il s'est effondré.

NEPTUNE

Qui l'a blessé à mort ?

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Je ne sais pas vraiment...

NEPTUNE

Parle, toi !

TRITON

C'est Apollon !

SCÈNE 10

PROTÉE

On entend par ici le bruit de plusieurs personnes...

APOLLON, faisant irruption, armé.
Laissez-moi l'achever !

NEPTUNE

Apollon, arrête-toi ! Neptune, si tu commets cette injustice, saura venger le sang versé !

APOLLON

Et Apollon saura tuer tous les deux !

TRITON

Qu'est-ce que tu veux de plus, dieu sanguinaire, que de me voir mourir ? Quelle pensée !

Quand je vois Coronis, la jalousie et l'amour me blessent plus que ta flèche implacable ! Enfin, dieux sacrés, c'est d'amour et de jalousie que vous me voyez me consumer, que vous me regardez mourir. Prés et fleurs, si seulement vous aviez entendu mes cris, si vous aviez écouté mes pleurs, mes gémissements !
Il expire.

NEPTUNE

Pour venger mes peines, je vais soulever les flots et inonder la Thrace !

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Regarde !

CORONIS

Écoute !

PROTÉE

Attention !

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Attends !

NEPTUNE

Va, mer, tout inonder !

APOLLON

Allez, flammes, tout brûler !

NEPTUNE ET APOLLON

Allez, allez, et dans la bataille et les combats d'Apollon et de Neptune,

que résonnent la timbale et le clairon pour sonner le combat, pour sonner le triomphe, pour sonner la soumission !

SCÈNE 11

IRIS, apparaissant.

Écoutez, arrêtez tout, écoutez bien, car moi, l'arc-en-ciel de la paix, je viens vous avertir : Jupiter commande de récompenser celui que Coronis choisira. Par ce décret, les combats cesseront !

CORONIS

Dieux immortels, merci de vous soucier ainsi de moi, et je suis bien obligée de répondre sans tarder au décret du grand Jupiter ! Neptune, toi qui as plongé Phaéon dans l'eau de l'Achéron, ce n'est pas à toi, mais à Apollon qu'aujourd'hui je choisis d'offrir la couronne car, en tuant Triton, il a réussi à libérer la Thrace de ses mauvais coups. Que mon amour soit le prix de la puissance du dieu de Delphes, Apollon. Car il a réussi à vaincre la créature de la mer par la seule force de sa volonté !

SIRÈNE

Quel bonheur !

MARTA

Quelle satisfaction !

SIRÈNE ET MÉNANDRE

Quelle joie !

IRIS

Bienheureux royaume qui rayonne sous une si heureuse déesse !

CHŒUR

Divine Coronis, nymphe de ce jardin de délices, accepte la couronne de lauriers d'Apollon.

NEPTUNE

Puisqu'on me chasse, je retournerai au centre glacé du monde pour y apaiser la brûlure de ma jalousie...

PROTÉE

Merci aux dieux d'avoir fait cesser nos soucis !

APOLLON

Venez dans mon temple avec vos offrandes, pour y adorer Coronis.

MÉNANDRE

Avant d'y aller, Apollon, je te demande une dernière faveur : permets-moi d'être le mari, si elle le veut bien, de Sirène.

SIRÈNE

Quelle femme pourrait ne pas répondre favorablement à une telle demande ? Voici ma main !

IRIS

Et moi, en retournant au trône de notre maître, je joindrai ma voix aux vôtres pour applaudir avec vous !

TOUS

Divine Coronis, nymphe de ce jardin de délices, accepte la couronne de lauriers d'Apollon.

CORONIS

Chantons tous au son des timbales !

TOUS

Vive Apollon, lumière céleste ! Pour sa victoire, chantons sa gloire immortelle ! Vive Apollon ! lumière céleste !



LES ARTISTES



VINCENT DUMESTRE DIRECTION MUSICALE

Son goût prononcé pour les arts, son sens créatif de l'esthétique baroque, sa flamme d'explorateur et son affection de l'aventure collective incitent Vincent Dumestre à défricher les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Avec son ensemble Le Poème Harmonique, il est aujourd'hui artisan du renouveau baroque, embrassant direction d'orchestre, de chœur, sans rien lâcher de la pratique de ses instruments premiers, à cordes pincées. S'il est beaucoup sollicité en France et à l'étranger – avec les ensembles Aedes, accentus, Les Cris de Paris, musicAeterna, Musica Florea, Arte Suonatori, Capella Cracoviensis, Orkiestra Historyczna –, Vincent Dumestre développe aussi une partie de son activité en Normandie, région de résidence de son ensemble. Depuis cinq ans, il assure la direction artistique du Festival de musique baroque du Jura, et s'est vu confier la saison 2017

du festival Misteria Paschalia à Cracovie. Une trentaine d'enregistrements, disques et DVD, édités sous les labels Alpha Classics et Château de Versailles Spectacles, témoignent de son compagnonnage fécond avec Le Poème Harmonique dans les domaines de la musique savante comme populaire. Vincent Dumestre est Officier de l'ordre des Arts et des Lettres et chevalier de l'Ordre national du Mérite. D'exhumations en reconstitutions, de compositeurs connus en programmes inattendus, ses créations ouvrent les horizons de tout un pan de musique vocale et instrumentale, lui offrant une large visibilité.



OMAR PORRAS MISE EN SCÈNE ET CHORÉGRAPHIE

Né en 1963 à Bogotà, Omar Porras crée à Genève le Teatro Malandro en 1990. Il est directeur du TKM (Théâtre Kléber-Méleau) à Lausanne depuis 2015. Au théâtre, il a mis en scène des textes classiques comme *Faust* (1993), *Othello*

(1995), *Les Bakkhantes* (2000), *Ay ! QuiXote* (2001), *El Don Juan* (2005), *Pedro et le Commandeur* (2006), *Les Fourberies de Scapin* (2009), *Roméo et Juliette* (2012), *Amour et Psyché* (2017), de même que des textes contemporains, notamment *La Visite de la vieille dame* (1993, 2004 et 2015), *Ubu Roi* (1991), *Noces de sang* (1997), *L'Histoire du soldat* (2003), *Maître Puntilla et son valet Matti* (2007), *Bolívar, fragmentos de un sueño* (2010), *L'Éveil du printemps* (2011), *La Dame de la mer* (2013), *Ma Colombine* (2019) et *Carmen, l'audition* (2021). Son spectacle musical *Le Conte des contes* (2020) est actuellement en tournée. *Coronis* (2019) est le sixième opéra qu'il met en scène.



AMÉLIE KIRITZÉ- TOPOR DÉCORS

Après une école de graphisme, Amélie Kiritzé-Topor étudie la scénographie à l'ENSATT. Dans un travail axé sur le rapport lieu-objet-langage, elle élabore des espaces

pour le théâtre : en tant qu'assistante du scénographe R. Saboungi puis en tant que scénographe pour S. Mongin-Algan, É. Massé, le Munstrum Théâtre, la compagnie Inka, Abd Al Malik (*Les Justes au Châtelet*). Elle développe de solides collaborations avec Omar Porras (*Bolívar, fragmentos de un sueño*, *L'Éveil du printemps*, *Roméo et Juliette*), de même que des scénographies à l'opéra, pour V. Vittoz (*La Petite renarde rusée*, *La serva padrona*, *Lundi, Monsieur vous serez riche !*, *La Voix humaine*, *Cavalleria rusticana*, *Viva la mamma*, *La Fille du régiment*), M. Wasserman et B. Bénichou. En 2021, elle collabore avec N. Pernette pour *L'Eau douce* (jeune public) et B. Bénichou pour *Crésus* (Théâtre de l'Athénée). Amélie Kiritzé-Topor travaille aussi sur des espaces muséographiques et d'exposition. Elle est maîtresse de conférences associée de l'École d'Architecture de Nantes.



BRUNO FATALOT COSTUMES

Directeur des Ateliers

MBV (Paris), Bruno Fatalot débute sa carrière comme costumier à l'Opéra de Nancy auprès de Rosalie Varda. Il travaille ensuite à l'atelier de Gérard Audier, y rencontre Jacques Schmidt, avec lequel il collabore pour *Hamlet* de Chéreau, *D'Artagnan de Savary*, *Roméo et Juliette* d'André Serré, *Sophonisbe* de Brigitte Jacques. Ses dernières créations comprennent *Coronis* (aux opéras de Caen, Lille, Limoges) et *Le Conte des contes* (théâtre Kléber-Méleau), mis en scène par Omar Porras, *Croesus*, avec l'Arcal et Benoit Bénichou au Théâtre de l'Athénée. En 2021, il a conçu les costumes de *Dorothy* (Zabou Breitman - théâtre de la Porte Saint-Martin), *Eppur si muove* (Francesca Lattuada et Aterbaletto - Athènes, Bruxelles), *Mon Amant de Saint-Jean* (Stéphanie d'Oustrac, Vincent Dumestre, mise en scène Marie Lambert - Rouen), *La Veuve joyeuse* (B. Bénichou - Opéra de Nice), *La Sonnambula* (F. Lattuada - opéras d'Avignon, Limoges, Metz, Compiègne, Vichy, Clermont-Ferrand, Massy). À venir : *L'Arche de Noé*, mis en scène par Benoit Bénichou au Théâtre de Caen.



MATHIAS ROCHE LUMIÈRES

Mathias Roche débute en

1989 aux côtés de l'artiste pluridisciplinaire J.- M. Bruyère pour le spectacle multimédia *Restez chez vous !* Il collabore avec R. Brunel depuis 1996 et réalise entre autres les éclairages de *Der Jasager* (Brecht/Weill) pour l'Opéra de Lyon et *Hedda Gabler* (Ibsen) au Théâtre de la Colline. Depuis 2004, il collabore avec Omar Porras (*L'élisir d'amore* - Opéra national de Lorraine, *Il barbiere di Siviglia* - Théâtre de La Monnaie à Bruxelles, *Pedro et le Commandeur* de Lope de Vega - Comédie-Française, *Die Zauberflöte* - Grand Théâtre de Genève, *La Périchole* - Capitole de Toulouse et Opéra de Lausanne). En 2012, pour *La Dame de la mer* (Ibsen, mise en scène O. Porras), son travail est récompensé par l'Anneau Hans-Reinhart (Grand prix suisse du théâtre). Il collabore avec J. Lacomberie, F. Melquiot, Komplex Kapharnaum, le chœur de chambre Spirito, les SeaGirls, B. Belin, Mapa Teatro. Il intervient en tant que concepteur lumière à l'ENSATT, dans le cadre du Diplôme National des Métiers d'Arts et du Design (DN MADE), et auprès de

Conservatoire Régional d'art dramatique de Lyon. À l'Opéra-Comique, Mathias Roche a éclairé Albert Herring (2009).



VÉRONIQUE SOULIER- NGUYEN MAQUILLAGES, PERRUQUES, COIFFURES

Après un DEUG d'histoire de l'art et une maîtrise d'études théâtrales, Véronique Soulier-Nguyen se dirige vers le maquillage et la conception de perruques, masques et prothèses pour le théâtre et l'opéra. Au théâtre, elle travaille avec les metteurs en scène Jean-Pierre Miquel (*Hedda Gabler*), Jacques Lassalle (*Dom Juan*, *Médée*, *Il Campiello*, *Figaro divorce*), Piotr Fomenko (*La Forêt*), Denis Podalydès (*Fantasio*, *Cyrano de Bergerac*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*), Dan Jemmet (*La Grande Magie*, *Les Précieuses ridicules*), Catherine Heigel (*L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes*), Joël Jouanneau (*Embrasser les ombres*), Anne Kessler (*La Double inconstance*, *La Ronde*), Alain Françon (*La Mer*, *Les Gens*), Jean-Pierre Vincent (*Iphis et lante*), Katharina Talbach (*Arturo Ui*), Michel Fau (*Georges Dandin*).

Véronique Soulier-Nguyen collabore avec Omar Porras depuis *L'Éveil du printemps* pour *Roméo et Juliette*, *Amour et Psyché*, *La Grande-duchesse de Gérolstein*, *La Dame de la mer* ou encore *Le Conte des contes*.



MARIE PERBOST SOPRANO CORONIS

Marie Perbost se forme

à la Maîtrise de Radio France, au Conservatoire National Supérieur de Paris, aux académies de l'Opéra de Paris et du Festival d'Aix-en-Provence, au Young Singers Project du Festival de Salzbourg. Elle est Révélation Lyrique de l'ADAMI en 2016, Révélation Artiste Lyrique des Victoires de la Musique classique 2020. Elle a été Blanche de la Force (*Les Dialogues des Carmélites*), Despina (*Così fan tutte*), Elisetta (*Il matrimonio segreto*), la Jeune femme (*Reigen*, P. Boesmans), Pamina (*Die Zauberflöte*) à l'Opéra de Tours, Marzelline (*Fidelio*) à l'Atelier Lyrique de Tourcoing, Tullia (*Il mondo alla roversa*, Galuppi) avec l'Ensemble Akadèmia, Lucine (*Le Testament de tante Caroline*) au Théâtre de l'Athénée, la Comtesse (*Richard Cœur de Lion*)

à l'Opéra Royal de Versailles. Elle s'est produite aux philharmonies de Berlin, Cologne et Essen (*Le Concert d'Astrée*), au Palazzetto Bru Zane de Venise, au Victoria Hall de Genève, aux festivals de Sablé (*Il Caravaggio*), Ambronay (*Les Ombres*), Beaune, avec Les Surprises, l'Orchestre de Picardie. Avec J. Ambroselli, sa partenaire de récital, elle remporte le Grand Prix du Concours International Nadia et Lili Boulanger en 2015 et publie en 2019 *Une jeunesse à Paris* (Harmonia Mundi), disque consacré à la musique française des années folles. En 2021/22 : *Les Nuits d'été* avec l'Orchestre Colonne, Pamina et la Folie (*Platée*) au Capitole de Toulouse et à Versailles. Engagée dans la création contemporaine, Marie Perbost a fondé l'Ensemble 101, collectif de théâtre musical contemporain a cappella. Elle est bénéficiaire de bourses des fondations l'Or du Rhin (Fondation de France), Meyer et Kriegelstein.



ISABELLE DRUET
MEZZO-SOPRANO
TRITON

Isabelle Druet étudie le théâtre puis le chant, dans les musiques actuelles et traditionnelles et au CNSMD

de Paris. Elle est Révélation classique de l'ADAMI en 2007, lauréate du Concours Reine Elisabeth en 2008, Révélation des Victoires de la musique classique en 2010, Rising Star 2013. Elle a interprété Carmen aux opéras de Düsseldorf-Duisburg, de Lorraine et de Saint-Étienne, le rôle-titre de *L'Italiana in Algeri* à l'Opéra-Théâtre de Metz, Dido (*Dido and Aeneas*) en tournée nationale et à Bruxelles, *Tisbé (La Cenerentola)*, *La Ciesca (Gianni Schicchi)* et *Annina (La Traviata)* à l'Opéra de Paris, *Baba la Turque (The Rake's Progress)* à l'Opéra de Nice, au Grand Théâtre du Luxembourg et à Caen, Reims, Rouen, Limoges, Concepción (*L'Heure espagnole*) à la salle Pleyel et au Barbican Center de Londres, *Orphée (Orphée et Eurydice)* à l'Opéra de Limoges et au Théâtre Musical de Besançon, la 3^{ème} Dame (*Die Zauberflöte*) au Festival d'Aix-en-Provence, à la salle Pleyel, la Philharmonie de Berlin et en tournée, le rôle-titre de *La Périchole* à Saint-Étienne, Béatrice (*Béatrice et Bénédicte*) et Cassandre (*La Prise de Troie*) au Festival Berlioz. Elle s'est produite sous la direction de F.-X. Roth, L. Slatkin, R. Jacobs, R. Pichon, L. Equilbey. Parmi sa discographie,

citons ses enregistrements avec le Poème Harmonique, Jardin nocturne avec J. Ralambondrainy, *Shakespeare songs* avec A. Le Bozec, *Shéhérazade et L'Heure espagnole* avec l'Orchestre national de Lyon dirigé par L. Slatkin. À l'Opéra-Comique, Isabelle Druet a été *Charité* et *Méliste (Cadmus et Hermione, 2008)*, *Climène (Egisto, 2012)*.



CYRIL AUVITY
TÉNOR
PROTÉE

Remarqué par W. Christie, Cyril Auvity débute sous sa direction en 2000 dans *Il ritorno di Ulisse in patria* (Telemaco) au Festival d'Aix-en-Provence, repris au Teatro Real de Madrid, *David et Jonathas* et *Atys*, mis en scène par J.-M. Villégier. Spécialisé en musique ancienne, il se produit dans *Persée* (Lully) à Toronto avec H. Niquet, dans le rôle-titre de *Pygmalion* (Rameau) au Théâtre du Châtelet, dans *Dido and Eneas* avec J. Glover et au Festival d'Aldeburgh, en Actéon (Charpentier) et dans *Thésée* (Lully) avec E. Haïm, King Arthur avec J. Suhubiette et *Partenope* (Haendel) avec O. Dantone. Il collabore régulièrement avec C. Rousset depuis ses débuts. Il chante son premier Don Ottavio sous la direction d'E. Krivine,

avant Tamino et Monostatos à l'Opéra de Bordeaux. Il est le Directeur de cabaret dans *Pinocchio* de P. Boesmans, mis en scène par J. Pommerat à Bordeaux. Il reçoit un Diapason d'Or pour son enregistrement des *Stances du Cid* et un Choc Classica pour son disque consacré au compositeur Constantijn Huygens, chez Glossa. En 2021/22, Cyril Auvity se produit au Theater an der Wien dans *Rappresentazione di anima e corpo* de Cavaliere, dirigé par G. Antonini et mis en scène par R. Carsen. À l'Opéra-Comique, il a été Hipparco (*Egisto, 2012*), Thespis et Mercure (*Platée, 2014*), le Maître de danse, le Suivant de la fortune et Adolphe (*Les Fêtes vénitienes, 2015*), Ceix (*Alcione, 2017*).



ANTHEA PICHANICK
CONTRALTO
MÉNANDRE

Anthea Pichanick fait irruption sur la scène musicale en remportant le Premier Prix du Concours International d'Opéra Baroque Antonio Cesti d'Innsbruck en 2015. À l'été 2016, elle est *Asteria (Tamerlano, Vivaldi)* et débute une collaboration fidèle avec le Festival de Beaune et Les Accents de Thibault Noally. Elle est une *Servante (Elektra)*

à l'Opéra de Lyon, *Asteria* à Dortmund, *Fernando (Rodrigo, Haendel)* avec Les Accents, le rôle-titre de *Mitridate* (Scarlatti) à Beaune, *Zulma (L'Italiana in Algeri)* à l'Opéra de Nancy. Au concert, on peut l'entendre dans *The Messiah* de Haendel (Le Concert Spirituel, Théâtre des Champs-Élysées, Chapelle Royale de Versailles, Orchestre symphonique des Baléares), le *Stabat Mater* de Pergolesi (Le Poème Harmonique, Cracovie), le *Requiem* de Mozart (Les Musiciens du Louvre, dir. Marc Minkowski), *La Petite Messe solennelle* de Rossini (TCE et Flagey Bruxelles). En 2020 paraît son premier album solo chez La Musica, *Motets napolitains*. En 2021/22 : *Rigoletto* à l'Opéra de Montpellier, des concerts avec I Gemelli, Le Poème Harmonique, ou encore I Stagioni.



VICTOIRE BUNEL
MEZZO-SOPRANO
SIRÈNE

Victoire Bunel se forme à la Maîtrise de Radio France, aux Conservatoires Régional et National Supérieur de Paris et à la Royal Academy of Music de Londres. Récemment, elle a été *Théone (Phaëton, Lully)* avec le Poème

Harmonique aux opéras de Perm et Versailles, *Siegurune (Die Walküre)* à Bordeaux, *Amando (Le Grand Macabre)* à la Philharmonie de Paris avec l'Ensemble Intercontemporain, *Dido (Dido and Aeneas)* au Stift Festival (Pays-Bas). Parmi ses projets : la Reine (*Trois contes, D. Lescot/G. Pesson*) à l'Opéra de Rennes, *Karolka (Jenufa)* et le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* au Capitole de Toulouse, *Fiodor (Boris Godounov)* au Théâtre des Champs-Élysées, *Lisetta (Il mondo della luna)* à l'Opéra de Metz, *Ino (Semele)* à l'Opéra de Lille, *Annio (La clemenza di Tito)* à l'Opéra de Rouen. Elle donnera plusieurs récitals dont le *Winterreise* de Schubert avec Miroirs Étendus, *Musique au Louvre* avec le Poème Harmonique et un programme Schubert aux Folles Journées de Nantes. Victoire Bunel est lauréate de l'Académie de la Fondation des Treilles, des fondations Orsay-Royaumont, Accenture et Safran.



MARIELOU JACQUARD
MEZZO-SOPRANO
APOLLON

Marielou Jacquard se forme à la Maîtrise de Radio France et à la Hochschule für Musik de Berlin. Elle se produit

à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence, à la Chapelle Royale de Versailles, aux festivals d'Ambronay et Musica Sacra, au Händel Festspiele de Halle, au Ludwigsburger Schlossfestspiele, à Berlin (Tacheles, Neuköllner Oper, Radial System, Konzerthaus). Elle a été *Flora (The Turn of the Screw, Opéra de Dijon)*, un Ange (*Ursule 1.1, G. Jourdain, Théâtre de Quimper*), *Costanza (Riccardo Primo, Haendel)*, *Nerone (L'incoronazione di Poppea, dir. R. Jacobs, Royaumont)*, crée *My Corporate Identity* (T. Tidrow) et *Abstract Pieces* (M. Tsangaris), collabore avec le collectif de musique contemporaine berlinois Opera Lab. Elle a une prédilection pour les rôles de pantalon : *L'Enfant, Stéphano, Cherubino, Sesto, Orlofsky*. Au théâtre, elle est *Sascha* dans *Ivanov* (Tchekov), le jeune Hitler dans *Germania* (H. Müller). En 2021/22 : concerts Viardot et *Carmen* au Festival de Nohant, le *Requiem* de Mozart, avec Génération Mozart, une création de M. Tsangaris à l'Alte Oper de Francfort, *Myrtale (Thais)* au Théâtre des Champs-Élysées, une tournée aux USA avec l'Ensemble Correspondances, *La Belle Maguelone* (S. Degout, A. Planès).



CAROLINE MENG
MEZZO-SOPRANO
NEPTUNE

Caroline Meng, formée par M. Walker et lancée par D. Stern, interprète *Zerlina (Don Giovanni, Opéra Royal de Versailles)*, *Dorabella (Così fan tutte, dir. D. Stern)*, plusieurs rôles de *Dido and Aeneas* (Dido au Théâtre des Champs-Élysées, 1^{er} et 2nd Witch, 2nd Woman au Concertgebouw d'Amsterdam, au Bozar de Bruxelles, aux opéras de Liège et Rouen), *Ismène (Orpheus, Telemann, Cité de la Musique, Opéra de Magdeburg)*, le *Renard* et le *Coq (La Petite renarde rusée, Arca)*, *Tisbé (La Cenerentola)* et *Glasya (Katia Kabanova)* à l'Opéra de Toulon, *Fiodor (Boris Godounov)* et *Papagena (Die Zauberflöte)* à l'Opéra de Marseille. Elle se produit dans le répertoire contemporain (Ircam), sacré, et en récital avec F. Kaddour. En 2021/22, elle incarne Mme de Folle-Verdure dans la grande tournée de la *Vie Parisienne* avec le Palazzetto Bru Zane (opéras de Rouen, Tours, TCE...). Caroline Meng est cheffe de chant au CRR de Paris et membre de l'équipe pédagogique du chœur d'enfants Sotto Voce. À l'Opéra-Comique, elle a été *Bellezza* et *Hero (Egisto, 2012)*.



EUGÉNIE LEFEBVRE
SOPRANO
IRIS

Premier prix du Concours international Corneille (2017) et lauréate du Concours international de chant baroque de Froville (2013), Eugénie Lefebvre étudie au Centre de Musique Baroque de Versailles et à la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Elle se produit avec le Concert d'Astrée, Pygmalion, les Talens Lyriques, le Concert de la Loge ou encore Correspondances. Son répertoire comprend *Dido and Aeneas* (Dido), *Egisto* (Amore, Aurora), *L'Europe galante* (Doris, Olympia, Roxane), *La Fôret bleue* (la Princesse). En 2022, elle sera la Musique (*Les Plaisirs de Versailles* - Théâtre de Caen, Opéra Royal de Versailles, Auditorium du Louvre); Flore et Cidippe (*Psyché* - Versailles, Theater an der Wien). Elle participera à une dizaine d'enregistrements avec différents ensembles baroques. À l'Opéra-Comique, Eugénie Lefebvre a été Pasithea et Clerica (*Ercole amante*, 2019), Diane (*Hippolyte et Aricie*, 2020).



STEPHAN OLRÝ
TÉNOR
MARTA

Diplômé du conservatoire de Strasbourg, Stephan Olry a suivi les enseignements de M. Walker et M. Kobayashi, avant de se perfectionner auprès de C. Mathias. Il se produit et enregistre avec les ensembles les éléments, Solistes XXI, Beatus, Convivencia, La Chapelle Rhénane, Les Cris de Paris. Il a été Pauvre Matelot dans l'opéra éponyme de D. Milhaud, la Thèière et l'Arithmétique (*L'Enfant et les sortilèges*), Il Servo (*Luci Mie Traditrici*, Sciarrino, Opéra de Kiev). En oratorio, il interprète les Évangélistes de la *Matthäus Passion* de Bach, d'*Historia der Geburt Jesu Christi* de Schütz, ou encore les airs du *Messiah* de Haendel. Depuis 2010, il donne régulièrement des récitals avec D. Costa et M. Surot.



ALICE BOTELBO
DANSEUSE

Alice Botelbo étudie au Primeiro Ato de Belo Horizonte (Brésil) des danses classique, contemporaine, jazz, claquettes, hip-hop et technique Graham. En 2014, elle se forme

pendant dix mois auprès du Budapest Dance Theater (dir. B. Foldi). En 2015, elle intègre l'Elephant in The Black Box Junior Company à Madrid (dir. J.-P. Dury) et bénéficie des conseils de Y. Martin, L. Pagliero, N. Raux, M. Blasquéz. En 2017, elle travaille à Berlin avec Ephemera Dance Company (dir. K. Bastian). Elle est diplômée en arts du spectacle et danse actuellement avec la compagnie Jean-Claude Gallotta.



DAVID CAMI DE BAIX
COMÉDIEN/
DANSEUR

Formé à l'école Claude Mathieu, David Cami de Baix touche au théâtre, au mime, à la danse, à l'acrobatie. Il a joué dans *Apprenez l'english avec Mme Littleton* (La Bague - M. Wolters), *Zapi rouge* (Lili Label - F. Glière), *Ignatius* (Théâtre du Voyageur - C. Melior), *Les Fourberies de Scapin* (Eclair-Théâtre - A. Herbez). Comme danseur et acteur physique, il a collaboré avec Le Théâtre du Corps - Pietragalla dans *Lorenzaccio*, travaillé sur plusieurs productions lyriques dont *Magic Mozart* (J. Lubek, C. Roussat), *Les Pêcheurs de perles* (Y. Oida).



ÉLODIE CHAN
CONTORSIONNISTE

Élodie Chan se forme à Paris, Tianjin, Pékin et Montréal. À travers un univers singulier, elle fait de la contorsion un langage corporel à part entière, capable d'interpeller l'imaginaire du spectateur. Depuis 2014, elle est en tournée avec la compagnie Käfig de Mourad Merzouki, avec *Pixel* et *Orphée et Eurydice*, mis en scène par Aurélien Bory. Elle est également autrice jeunesse et a publié son premier roman pour les adolescents *Et dans nos cœurs, un incendie* (Éditions Sarbacane, 2021).



CAROLINE LE ROY
VOLTIGEUSE

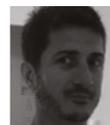
Caroline Le Roy se forme à Lyon, Chambéry et au Lido de Toulouse. En 2003, elle fonde la compagnie Prêt à Porter avec son partenaire de duo, Michaël Pallandre. Trois spectacles sont créés : *Histoire amère d'une douce frénésie* (2003-2007), *Le Diable au corps* (2006-2016, présenté au Festival du cirque de demain en 2008) et *Reflets dans un œil d'homme* (2014-2019).

En 2008, elle rejoint le collectif XY pour *Le Grand C* et *Les Voyages*. Elle découvre le travail de Mathurin Bolze au festival Utopistes (2011 et 2013). Avec la compagnie TJ1, elle travaille sur *L'Enfant Qui...* et *Le Ballet Royal de la nuit* (S. Daucé/F. Lattuada). En 2021, elle intègre la compagnie Le Doux supplice dans *En attendant le grand soir*.



ELY MORCILLO
DANSEUSE

Ely Morcillo, entre théâtre de geste, cirque et danses contemporaine et traditionnelles, se forme en Colombie, au Japon et en France. Entre 2012 et 2015, elle collabore avec M. Terahara et sa compagnie Miyuki Dance Afi, comme danseuse et chorégraphe, et dans la compagnie Ochi International Ballet. En 2018, elle conçoit et danse *Up Side Down* (Y. Riazanoff, L'Hexagone, Grenoble) et danse dans *La Bibliothèque de Babel* (Equinoxe) et *La Pâleur du ciel* (Karine Saporta). En 2020, elle co-crée, dirige et chorégraphie le mouvement artistique nantais #Ragedelart. Elle fonde sa compagnie KintSugi, et monte la vidéo-performance Occup'Action.



MICHAËL PALLANDRE
ACROBATE/
PORTEUR

Michaël Pallandre crée sa compagnie Diable au Corps en 2003 et co-fonde le collectif XY en 2009, avec lesquels il se produit en France, en Europe et à l'international. Il découvre le travail de l'opéra en 2017, en collaborant avec Sébastien Daucé sur le *Ballet Royal de la Nuit*.

LE POÈME HARMONIQUE
ORCHESTRE

Depuis 1998, le Poème Harmonique fédère autour de son fondateur Vincent Dumestre des musiciens dévoués à l'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. L'ensemble témoigne d'une démarche éclairée et d'un travail approfondi sur les textures vocales et instrumentales. Il interprète les pages connues ou méconnues qui rythmaient vie quotidienne et cérémonies à Versailles, l'Italie baroque de Monteverdi à Pergolesi, ou encore l'Angleterre de Purcell et Clarke. Parmi ses spectacles à succès : *Le Bourgeois gentilhomme*, *Cadmus et Hermione* et *Phaéton* avec B. Lazar, *Le Carnaval Baroque* avec

C. Roussat et J. Lubek, l'opéra pour marionnettes *Caligula* (Pagliardi) avec M. Cuticchio, *Élévations* conçu avec le circassien M. Bolze. Le Poème Harmonique se produit aussi bien sur les scènes et festivals étrangers qu'en Normandie, sa région de naissance. En 2021/22 : *Les Leçons de ténèbres* de Bouzignac au Festival de Radio France Montpellier Occitanie et *Les Noces Royales de Louis XIV* au Festival Ravel de Saint-Jean-de-Luz durant l'été 2021, *Le Ballet des Jean-Baptiste* à l'Opéra Royal de Versailles et à l'Opéra de Dijon, *Il Nerone* avec l'Académie de l'Opéra de Paris début 2022, des concerts à Vienne, Moscou, Biecz, Hambourg, Berlin, une tournée États-Unis/Canada. En 2021 paraissent les CDs de *Cadmus* et *Hermione* (Choc de l'année Classica) et des *Symphonies pour les Soupers du Roi de Lalande* (label Château de Versailles Spectacles); en 2022, ceux du *Bourgeois gentilhomme*, des *Noces Royales de Louis XIV*, du *Nisi Dominus* de Vivaldi chez Alpha Classics. *Le Poème Harmonique est soutenu par le Ministère de la Culture (DRAC de Normandie), la Région Normandie, le Département de la Seine-Maritime, la Ville de Rouen et est en partenariat avec le*

projet Démos - Philharmonie de Paris. Le Poème Harmonique est en résidence à la Fondation Singer-Polignac en tant qu'artiste associé. Pour ses projets en Normandie, le Poème Harmonique bénéficie notamment du soutien de Mécénat Musical Société Générale, La Caisse des Dépôts, PGS Group et SNCF Réseau Normandie.

Violons - Fiona-Émilie Poupard (violon solo), Camille Aubret, Louise Ayrton, Yuki Koike, Myriam Mahnane, Paul Monteiro

Viole de gambe - Lucas Peres

Violoncelle - Cyril Poulet

Contrebasse - Simon Guidicelli

Violone - Ronald Martin Alonso

Hautbois, flûtes - Elsa Frank, Johanne Maître

Basson, flûtes - Jérémie Papisergio

Guitare, théorbe - Étienne Galletier

Guitare - Victorien Disse

Harpe - Sara Águeda Martín (coach espagnol)

Percussions - Pere Olivé

Orgue, assistant musical - Loris Barrucand

Clavecin, ottavino, cheffe de chant - Camille Delaforge



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION PRÉSIDENT

Jean-Yves Larrouturou
PRÉSIDENTE D'HONNEUR
Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT Directeur Général de la Création Artistique

Christopher Miles
(Ministère de la Culture)

Secrétaire Général

Luc Allaire
(Ministère de la Culture)

Directrice du Budget

Mélanie Joder
(Ministère de l'Économie et des
Finances)

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra
Maryse Aulagnon
REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS
Frédéric Mancier
Clotilde Timku

DIRECTION

Directeur

Louis Langrée

Secrétaire

Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Cheffe comptable et événementielle

Agnès Kolteïn

Comptable/régisseuse de recettes

Patricia Aguy

Employée administrative

Céline Dion

Agent comptable

Véronique Bertin

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand
**Adjointe à la DRH, en charge
de l'administration du personnel
et des relations sociales**

Séverine Olivier

Adjoint à la DRH, en charge de la formation, du recrutement et du développement RH

Alexandre Meng

Responsable du service paie

Laure Joly

Adjoint à la Responsable de la paie, responsable du SIRH

Aimad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire générale

Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe et responsable de communication

Laure Salefranque

Attachée de presse

Alice Bloch

Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale

Simon Feuvrier

Chargée de médiation

Lucie Martinez

Responsable du numérique et de son développement

Juliette Tissot-Vidal

Responsable du protocole et des privatisations

Margaux Levavasseur

Assistante privatisation et événementielle

Nejma Abouzrou

Apprenties en communication et numérique

Marianne Bailly

Morgane Debranché

Responsable du mécénat

Camille Claverie Li

Chargées de mécénat

Marion Minard

Marion Milo

Pénélope Saïarh

Stagiaire mécénat

Eloïse Allouache

Cheffe du service des relations avec le public

Angelica Dogliotti

Cheffes adjointes du service des relations avec le public

Philomène Loambo

Cyrielle Mailhan

Responsable de la billetterie

Théo Maille

Adjointe à la billetterie

Sonia Bonnet

Chargé·e·s de billetterie

Frédéric Mancier

Sixtine Justeau

Romain Tincor

Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Ouvreur·se·s

Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais

Yassine Amani

Lisa Arnaud

Agnès Brossais

Frédéric Cary

Bryan Damien

Ornella Damien

Maud Delente

Paul Erdmann

Aurélie Fabre

Nicolas Guetrot

Dina Hamdani

Lullah-Mae Korchia

Youenn Madec

Mailsy Mallem

Mathilde Marault

Constance Mespoulet

Fiona Morvillier

Valentin Normand

Juliette Pinet

Joana Rebelo

Alma Remaud-Terrier

Mitéki Requin

Arthur Rigal

Marie Rivière

Tom Rouvière

Zahia Said

Marc Sapin

Alina Sarbaji

Contrôleurs

Victor Alesi

Stéphane Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

Vendeurs de programmes

Léo Belloir

Julien Tomasina

PRODUCTION/ COORDINATION ARTISTIQUE

Directrice de la coordination artistique, de la production et du développement

Chrysoline Dupont

Adjointe en charge de la coordination artistique

Maria-Chiara Prodi

Adjointe à la Directrice de la production

Caroline Giovos

Administratrices de production

Cécile Ducournau

Élise Griveaux

Chargée de production

Margaux Roubichou

Assistant·e de production

Yann Le Merdy

Camille Tanguy

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge

Agnès Terrier

Alternante auprès de la Dramaturge

Clara Muller

ÉQUIPES TECHNIQUES

Directeur technique

François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique

Agathe Herrmann

Secrétaire

Alicia Zack

Régisseur·se technique de production

Aurora Quenel

Arthur Magnier

Régisseur technique de coordination

Florent Simon

Bureau d'études

Charlotte Maurel

Louise Prulière

Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur·euse général·e

Michaël Dubois

Annabelle Richard

Régisseuse de scène

Céverine Tomati

Régisseuse surtitrage

Dounia El Baaj

Régisseur d'orchestre

Antonin Lanfranchi

Technicien·ienne·s instruments de musique

Cédric Des Aulnois

Johane Escudé

Maxime Fabre

Philippe Martins

Matéo Vermot

William Vincent

Chef du service machinerie et accessoires

Bruno Drillaud

Chefs adjoints du service machinerie

Jérôme Chou

Thomas Jourden

Chef·fe adjoint·e du service accessoires

Stéphane Araldi

Lucie Basclat

Machinistes

Paul Atlan

Julien Boulouvar

Luigino Brasiello

Fabrice Costa

Paul Rivière

Jacques Papon

Alice Rendu

Sébastien Brocard

Antoine Cahana

Régis Demeslay

Predog Djuric

Sidoine Floch

Loïc Le Gac

Adrian Reina Cordoba

Nicolas Rigal

Emin-Samuel Sghaier

Anouche Sycarciyan

Machinistes-accessoiristes

Mathieu Bianchi

Eugénie Dauplain

Colin Legret

Machinistes-cintrières

Thierry Manresa

Jérémie Strauss

Germain Cascales

Victor Mouchet

Michaël Piroux

Chef du service audiovisuel

Quentin Delisle

Chefs adjoints du service audiovisuel

Florian Gady

Étienne Oury

Technicien·ienne·s Son/Vidéo

Stanislas Quidet

Capucine Catalan

Emilien Denis

Ève Ganot

William Leveugle

Apprentie audiovisuel

Sophie Blons

Chef du service électricité

Sébastien Böhm

Chefs adjoints du service électricité

Julien Dupont

Cédric Enjoubault

François Noël

Sous-chef

Csaba Csoma

Électricien·ienne·s

Sohail Belgaroui

Grégory Bordin

Dominique Gingreau

Ridha Guizani

Geoffrey Parrot

Jeanne Belhassen

Nicolas Blactot

Héloïse Evano

Cheffe du service couture, habillement, perruques-maquillage

Christelle Morin

Cheffe adjointe habillement

Clotilde Timku

Cheffe adjointe perruques- maquillage

Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture

Marilyne Lafay

Couturière-habilleuse

Hélène Lecrinier

Coiffeur·se-perruquier·ère- maquilleur·euse

David Hunout

Charlène Torres

Adjoint au Directeur Technique, Responsable du Bâtiment et des services généraux

Renaud Guitteaud

Adjoint du Responsable Bâtiment, Responsable du service intérieur

Christophe Santer

Assistante à l'intendance

Agnès Marandon

Cheffe d'équipe des huissiers et du standard

Cécilia Tran

Huissier·ère·s

Fatima Berrissoul

Céline Le Coz

Francesco Russo

Ouvrier tous corps d'état

Noureddine Bouzelfen

Chef de la sécurité et de la sûreté

Pascal Heiligenstein

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

Directrice artistique

Sarah Koné

Adjointe en charge de la Maîtrise Populaire

Marion Nimaga-Brouwet

Responsable de la scolarité

Rachida M'hamed

Chargée de développement et de coordination

Klervie Metailler

Assistant administratif

Audran Culadet

Apprenti à la Maîtrise

Quentin Croisard

Stagiaire à la Maîtrise

Emma Moreau

L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2022



Fondation pour
l'Opéra Comique



sisley

DIOR

Chloé

HAVAS GROUP

RICHARD MILLE

Roger Vivier

LVMH

EPG

Altarea, RATP, Fondation Singer-Polignac, Fondation Cultura, Cabinet Fierville Ziadé, Ariane Group, Educlare, Chappuis Halder, Bartle

SES GRANDS DONATEURS

**Monsieur et Madame Ara et Virginie Aprikian, Monsieur Charles-Henri Filippi,
Monsieur Pâris Mouratoglou, Docteur Natalia Logvinova Smalto,
† Mesdames Malvina et Denise Menda**

LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Hubert Barrère, Isabelle et Loïc de Kerviler, Bernard Le Masson
Maryse et Thierry Aulagnon, Brigitte et Didier Berthelemot
Prince Aryn Aga Khan, LL.AA.SS Prince et Princesse Pierre d'Arenberg, Virginie et Patrick Bézier, Nicole Bru,
Didier Deconinck, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Marie-Claire Janailhac Fritsch, Raphael et Yolande Kanza,
Didier et Guillemette Pineau Valencienne, Thaddaeus Ropac
Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Michèle et Jean-Louis Barbut, Marie-Germaine Bousser, Nicole Bouton, Michel Carlier,
François Casier, Jacques Cellard, Nicole Chandon, Jean Cheval, Sophie Hubac et Philippe Crouzet, Robert de Lézardière,
Isabelle de Penguern, Ludovic Derigny, Huguette et Max Drapier, Marie et Emmanuel Dupuy, Tristan Florenne, Patrick Follea,
Claire Friedel, Elisabeth et Hervé Gambert, Olivier Gayno, Michel Germain, Marie Henriquet, Olivier Hillel Manoach,
Alain Honnart, Emmanuel Julien, Michel Lagoguey, Nicolas Laillet, Jean-Yves Larrouturou, Noémie et Rodolphe Masson,
Geneviève et Roland Meyer, Sylvie Milochevitch, Patrick Oppeneau, Pascale Peeters, Claude Prigent, Pierre Rivière,
Christian Roch, Jean Rossier, Carlyne et Pierre Roy, Olivier Schoutteten, Hervé Sifferlen, Marie Stocker, Clothilde Thery,
Anne et Laurent Tourres, Gérard Turck, Elisabeth Wilmers

Direction de la publication

Louis Langrée

Rédaction et édition

Agnès Terrier

Assistée de Clara Muller

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 8-21, 60-61, 73, 80-81] Représentations de *Coronis*, théâtre de Caen, novembre 2019 © Philippe Delval / théâtre de Caen (avec en 2019 : Ana Quitans en *Coronis*, Isabelle Druet en Triton, Emiliano Gonzalez Toro en Protée, Caroline Meng en Neptune, Marielou Jacquard en Apollon, Anthea Pichanick en Ménéandre, Victoire Bunel en Sirène, Brenda Poupard en Iris et Olivier Fichet en Marta)

Iconographies

Couverture Julia Lamoureux

[p. 23] *La ville de Madrid, cour des rois catholiques d'Espagne*, plan réalisé par Antonio Marcelli en 1622, gravé par Frederik de Witt vers 1635, Biblioteca Nacional de España © Wikimedia Commons

[p. 25 et 33] *Philippe IV en costume d'apparat*, Gaspar de Crayer, vers 1628, Metropolitan Museum of Arts © MetMuseum

[p. 26] *El Prado de San Jerónimo*, anonyme, entre 1686 et 1700, Museo de Historia de Madrid © Wikimedia Commons ; illustration extraite de *Andrómeda y Perseo*, de Pedro Calderón de la Barca, 1653, Houghton Library, Oxford University © Oxford University

[p. 28] *Marie-Anne d'Autriche, Reine d'Espagne*, Diego Velázquez, entre 1640 et 1660, Metropolitan Museum of Arts © MetMuseum

[p. 29 et 33] *Charles II, Roi d'Espagne*, Juan Carreño de Miranda, seconde moitié du XVII^e siècle, collection privée © Wikimedia Commons

[p. 30] *Marie-Anne de Neubourg, Reine d'Espagne*, Claudio Coello ou Jan van Kessel le Jeune, seconde moitié du XVII^e siècle © Wikimedia Commons

[p. 33 et 58] *Le Roi Philippe V d'Espagne*, Louis-Michel van Loo, vers 1739, Museo del Prado © Wikimedia Commons

[p. 34] *Vue de l'Alcázar Real et des environs du vieux pont de Ségovie*, anonyme, vers 1670, Museo Soumaya © Wikimedia Commons

[p. 37 et 45] Extraits du manuscrit de *Coronis*, Sebastián Durón, vers 1705, Biblioteca Nacional de España © IMSLP

[p. 40] Décors pour *Los celos hacen estrellas*, aquarelle de Francisco de Herrera el Mozo, 1672, Österreichische Nationalbibliothek © Wikimedia Commons

[p. 47] *Neptune poursuivant Coronis*, gravure de Crispijn van de Passe, 1602-1607, Rijksmuseum © Wikimedia Commons ; *Coronis métamorphosée en corneille*, Jean-Michel Moreau, ETH Zurich © Wikimedia Commons ; *Coronis changée en corneille*, dessin de Rienk Keyert d'après une peinture de Gérard de Lairesse, 1751, Rijksmuseum © Wikimedia Commons

[p. 48] *Apollon tuant Coronis*, Hendrik Goltzius, 1590, Los Angeles County Museum of Art © LACMA ; *Apollon tire une flèche sur Coronis*, Jacob de Wit, première moitié du XVIII^e siècle, Rijksmuseum © Wikimedia Commons ; *Apollon tirant Esculape du flanc de Coronis*, gravure d'Alessandro Beneditti, 1549, *De Re Medica* © Wikimedia Commons

[p. 49] *Apollon confiant l'éducation d'Esculape à Chiron*, gravure d'après Hendrik Goltzius, entre 1558 et 1617, National Gallery of Art © NGA

[p. 52-53] *Palais de la Zarzuela, à l'extérieur de Madrid*, Pieter van den Berge, première moitié du XVIII^e siècle, Rijksmuseum © Rijksmuseum

[p. 54] *Félix Lope de Vega*, dans *Las glorias nacionales*, 1852, Biblioteca de la Universidad de Sevilla © Wikimedia Commons

[p. 56] Portrait de Pedro Calderón de la Barca dans *Comedias verdaderas*, Calderón de la Barca, imprimé en 1726, Biblioteca Europea de Informacion e Cultura © Wikimedia Commons

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

L-R-21-8858



LOCATION

Téléphone
01 70 23 01 31

Internet
opera-comique.com

Guichet
1 place Boieldieu - 75002 Paris
Suivez-nous sur



N°5



CHANEL.COM