

OPÉRA
COMIQUE

SAISON 24/25

MÉDÉE





LUIGI CHERUBINI

MÉDÉE

8, 10, 12, 14 ET 16 FÉVRIER 2025

Soutenu par



avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet
Mécène principale de la saison

PARTENARIATS MÉDIAS



MÉDÉE

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES DE LUIGI CHERUBINI
LIVRET DE FRANÇOIS-BENOÎT HOFFMAN
CRÉÉ LE 13 MARS 1797 AU THÉÂTRE FEYDEAU

DIRECTION MUSICALE

Laurence Equilbey

MISE EN SCÈNE, CONCEPTION
ET RÉALISATION VIDÉO

Marie-Ève Signeyrole

DÉCORS

Fabien Teigné

COSTUMES

Yashi

LUMIÈRES

Philippe Berthomé

VIDÉO ET CADRAGE AU PLATEAU

Céline Baril

POST-PRODUCTION VIDÉO

Artis Dzërve

DRAMATURGIE

Louis Geisler

BRUITEUR

Samuel Hercule

ASSISTANT À LA DIRECTION MUSICALE
CHEF DE CHOEUR

Christophe Grapperon

ASSISTANTE À LA DIRECTION MUSICALE

Guillemette Daboval*

ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE

Sandra Pocceschi

ASSISTANTE AUX COSTUMES

Claire Schwartz

DIRECTEUR DES ÉTUDES MUSICALES

Yoan Héreau

MÉDÉE

Joyce El-Khoury

JASON

Julien Behr

CRÉON

Edwin Crossley-Mercer

DIRCÉ

Lila Dufy

NÉRIS

Marie-Andrée Bouchard-Lesieur

PREMIÈRE SUIVANTE DE DIRCÉ

Michèle Bréant*

DEUXIÈME SUIVANTE DE DIRCÉ

Fanny Soyer*

COMÉDIENNE

Caroline Frossard

FIGURANTES

Inès Dhahbi

Sira Lenoble N'Diaye

Lisa Razniewski

Mirabela Vian

ENFANTS

Inès Emara

Félix Lavoix Donadieu
(8, 12, 14 février)

Edna Nancy
Erwan Chevreux
(10, 16 février)

(Maîtrise Populaire
de l'Opéra-Comique)

ORCHESTRE

Insula orchestra

CHŒUR

accentus

PRODUCTION

Théâtre national
de l'Opéra-Comique

COPRODUCTION

Opéra Orchestre National
Montpellier Occitanie,
Insula orchestra

ÉDITION CRITIQUE

Heiko Cullmann /
Boosey & Hawkes

Le gâteau du banquet
est une création
de **Stanislas Quidet**.

DURÉE ESTIMÉE

2h40 entracte inclus

Introduction au spectacle

45 minutes avant la représentation,
retrouvez Agnès Terrier, dramaturge
du théâtre, durant 15 minutes pour
tout savoir sur l'œuvre et le contexte
de sa création.

*Artistes de l'Académie de l'Opéra-Comique



SOMMAIRE

P.8
À LIRE AVANT LE SPECTACLE

P.12
ARGUMENT

P.14
LES PLÉIADES

P.18
UNE PARTITION THÉÂTRALE
ENTRETIEN AVEC LAURENCE EQUILBEY

P.22
LE MYTHE AUJOURD'HUI
ENTRETIEN AVEC MARIE-ÈVE SIGNEYROLE

P.26
LA FABRIQUE DU SPECTACLE

P.38
LUIGI CHERUBINI

P.41
LE MAÎTRE DES ROMANTIQUES

P.46
LIEUX ET PERSONNAGES

P.50
LE MYTHE AU DÉFI DE LA SCÈNE
PAR ZOÉ SCHWEITZER

P.56
CRÉATION ET RÉCEPTION
DE *MÉDÉE* EN 1797
PAR MAXIME MARGOLLÉ

P.62
LES CLÉS DU DÉNOUEMENT
DE *MÉDÉE*
PAR MICHAEL FEND

P.66
À TRAVERS LA PRESSE DE 1797

P.70
LA DOULEUR D'UNE MÈRE

P.74
LIVRET

P.84
LES ARTISTES

P.96
L'ÉQUIPE
DE L'OPÉRA-COMIQUE

P.98
REMERCIEMENTS



À LIRE AVANT LE SPECTACLE

PAR AGNÈS TERRIER

Entre la 1^{re} et la 5^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1694 à 1798, bien des mots ont vu leur sens évoluer, témoignant de la vitalité de notre langue soumise à des usages encore largement oraux. Ainsi, l'adjectif «barbare», issu du grec, a connu une inversion sémantique. Synonyme de «sauvage qui n'a ni lois ni politesse» sous le règne de Louis XIV, il a vu son sens figuré «cruel, inhumain» s'imposer en tête de définition après la Révolution, et après un siècle de réflexion philosophique sur les «sauvages» et «l'état de nature».

Pour les penseurs des Lumières comme pour les Anciens, la Médée d'Euripide cumule les sens propre et figuré du mot : elle est la barbare par excellence. Venue de la lointaine Colchide (actuelle Géorgie) dans le Péloponnèse, à la fois princesse en exil et magicienne, elle commet l'impensable : un double infanticide maternel.

Les scènes classiques ont exploité le personnage, idéal dans les genres nobles et spectaculaires qu'étaient la pièce à machines et l'opéra. Ce rôle dit «à baguette» (de magicienne), ses connivences avec les puissances infernales, ses passions violentes et ses comparses héroïques ont inspiré, en France, les frères Corneille, les

compositeurs Lully, Charpentier, Colasse et Salomon. À la fin de leurs tragédies, qu'elles soient déclamées ou chantées, Médée tue ses enfants en coulisse. La fille de Créon, sa rivale, agonise sur scène, puis son époux Jason se suicide en public, tandis que la magicienne s'enfuit sur une machine de théâtre qui horripile Voltaire : «Un homme sensé a bien de la peine à supporter Médée traversant les airs dans un char traîné par des dragons!»

À la Comédie-Française, une *Médée* signée Longepierre, créée en 1694, est jouée tout au long du XVIII^e siècle, d'une à dix fois par an. «Lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations», concède Voltaire, qui pense à la grande M^{lle} Clairon dont circulent des portraits en Médée.

Une *Médée* plus moderne échoue à la détrôner en 1779. Dans sa préface, son auteur Clément fait un sort au mythe : «Il est difficile de nous attacher à un personnage fictif dont on ne saurait partager les douleurs puisqu'il ne lui faut qu'un coup de baguette pour sortir d'embarras. Ce merveilleux si éloigné de nos idées et de la vraisemblance, ce ridicule attirail de sorcière, qui ne se pardonne qu'à l'Opéra, n'est-il pas absurde sur un théâtre consacré à la peinture du

cœur humain?» Homme des Lumières, Clément redéfinit le potentiel du personnage, «une femme que l'amour seul a conduite dans le crime, malheureuse et à plaindre puisqu'elle est abandonnée, extrême dans sa jalousie comme dans sa tendresse, dans sa vengeance comme dans ses bienfaits, troublée, furieuse et désespérée».

Désormais, Médée n'est plus réductible à «une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme» (Voltaire). Le sujet peut gagner l'opéra-comique, ce genre bourgeois qui se développe dans le Paris des Lumières, et qui fait souvent de la famille l'alpha et l'oméga de ses intrigues.

Car Médée questionne la famille. La sienne d'abord, dont elle s'est arrachée par la violence, entraînée par son amour pour Jason à trahir son père et tuer son frère. Puis celle qu'elle forme avec Jason, et qu'il menace pour convoler avec une femme plus jeune doublée d'une héritière, la fille du roi Créon. Lors de leur rupture se pose alors, centrale, la question des enfants. Médée veut les emmener; Jason exige de les garder afin d'assurer leur avenir.

Leur conflit résonne d'une façon nouvelle dans la société révolutionnaire qui voit voter, le 9 octobre 1792, la première loi française sur le divorce. «Article 1^{er} - Dans le cas du divorce par consentement mutuel, ou sur la demande de l'un des époux pour simple cause d'incompatibilité de caractère, les enfants nés du mariage dissous seront confiés, savoir : les filles à la mère, les garçons âgés de moins de sept ans également à la mère; au-dessus de cet âge au père, et néanmoins le père et la mère pourront faire à ce sujet tel autre arrangement que bon leur semblera.»

Dans l'ordre patriarcal qui se met en place, Médée fait donc figure de mère victime du double arrachement des liens de l'amour et du sang. Ses fameuses «fureurs» gagnent en motivation psychologique et elles devront bientôt plus à la folie qu'à la magie. Médée n'est-elle pas plus désespérée que vengeresse?

En 1790, au lendemain du succès de son *Euphrosine ou le Tyran corrigé* à l'Opéra-Comique (avec musique de Méhul), François-Benoît Hoffman (1760-1828) propose à l'institution de la rue Favart une *Médée*. Les dialogues parlés sont écrits en vers et non en prose afin de rendre justice à

la grandeur du sujet. Le compositeur est cette fois Luigi Cherubini, le nouvel Italien cosmopolite à la mode, attaché depuis son arrivée de Londres à une compagnie voisine – et concurrente –, le Théâtre Feydeau né de l'abolition des privilèges. Émules de Gluck, Hoffman et Cherubini ont conçu des personnages aussi touchants que possible, mus par un amour légitime, filial, paternel ou marital, combiné à une aspiration constante à la respectabilité, à distance des excès baroques.

Amateur de scènes de groupe, de grandes formes, d'un orchestre éloquent et nourri, Cherubini aurait sa place à l'Opéra, mais la création y est alors absente. Écrite dans la fièvre révolutionnaire, *Médée* est rejetée par l'Opéra-Comique comme relevant d'un esprit trop tragique. Sous le Directoire, elle finit par être reçue au Théâtre Feydeau, réputé pour la splendeur de ses mises en scène.

Cherubini y assied sa notoriété avec deux premiers titres avant d'y créer *Médée* le 13 mars 1797 («23 Ventôse an 5») avec la charismatique Julie-Angélique Scio, M^{lle} Rosine en Dircé, Alexis Dessaulles en Créon et M^{me} Verteuil en Nérès. Comme le veut tout succès, les auteurs sont appelés sur scène à grand renfort d'applaudissements le soir de la première, et deux parodies en vaudevilles paraissent dès la fin du mois : *Bébée et Jargon* au Théâtre Montansier et *La Sorcière* au Vaudeville.

Cependant, la critique regrette que forme et sujet divergent, l'une pas assez tragique, l'autre trop, et déplore l'absence de scènes de magie : «Pourquoi Médée s'abîme-t-elle sous la terre avec les Furies qui l'environnent? Il eût été aussi facile de la faire enlever dans l'air sur un char traîné par des dragons. On eût alors conservé la vérité de la fable». Le char est rétabli, mais pas la scène d'empoisonnement par la robe de Médée : au cœur du drame, l'émotion prime sur les effets visuels.

L'œuvre ne va pas au-delà de 39 représentations et quitte l'affiche en 1799. Après l'absorption de Feydeau par l'Opéra-Comique, en 1801, elle ne sera pas reprise. Cherubini se réorientera vers la comédie avant de se vouer à la direction du Conservatoire national de musique.

C'est hors de France que *Médée*, ou plutôt *Medea*, va s'imposer : en allemand à Berlin en 1800 et à Vienne en



1802, où elle éblouit Beethoven et Weber; en français à Bruxelles en 1814; en danois à Copenhague en 1826. En 1855, à Francfort, elle prend la forme d'un opéra allemand avec des récitatifs signés Franz Lachner : Brahms admire «cette *Médée* [qui] est ce que nous, musiciens, considérons comme un sommet de musique dramatique.» Cette version traduite en italien s'imposera en 1909 sous la baguette de Toscanini, à la Scala de Milan où Leonard Bernstein et Maria Callas lui donneront un nouveau souffle en 1953.

L'Opéra de Paris programme cette version opéra chantée en français en 1962, avec Rita Gorr dirigée par Georges Prêtre, puis en 1986 avec Shirley Verrett dirigée par Pinchas Steinberg. Le Châtelet accueille la version opéra italienne en 2005 avec Anna Caterina Antonacci

dirigée par Evelino Pidò. Enfin, le Théâtre des Champs-Élysées affiche en 2012 la version originale, avec dialogues parlés réécrits par Krzysztof Warlikowski, avec Nadja Michael dirigée par Christophe Rousset.

Laurence Equilbey dirige donc le retour à l'Opéra-Comique de la version originale de *Médée* – et l'entrée salle Favart d'une œuvre qui a initié le romantisme musical européen. Marie-Ève Signeyrole relève le défi de mettre en scène un mythe qui, depuis ce grand drame moderne, n'a cessé d'évoluer avec la condition des femmes et des mères, jusqu'à devenir aujourd'hui à la fois une figure d'apatride et le nom d'un syndrome psychologique. Inhumaine et barbare, *Médée* s'adresse à notre humanité.

MÉDÉE

**TU LES AIMES, CRUELLE ! ET TU LES LAISSES VIVRE !
AUX MALHEURS LES PLUS GRANDS TA FAIBLESSE LES LIVRE ;
ET TA PITIÉ BARBARE, EN RESPECTANT LEURS JOURS,
DU PLUS AFFREUX DESTIN LEUR PRÉPARE LE COURS...**

HILAIRE-BERNARD DE LONGEPIERRE, *MÉDÉE*, 1694

ARGUMENT

OUVERTURE

Privé de son trône par son oncle, l'aventurier Jason se rend en Colchide à bord de l'Argo afin d'y dérober la fabuleuse Toison d'or. Il y parvient grâce au savoir de Médée, fille du roi de Colchos, qui accepte par amour de trahir les siens et de le suivre jusqu'en Grèce. Après un long périple à travers les mers, ils finissent par trouver un asile à Corinthe, où ils élèvent leurs deux enfants.

ACTE I

Jason a répudié Médée pour épouser la princesse Dircé, fille unique du Roi Créon, en échange de la Toison d'or. Alors que la cour de Corinthe célèbre leurs fiançailles, Médée apparaît et demande à Jason de revenir auprès de lui, rappelant tous les sacrifices auxquels elle a consenti pour lui.

ACTE II

Créon trouve Médée auprès de Nérès, sa compagne d'infortune, et lui annonce son bannissement. Médée supplie qu'on ne lui arrache pas ses enfants et obtient de Créon le droit de passer une dernière journée avec eux. Médée implore Jason de la laisser partir avec leurs enfants, mais celui-ci refuse. Elle assiste à la cérémonie du mariage tout en préparant sa vengeance contre Créon et Dircé.

ACTE III

Alors que Médée profite avec ses enfants des derniers instants que lui a octroyés Créon, Nérès lui apprend la mort de Dircé. Jason et la cour de Corinthe cherchent Médée pour l'appréhender, mais découvrent que celle-ci a commis l'irréparable.



LES PLÉIADES

Chaque production lyrique est accompagnée de Pléiades qui prolongent et enrichissent le contenu de l'œuvre à l'affiche.

MÉDÉE GEORG ANTON BENDA CONCERT

Mélodrame en un acte et cinq scènes de Georg Anton Benda (création en 1775, version de la partition de 1784). Livret de Friedrich Wilhelm Gotter.

AVEC **Sylvia Bergé**, sociétaire de la Comédie-Française, **Flore Royer**, **Fanny Soyer**, **Michèle Bréant** et **Vincent Guérin**, de l'Académie de l'Opéra-Comique

PIANISTES : **Ayano Kamei** et **Flore-Élise Capelier** (Académie de l'Opéra-Comique)
ARRANGEMENT POUR PIANO QUATRE MAINS : **Sammy El Ghadab**

23/24.01.25 20H

Durée : 45 min
Salle Bizet

VOIX EN PARTAGE

Découvrir le répertoire lyrique dans le public, c'est bien, mais le pratiquer en chantant, c'est encore mieux! Venez le comprendre et l'interpréter lors de ces ateliers participatifs, seul ou en famille, à partir de 6 ans.

CHEFFE DE CHŒUR : **Iris Thion-Poncet** PIANISTE : **Katia Weimann**
TÉNOR : **Vincent Guérin** (Académie de l'Opéra-Comique)

31.01.25 10H (SCOLAIRES)

01.02.25 15H (FAMILLE)

Tarifs : 10 € / 6 € (scolaires)
Salle Bizet

LA BONNE CAUSE, AUTOPSIE DU DOMESTIQUE

CONCEPTION ARTISTIQUE : **Emmanuelle Cordoliani & Patrick Pleutin**
DIRECTION : **Marie Célerier**

EN PARTENARIAT AVEC LE CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS, L'ÉCOLE ESTIENNE, L'ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES.

07.02.25 10H ET 19H

Durée : 45 min
Gratuit
Foyer

L'AMOUR DU CHANT / OPUS 4

RAMEAU, BERLIOZ, DUPARC

Gaëlle Arquez, étoile de l'art lyrique, est accompagnée au piano par **Susan Manoff**, spécialiste de la mélodie française, pour une interprétation intimiste au cœur de la salle Favart.

09.02.25 19H

Durée : 1h20 sans entracte
Tarifs : 50, 40, 30, 25, 19, 13, 11, 6 €
Salle Favart

L'APRÈS-SPECTACLE

Rencontrez les artistes à l'issue de la représentation.

Laurence Equilbey et **Marie-Ève Signeyrole**

LUNDI 10 FÉVRIER 2025 - SALLE FAVART

Christophe Grapperon

DIMANCHE 16 FÉVRIER 2025 - FOYER

ANIMÉ PAR **Agnès Terrier**

10/16.02.25

Durée : 45 min
Gratuit
Salle Favart et Foyer

MASTERCLASSE DE L'ACADÉMIE

Laurence Equilbey

Avec les artistes de l'Académie de l'Opéra-Comique.

11.02.25 13H

Durée : 1h
Tarifs : 5 € / Gratuit pour les étudiants
Foyer



INTENTIONS

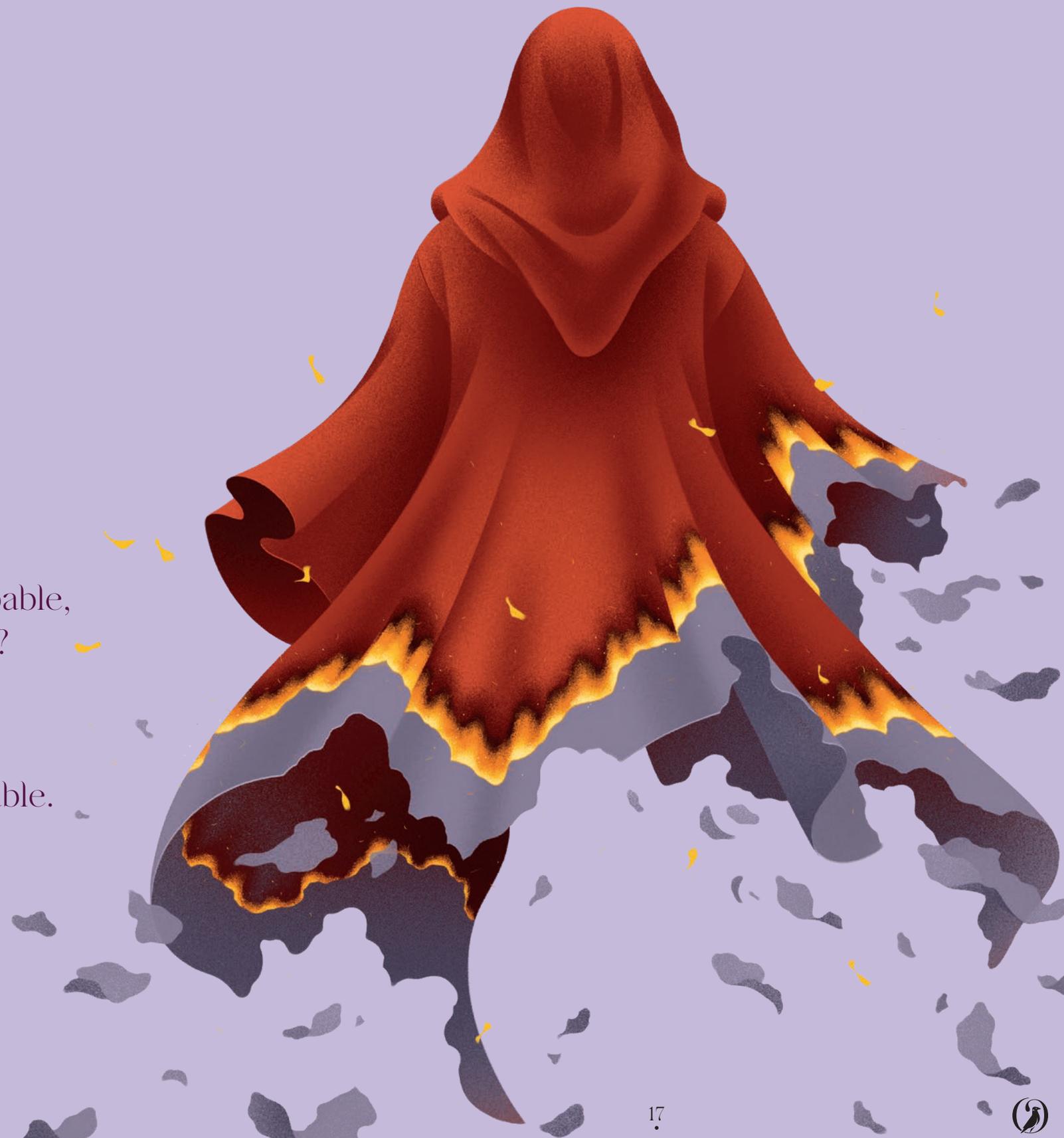
CRÉON

De quel droit, de quel front, étrangère et coupable,
Osez-vous pénétrer au sein de mes États?

MÉDÉE

Du droit des malheureux que la fortune accable.

ACTE I, SCÈNE 2



UNE PARTITION THÉÂTRALE

ENTRETIEN AVEC LAURENCE EQUILBEY
DIRECTRICE MUSICALE

CLASSIQUE, PRÉROMANTIQUE, COMMENT CATÉGORISER CHERUBINI ET CARACTÉRISER SA MUSIQUE ?

La longévité (né en 1760, soit quatre ans après Mozart, il meurt en 1843, quatre ans avant Mendelssohn) et le cosmopolitisme de Cherubini le rendent proprement inclassable. Formé en Italie, il passe par l'Angleterre puis mène sa carrière principalement en France. Plus encore, il traverse des périodes troublées : la fin de l'Ancien Régime, la Révolution française, l'Empire, la Restauration; les arts résonnent de ces changements sociétaux et la musique n'est pas en reste.

On observe chez Cherubini un déploiement progressif dans les différents genres musicaux. Sa jeunesse est dévolue à l'opéra, dans ses déclinaisons italiennes et françaises; la musique religieuse occupera l'essentiel de son œuvre à partir de 1815, dans le cadre de ses fonctions officielles sous la Restauration; les genres instrumentaux et notamment les quatuors à cordes viendront à la maturité.

Sa musique est très ancrée dans le contexte qui l'a vu naître : l'opéra de la fin du XVIII^e siècle, le style classique viennois, la réforme gluckiste, les musiques de la Révolution française, le style symphonique beethovénien, tout en développant sa propre cohérence, harmonique et rythmique. Le discours de l'orchestre est très efficace, parfois proche de celui de son contemporain Anton

Reicha, encore lié au Sturm und Drang. Les harmonies souvent en mineur, sombres, sont longues, portées par des cordes rythmées, virtuoses, et des vents tour à tour plaintifs ou mordants.



LAURENCE EQUILBEY

AU SEIN DE LA PRODUCTION DE CHERUBINI, VOUS SOUHAITEZ À PRÉSENT PROMOUVOIR MÉDÉE.

Ce qui frappe dans *Médée*, alors que le XIX^e siècle n'est pas commencé, c'est la continuité d'un discours musical rarement interrompu, et une grande conscience de la forme. La partition alterne dans une même énergie récits, airs, duos, ensembles. Certaines pages comportent un langage harmonique très novateur, et «personne avant Cherubini n'a possédé à ce point la science du clair-obscur, de la demi-teinte, de la dégradation progressive du son», dit Berlioz.

La partition de *Médée* innove également avec des numéros à la forme longue, très dense. Les «airs» sont moins des commentaires que des soutiens à la continuité du drame. *Médée* est une œuvre très maîtrisée dans laquelle Cherubini fait montre de ses capacités de dramaturge musical. La jalousie, l'amour, le cynisme, la cruauté, les regrets, les faux-semblants, tout est exprimé dans une continuité remarquable. Sa musique est très efficace, tout en étant très inspirée. Les contrastes sont forts entre les scènes simples centrées autour de la nouvelle fiancée de Jason et l'univers de Médée et du roi Créon, très dramatique et angoissant.

QU'EST-CE QUE MÉDÉE PRÉSENTE DE PARTICULIÈREMENT REMARQUABLE ?

L'histoire de Médée et Jason est très riche, au plan sentimental, politique, sociétal, depuis le premier épisode de la Toison d'or, qui scelle l'amour entre l'enchanteresse et le conquérant, jusqu'à l'exil de Médée. L'épisode central de l'assassinat des enfants est celui qui a été le plus traité par les écrivains et les compositeurs. Cependant il faut connaître le début de l'histoire pour pouvoir le comprendre. Médée n'est pas une femme hystérique ou folle. Elle agit ainsi car elle est dans une impasse, provoquée par Jason et par elle-même. Dans la *Médée* de Jean Anouilh, elle dit : «Je t'ai suivi dans le sang et le crime, il va me falloir du sang et du crime pour te quitter». Pour connecter cette tragédie à sa source, nous avons choisi d'évoquer la lettre que Médée écrit à Jason, trouvée dans les *Héroïdes* d'Ovide. On comprend que le crime est là depuis longtemps entre les deux amants. Ces méandres dramatiques font de ce livret une trame unique pour l'opéra.

VOUS AVEZ CHOISI LA VERSION OPÉRA-COMIQUE DE MÉDÉE PLUTÔT QUE LA VERSION OPÉRA.

La version opéra-comique, avec dialogues parlés en alexandrins, est la version originale présentée en 1797 au Théâtre Feydeau, à Paris. Les deux versions «opéra» existantes sont posthumes : la version allemande avec des récitatifs composés par Franz Paul Lachner est représentée pour la première fois à Francfort en 1855; la traduction italienne de Carlo Zangarini (qui conserve les récitatifs de Lachner) en 1909 à Milan.

Ici, le livret du très brillant François-Benoît Hoffman est excellent, mêlant dialogues et ensembles parlés et chantés. Les alexandrins sont très expressifs et directs. Cherubini en accompagne la théâtralité de façon exemplaire. Très efficace au début, la partition s'épaissit avec le drame.

Avec cette version opéra-comique, la dimension théâtrale et tragique de l'œuvre est très forte; on ressent la mixité d'approche entre la tragédie en musique et la tragédie dramatique. L'architecture dessine les grands blocs voulus musicalement par Cherubini, en marche vers le grand opéra français.

CHERUBINI COMPOSAIT DANS TOUS LES GENRES MUSICAUX : EST-CE SENSIBLE DANS MÉDÉE ?

Médée est au cœur de la production lyrique de Cherubini, après le succès de *Lodoïska*. Son style dramatique en est très maîtrisé. Les chœurs sont des personnages, leur écriture est la plupart du temps verticale, homorythmique, pour une meilleure lisibilité du texte. L'écriture vocale des solistes oscille quant à elle entre la tradition déclamative française, dans la lignée de Gluck, et une vocalité plus mélodique à l'italienne, mettant en valeur certains instruments, comme l'air de Nériss accompagné du basson solo.

Une influence musicale est sensible dans certaines pages de *Médée* : celle des musiques destinées à accompagner les grandes célébrations révolutionnaires, auxquelles Cherubini a beaucoup contribué. Il s'agissait de musiques de plein air, confiées aux vents et à des masses chorales

importantes. Le finale du deuxième acte en porte la trace : la majorité des vents de l'orchestre quittent la fosse pour jouer une marche en coulisse, tandis que l'écriture des chœurs est très similaire à celle des hymnes des années 1790.

COMMENT LES PERSONNAGES SONT-ILS CARACTÉRISÉS MUSICALEMENT ?

Médée se distingue très nettement du reste des personnages. Elle a le traitement vocal le plus important, le plus varié, de la déclamation à la française à la mélodie italienne, ce qui reflète sa complexité, sa subtilité psychologique. Médée est présente aussi dans des duos et ensembles où toute la palette de ses états est déployée. C'est un des rôles majeurs de l'époque – et d'aujourd'hui.

Jason, un authentique ténor héroïque comme on les prisait alors à l'opéra, est un personnage important auquel il faut donner une densité, musicalement et théâtralement, car le drame qui va suivre est une conséquence de sa relation avec Médée. L'erreur serait d'en faire une pauvre victime

de Médée. De même qu'elle, il a un caractère musicalement très changeant et complexe.

D'autres personnages sont caractérisés d'une manière plus univoque. Créon s'inscrit dans la lignée des grands prêtres qu'on trouve chez les Français, et notamment dans les tragédies de Rameau ou de Gluck. Dirce se rapproche des héroïnes vertueuses de l'*opera seria* italien et en adopte la vocalité. Nérès, loin des rôles de demi-caractères des servantes d'opéra-comique sous l'Ancien Régime, frappe par sa noblesse et son expression touchante et pure, notamment dans son grand air avec basson.

QU'EST-CE QUI DISTINGUE L'ORCHESTRE DE CHERUBINI ?

On trouve chez Cherubini des pages orchestrales très saisissantes, notamment les introductions instrumentales de chacun des actes. Celle de l'acte II rappelle que la période est celle d'une terreur en musique, qui se complaît à une esthétique de la violence, avec un style heurté, discontinu, volontiers lugubre.



LAURENCE EQUILBEY AVEC YOAN HÉREAU, DIRECTEUR DES ÉTUDES MUSICALES, ET CHRISTOPHE GRAPPERON, ASSISTANT À LA DIRECTION MUSICALE

L'orchestration est subtile, avec notamment un travail original pour le traitement des bois. Ils jouent rarement tous ensemble, ce qui donne une couleur de registres spécifique. À noter l'absence de trompettes dans cette œuvre.

Par ailleurs, il y a énormément d'indications de dynamique dans cette partition, notamment quand les voix sont là. C'est très ouvragé, on sent que Cherubini était très attentif au relief comme à ce que nous appelons la balance instruments/voix.

Enfin, l'orchestre est un acteur du drame, comme chez Gluck : il révèle la psyché des personnages. Ainsi, l'introduction de l'acte III est une tempête qui dépeint moins le déchaînement des éléments (un lieu commun dans les tragédies en musique dès l'époque baroque) que la tempête intérieure de Médée, laquelle s'exprimera dans la suite de l'acte. De même, dans le finale de l'opéra, l'orchestre annonce le dénouement : il déploie une ligne torturée, sombre, dans laquelle un sinistre *ré* mineur succède au lumineux *ré* majeur.

Il faut savoir que l'orchestre du Théâtre Feydeau comptait parmi les meilleurs musiciens de Paris et que sa troupe était très réputée, tant pour ses qualités vocales que dramatiques. Cherubini a écrit cette œuvre pour eux. Et *Médée* a suscité l'admiration de nombreux compositeurs, comme Beethoven, Weber, Schumann et même Berlioz, qui admirait en lui le compositeur, tout en détestant son caractère « inflexible ».

CHERUBINI ÉTAIT-IL TROP COSMOPOLITE POUR RESTER À LA MODE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE ?

Dans le cas de *Médée*, c'est sans doute moins le cosmopolitisme musical (relatif) de Cherubini que l'évolution rapide des genres et des esthétiques qui a mené au déclin de l'œuvre en France. S'y ajoute une instabilité politique qui n'a pas aidé *Médée* à se maintenir au répertoire : elle disparaît de l'affiche à Paris après 39 représentations – quand même ! N'oublions pas qu'ensuite, Cherubini ne sera jamais apprécié de Napoléon Bonaparte qui n'aimait pas sa musique.

Sans doute la durabilité de son succès en France, à partir du Consulat et sous le Premier Empire, en a-t-elle souffert.

La réception de *Médée* a été plus durable en Allemagne, d'abord dans sa forme primitive d'opéra-comique, avec le texte traduit, puis dans la version de Lachner. Les formes d'opéras avec dialogues parlés faisaient plus durablement partie du paysage musical en Allemagne qu'en France, où la concurrence avec les grandes formes de la tragédie en musique restait forte.

De la version de Lachner a découlé la version italienne, que Maria Callas a ressuscitée et qu'elle a incarnée avec une aura quasi légendaire. Son interprétation a redonné à *Médée* une carrière internationale, mais sous la forme d'un opéra. Cette forme, il nous revient aujourd'hui de la relativiser en renouant avec le genre parlé-chanté original qu'Hoffman et Cherubini avaient privilégié pour ce drame.

LE MYTHE AUJOURD'HUI

ENTRETIEN AVEC MARIE-ÈVE SIGNEYROLE
METTEUSE EN SCÈNE

COMMENT AVEZ-VOUS ABORDÉ LE MYTHE DE MÉDÉE À TRAVERS L'ŒUVRE DE CHERUBINI ?

À la première écoute de la musique et à la lecture du livret, je me suis interrogée sur le personnage de Médée. Pourquoi me touche-t-elle tant, alors que le librettiste s'est efforcé d'en faire principalement une femme qui agit sous l'emprise de la jalousie, en choisissant le moment où elle est la plus isolée et fragile ?

Avec mon dramaturge Louis Geisler, j'ai mené une enquête scrupuleuse. Il nous fallait comprendre pourquoi, instinctivement, le « monstre » semblait rôder autour d'elle, plutôt qu'être en elle. Le mythe de Médée est une épopée constituée de plusieurs épisodes qui s'étendent sur plusieurs années – le vol de la Toison d'or, la fuite en Méditerranée, le retour à Iolcos, l'exil à Corinthe, puis à Athènes, etc. Le livret se concentre sur la répudiation de Médée par Jason et les noces de celui-ci avec Dirce, fille du roi de Corinthe, Créon. Quelques allusions sont faites aux événements qui précèdent, mais elles restent très énigmatiques si on ne connaît pas le mythe de Médée dans le détail. Celui-ci s'est construit au fil des siècles. Euripide, Sénèque, Corneille, Anouilh, et bien d'autres s'en sont emparés. Puis, plus récemment, la romancière Christa Wolf est même remontée aux origines pour innocenter Médée des meurtres de ses enfants qui lui sont imputés.

À la suite de ces lectures, nous nous sommes intéressés au syndrome de Médée, celui dont on charge les mères infanticides, notamment à travers l'ouvrage *La Mère diabolique* de Prune Antoine, traitant d'un fait divers survenu en 2020 en Allemagne, ainsi qu'au précieux documentaire *Mères à perpétuité* réalisé l'an dernier par Sofia Fischer à partir de témoignages de femmes actuellement en prison, condamnées pour infanticide.

J'ai relu ensuite le livret, mais cette fois à travers le prisme d'une femme sous l'emprise d'un système patriarcal. D'autres pistes de lecture nous sont apparues. La Médée du livret a pris de la densité, du relief, des nuances, et ses relations avec les autres personnages se sont entièrement redéfinies.

QUI SONT LES AUTRES PROTAGONISTES ? COMMENT SE PRÉSENTE CETTE TERRE D'EXIL QU'EST CORINTHE ?

Jason profite d'avoir en sa possession la Toison d'or, c'est-à-dire les richesses de Médée, pour obtenir l'asile et le pouvoir. Son mariage avec Dirce est une union arrangée qui répond à des desseins politiques et arrange les personnages masculins de la pièce : Créon veut une descendance masculine, la richesse et la puissance conférées par la Toison d'or et l'Argo, tandis que Jason désire enfin régner, lui dont le trône a été usurpé par son

oncle Pélias. Dirce apparaît, elle, comme une monnaie d'échange, une femme dont les hommes se servent pour arriver à leur fin, tout comme Médée.

Le décor représente une prison, avec comme ouverture une meurtrière qui peut laisser entrevoir des espaces psychologiques ou réalistes grâce à la vidéo. Cet espace accessoirisé peut se transformer en un lieu imaginaire dans lequel les enfants se figurent l'histoire de leurs parents, puis devenir un palais qui accueille le dîner prénuptial de Jason et Dirce, une église dans laquelle Médée trouve un asile momentané, auprès d'autres femmes mises au ban de la société, et enfin une chambre où Médée profite une dernière fois de ses enfants.

VOUS SOUHAITEZ QUE L'ŒUVRE RÉSONNE AUJOURD'HUI : COMMENT PROCÉDEZ-VOUS ?

Nous avons souhaité conserver les dialogues en alexandrins qui, à mon sens, résonnent sans avoir besoin d'être actualisés. Une partie a été réduite pour soulager les chanteurs. Nous avons ajouté du texte aux enfants,

qui sont à la fois l'enjeu central de la transaction politique entre Jason et Créon et le lien charnel qui unit Jason à Médée. Nous avons également ajouté quelques phrases empruntées aux deux enquêtes journalistiques que j'ai citées.

Je n'ai pas opté pour une transposition. Le mythe sert à conter, à expliquer l'origine d'une société et le rapport de celle-ci avec les autres. Les mythes répondent à des questions intemporelles et servent de boussole à chaque génération.

Le pays d'origine de Médée, la Colchide, se situe au nord-est de la Turquie, au bord de la mer Noire, donc dans la partie orientale du bassin méditerranéen élargi. Le pays de son refuge, celui de Créon, la Corinthe, actuelle Grèce, représente le début de l'Occident. La traversée de la Méditerranée par Médée et Jason rappelle l'épopée moderne des vagues migratoires actuelles. Médée est d'abord une étrangère pour les Corinthiens, avant d'être perçue par eux comme une sorcière, puis une meurtrière. La problématique de l'étranger et, à travers elle, celles très contemporaines du statut, du traitement réservés aux



MARIE-ÈVE SIGNEYROLE AVEC JULIEN BEHR (JASON)

réfugiés et de leur reconduction dans leurs pays d'origine, est implicite dans le livret. Le rôle actuel de la Grèce dans l'accueil des réfugiés, et plus largement celui de l'Europe, est une façon d'élargir le propos de Médée.

Sans rien changer de la situation géopolitique décrite dans l'œuvre, nous pensons que celle-ci éclaire notre positionnement actuel envers l'étranger. Il y est notamment question de frontière, de terre d'accueil, d'exil, ainsi que de la frontière entre l'humain et l'inhumain. Médée s'est fabriquée, non sans douleur, une identité autre. Elle est privée de sa terre natale, de sa famille, de ses richesses. Elle se retrouve répudiée par un époux qui veut lui retirer ses enfants. Elle est alors déracinée, étrangère en tout pays, apatride. Ce chemin déshumanisant la rapproche peu à peu d'un chien errant. Elle reprend son instinct animal en se détachant du monde des humains, déshumanisé à ses yeux. L'infanticide est pour nous l'acte ultime d'une femme qui a tout perdu, trahie par ceux qu'elle a aimés et enrichis, et qui en retour la méprisent et la maltraitent. Elle chérit ses enfants plus que tout au monde mais préfère les tuer plutôt que de les laisser sans défense contre ses bourreaux.

LES ENFANTS N'ONT PAS LA PAROLE DANS L'ŒUVRE DE CHERUBINI : QUELLE PLACE LEUR DONNEZ-VOUS DANS LE SPECTACLE ?

Nous avons en partie adopté le regard de ces enfants qui écoutent aux portes les histoires des grands et qui se retrouvent être l'objet de tractations lors des séparations. Ceux qui, dans leur chambre, tirent les ficelles du décor, la voile du bateau... qui chuchotent à voix basse leur prière. Ceux qui héritent des pouvoirs «magiques» de leur mère en recréant un théâtre de ficelle et qui rejouent l'épopée de leurs parents. J'explore leurs tiraillements : enlevés à leur mère, forcés d'aimer une belle-mère, d'adopter de nouvelles mœurs... L'un des enfants dessine pour exorciser ses peurs. Ses dessins nous racontent que le monstre n'est pas leur mère, proscrite. Ces enfants deviennent alors le lien entre notre Médée contemporaine et notre Médée mythique. Ils sont ceux qui relient scéniquement ces deux femmes. Et même toutes les femmes.

DE MÉDÉE, ON NE CONNAÎT POUR AINSI DIRE QUE LE GESTE INFANTICIDE. FAUT-IL ÉVOQUER SA QUALITÉ DE MAGICIENNE OU LE RESTE DE SON PARCOURS ?

Entre la magicienne et la sorcière, il n'y a qu'un pas. Médée est pour moi une savante. Comme un médecin, elle connaît les remèdes qui soulagent et les poisons qui tuent. Ce sont les mêmes substances, seuls les dosages changent...

Il y a peu d'éléments dans la pièce qui font allusion aux événements qui précèdent et suivent les épisodes des noces de Jason et Dircé et de l'infanticide. Nous avons choisi d'évoquer le vol de la Toison d'or, la traversée du bateau Argo et le démembrement du frère de Médée au cours de l'ouverture de l'opéra, grâce à des extraits de la «Lettre de Médée à Jason», issue du recueil des *Héroïdes* d'Ovide.

Dans l'imaginaire collectif, Médée apparaît comme une sorcière infanticide et jalouse, tuant ses propres enfants pour se venger de la trahison de son mari Jason qui l'a répudiée pour épouser la fille du roi de Corinthe. Son mythe, tel qu'il nous est parvenu, s'est construit par strates successives durant des siècles, au fil de ses réécritures, le meurtre intentionnel de ses enfants apparaissant



MARIE-ÈVE SIGNEYROLE AVEC CAROLINE FROSSARD (COMÉDIENNE)



MARIE-ÈVE SIGNEYROLE AVEC FÉLIX LAVOIX DONADIEU ET ERWAN CHEVREUX (MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE)

notamment pour la première fois chez Euripide, au ^ve siècle avant notre ère. Depuis une trentaine d'années, des autrices ont revisité ce mythe et sont remontées à ses origines afin de trouver des explications au geste de Médée – ou au geste qu'on lui impute car, selon certaines variantes, les enfants auraient été lynchés par les Corinthiens.

Et si Médée n'était pas celle qu'on imagine ou que cela nous arrange d'imaginer? Et si Médée était le fruit d'une société raciste et patriarcale? Une mère acculée, sans secours, prise dans un cycle de violences, de manipulations et d'abus? Et si Médée n'était ni un monstre, ni une sorcière, mais une femme, cultivée qui plus est, devenue l'incarnation des fantasmes de peur, de désir et de barbarie que la société projette sur «l'étranger»?

Un enfant est tué par sa mère tous les dix jours en France. Lorsqu'on interroge ces femmes en prison sur les raisons de leur geste, la plupart répondent : «Nous n'avions pas le choix.» Il nous a semblé qu'il était peut-être temps de revoir nos jugements et de rouvrir certaines enquêtes pour mieux en comprendre l'histoire. Nous avons donc dédoublé le personnage de Médée : nous avons d'un côté une Médée mythique, interprétée par la chanteuse Joyce El-Khoury, et de l'autre une Médée contemporaine, jouée par la comédienne Caroline Frossard : une mère condamnée à perpétuité et qui se remémore son acte irréparable.

LA FABRIQUE DU SPECTACLE





FANNY SOYER (SUIVANTE DE DIRCÉ)



MARIE-ÈVE SIGNEYROLE AVEC JOYCE EL-KHOURY (MÉDÉE)



JULIEN BEHR ET JOYCE EL-KHOURY



EDWIN CROSSLEY-MERCER (CRÉON)



MICHÈLE BRÉANT (SUIVANTE DE DIRCÉ) ET LILA DUFY (DIRCÉ)





MARIE-ÈVE SIGNEYROLE AVEC MARIE-ANDRÉE BOUCHARD-LESIEUR (NÉRIS)



YASHI (CRÉATRICE COSTUMES) ET LILA DUFY



CAROLINE FROSSARD



LISA RAZNIEWSKI, INÈS DHAHBI ET MIRABELA VIAN (FIGURANTES)



JOYCE EL-KHOURY





AUX ORIGINES DE L'ŒUVRE

MÉDÉE, à Jason.

Vous voyez de vos fils la mère infortunée,
Criminelle pour vous, par vous abandonnée.

Vous savez quel fut son amour;
Ingrat! il vous fut cher, un jour.
Délaissée aujourd'hui, proscrite, malheureuse,
Avant de vous connaître elle était vertueuse.

ACTE I, SCÈNE 6

LUIGI CHERUBINI

1760-1842

Luigi Cherubini naît le 14 septembre 1760 à Florence, dixième enfant d'un père musicien, pédagogue et futur maître de chapelle du grand-duc de Toscane – ce Habsbourg fou de théâtre et de musique deviendra en 1790 l'empereur Leopold II.

Le petit Luigi reçoit la meilleure éducation musicale et, dès l'adolescence, écrit des œuvres sacrées pour la messe et des intermèdes bouffés à la mode napolitaine. Grâce au soutien financier du grand-duc, il se forme entre Milan et Bologne, auprès du compositeur lyrique Joseph Sarti, qu'il seconde, et du padre Martini, immense pédagogue. Ses compositions sacrées, parfois chantées a cappella, parfois de vastes dimensions, attirent l'attention.

À 19 ans, il aborde l'opéra et reste fidèle à ce genre sérieux et noble pour neuf titres successifs, basés sur des intrigues tirées de l'histoire antique ou de poèmes épiques. Ils sont créés entre 1780 et 1784 dans des théâtres importants, à Florence, Alessandria, Livourne, Rome et Mantoue, et ils se distinguent déjà par le rôle important dévolu à l'orchestre.

Les compositeurs italiens sont très demandés dans les cours d'Europe. Tandis que Sarti part à Saint-Pétersbourg, Cherubini est convié à Londres en 1784 par le King's Theatre, scène dévolue au répertoire italien, où il rejoint son aîné Anfossi. La presse anglaise loue le «génie» de ses interventions dans des pasticcio, spectacles de la plume de plusieurs compositeurs, qu'il dirige également. Mais en 1786, son drame héroïque *Giulio Sabino* n'est joué qu'une fois.

Paris est proche : le violoniste virtuose Giovanni Battista Viotti l'y invite, le présente à la reine



Marie-Antoinette, sœur du grand-duc Leopold, et le programme au Concert Spirituel. En 1786, Cherubini quitte la Tamise pour la Seine. Il étudie le français, adhère à la Loge Olympique, est immédiatement reçu et joué à la cour (à Versailles) et dans les salons de la capitale. Son élégance comme son génie lui ouvrent toutes les portes. Il découvre la grande tradition de l'opéra français, récemment réformée par Gluck, mais aussi l'inventivité du jeune opéra-comique et les symphonies de Haydn, programmées au Concert Spirituel et au Concert de la Loge Olympique.

Cherubini écrit une cantate spirituelle (*Amphion*, sur un texte de Mirabeau), des romances, genre de large diffusion, et sa dernière œuvre pour l'Italie, *Ifigenia in Aulide*, dont il dirige la création à Turin en 1788. Dès lors, il est considéré à Paris comme le nouveau musicien italien à la mode, après ceux de la génération précédente, Sacchini, Piccinni et Salieri.

Son premier opéra français, *Démophon*, est une tragédie lyrique sur un livret de Marmontel. L'œuvre remporte un succès d'estime fin 1788 à l'Opéra, Académie encore «royale» pour six mois. La Révolution bouleverse la vie culturelle. Dès janvier 1789, un nouveau théâtre est apparu au côté des deux institutions que sont l'Opéra et l'Opéra-Comique : ce Théâtre de Monsieur, patronné par le frère de Louis XVI, est d'abord installé au Palais des Tuileries, puis s'établit en 1791 rue Feydeau, dans une salle neuve à deux pas de la salle Favart. Après la tentative de fuite de la famille royale, on le rebaptisera Théâtre Feydeau. Sa vocation : jouer des *opere buffe* italiens, en langue originale ou traduits, en concurrence ouverte avec l'Opéra-Comique. Une troupe franco-italienne est constituée, dont Cherubini devient le compositeur attitré. Chargé d'adapter les œuvres importées d'Italie en y insérant des morceaux de son cru, il doit aussi rendre des partitions originales. Son deuxième titre français y est donné en 1791 : *Lodoïska*. Cette comédie héroïque sur une intrigue moderne dite «à sauvetage» remporte un énorme succès, malgré la concurrence immédiate d'une *Lodoïska* sur le même sujet signée Kreutzer et créée... à l'Opéra-Comique!

En 1792, la monarchie est renversée, on proclame la «patrie en danger», les théâtres ferment, la guerre civile fait fuir Paris aux plus chanceux. Cherubini se réfugie en Normandie et travaille de plus belle. De retour en 1794, après la Terreur, il épouse la fille d'un musicien (dont il aura trois enfants), intègre l'orchestre de la Garde Nationale, obtient la nationalité française, et crée à Feydeau *Éliza ou le Voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* qui met en scène, entre autres... une avalanche!

L'année suivante, il est invité à participer à la création du Conservatoire national de musique avec Gossec, Grétry, Méhul et Le Sueur sous la houlette de Bernard Sarrette. Dès lors, il écrit des méthodes d'apprentissage musical tout en participant aux commémorations avec des pièces de

circonstance. C'est dans cette période qu'il compose *Médée*, créée avec succès en 1797 à Feydeau par Julie-Angélique Scio et Pierre Gaveaux, ses fidèles interprètes.

Les sujets tragiques et le mélange des genres trouvant difficilement leur place à Feydeau, et en ces temps troublés du Directoire, il enchaîne avec des sujets comiques. Après quelques demi-succès, *Les Deux Journées* triomphe en 1800, comme *Léonore* du même librettiste, Bouilly, musique de Gaveaux, sur un sujet comparable.

En 1801, l'Opéra-Comique absorbe le répertoire et la troupe de Feydeau et s'installe dans son théâtre (laissant la salle Favart à une troupe italienne). Le soir de l'inauguration, on joue *Les Deux Journées*.

Napoléon n'apprécie guère Cherubini (nom qu'il prononce à la française) qui, à une critique de sa musique, a répondu : «Citoyen consul, mêlez-vous de gagner des batailles, et laissez-moi faire mon métier auquel vous n'entendez rien!» (d'après Berlioz). L'Opéra ne le sollicite pas, sinon pour des ballets qui n'ont guère de succès. Il commence à souffrir d'une dépression chronique. Cependant il fonde une entreprise d'édition musicale, le Magasin de Musique, avec Boieldieu, Méhul, Kreutzer et quelques autres, et organise la création parisienne du *Requiem* de Mozart.

En 1805, il est invité à diriger ses œuvres à l'Opéra de Vienne, où elles remportent beaucoup de succès. Il y crée *Faniska*, se lie avec Haydn et assiste à la première de *Leonore* de Beethoven (d'après le livret de Bouilly pour Gaveaux). À son retour, il produit des pièces officielles, des messes et un grand opéra historique, *Les Abencérages*, créé en 1813 à l'Opéra. Son statut est alors tel que Londres et Berlin le réclament.

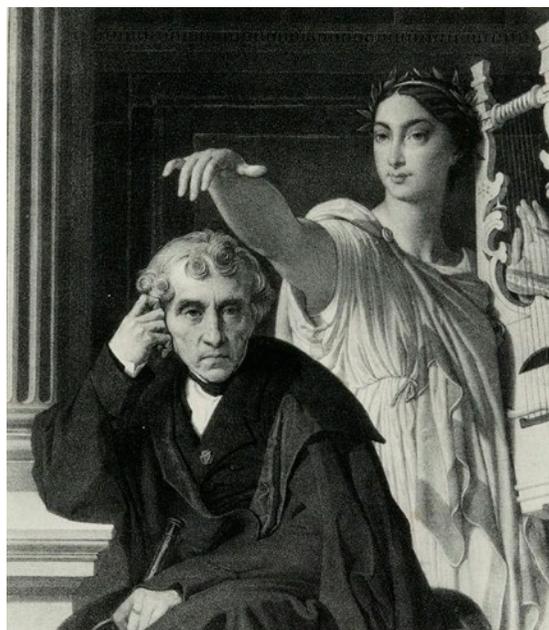
Mais la Restauration le promeut surintendant de la Chapelle royale, poste qu'il tient à partager avec Le Sueur, puis chevalier de la Légion d'honneur et enfin, après les Cent Jours, membre de l'Institut. Au Conservatoire, il enseigne la composition et forme entre autres Auber et Halévy. Comme compositeur, il se dévoue surtout à la musique sacrée, avec son *Requiem en ut mineur* pour l'anniversaire de l'exécution de Louis XVI en 1817, ou la messe de couronnement de Charles X en 1825.

Ayant échoué à prendre la tête de l'Opéra en 1819, il est nommé en 1822 directeur du Conservatoire, rebaptisé de 1816 à 1831 «École royale de musique et de déclamation». Il stabilise l'institution, hausse le niveau général par l'instauration de concours d'entrée et de sortie, encadre l'accueil des femmes qui représentent jusqu'à la moitié des effectifs étudiants, réforme l'enseignement du chant français pour contrer le succès de la vocalité italienne (représentée par son ami Rossini) en ouvrant des classes de déclamation lyrique et d'opéra-comique. Il ouvre aussi des classes de harpe, contrebasse, cor à piston, trompette et trombone. En 1828, il préside la création par Habeneck de la Société des Concerts du Conservatoire, où sont jouées pour la première fois à Paris les symphonies de Beethoven. Il se soucie d'homogénéité pédagogique, de l'insertion des musiciens, de l'ouverture d'antennes en province, et publie, entre autres, un *Cours de contrepoint et de fugue* en 1835.

Son dernier opéra, *Ali Baba*, a paru en 1833 à l'Opéra, sans grand succès car il s'agissait d'abord d'un opéra-comique. À défaut de réussites scéniques, des extraits de ses opéras sont régulièrement joués en concert. S'il se détourne de la symphonie pour ne pas rivaliser avec ses chers Haydn, Mozart et Beethoven, il consacre une partie des années 1830 à l'écriture de quatuors à cordes. Ils restent méconnus de son vivant, de même que de nombreux projets lyriques restent inachevés. En cette période où la question des écoles nationales gagne en importance, Cherubini est trop cosmopolite pour plaire. Cependant, «tous les artistes étrangers désiraient être présentés à Cherubini : on rencontrait souvent chez lui Liszt, Chopin, Meyerbeer, Rossini...», rapporte Véron, directeur de l'Opéra.

Ingres fait en 1842 le portrait d'un compositeur officiel désabusé. Cherubini quitte ses fonctions en février, laissant à son successeur Auber un Conservatoire au renom international. Il meurt le 15 mars, juste avant un voyage en Italie.

Cherubini est enterré au cimetière du Père-Lachaise. Sur son monument, comme dans le tableau d'Ingres, une muse le couronne. En 1898, son nom sera inscrit au plafond de la troisième salle Favart.



CHERUBINI par Ingres,
lithographie de Léveillé, 1842

«Extrêmement nerveux, brusque, irritable, d'une indépendance absolue, il revenait facilement à sa nature qui était excellente. Aussi, malgré l'inégalité de son humeur (d'aucuns prétendaient qu'il avait l'humeur très égale, parce qu'il était toujours en colère) était-il adoré de ceux qui l'entouraient.»

ADOLPHE ADAM, DERNIERS SOUVENIRS D'UN MUSICIEN, 1859

LE MAÎTRE DES ROMANTIQUES

ANDRÉ-FRANÇOIS-MODESTE GRÉTRY

EN 1797



Le Citoyen Sarrette a conçu le projet du Conservatoire, sans lequel les spectacles lyriques et les armées manqueraient de musiciens, depuis que les écoles dépendantes des églises sont supprimées.

Je pense que cet amateur zélé des arts doit diriger tout ce qui n'est pas du ressort des artistes. Les moments de l'homme de génie sont trop précieux pour qu'il les perde en courses multipliées. Méhul, Lesueur et Cherubini sont l'espoir des théâtres lyriques, plus vigoureux que Gluck parce que c'est au printemps de leur âge qu'ils continuent ce que Gluck avait trouvé après cinquante ans d'expérience. Les détourner de leur talent pour les occuper d'affaires de régie serait une faute impardonnable!

MÉMOIRES, OU ESSAIS SUR LA MUSIQUE, t. III, 1829

CARL MARIA VON WEBER EN 1817



Jeudi 24 juillet 1817 paraîtra, pour la première fois sur la scène du Théâtre royal de Dresde, *Lodoïska*, grand opéra en trois actes. La musique en est de Cherubini, l'un des rares héros de l'art de notre époque, qui brillera toujours dans l'histoire de la musique

comme un maître classique et comme le créateur de voies nouvelles et originales. La tendance directrice de son esprit, comme celle de Mozart et de Beethoven – encore qu'elle se manifeste chez chacun d'eux d'une manière toute personnelle – est celle qui domine à notre époque : le Romantisme.

Les œuvres de Cherubini ont toutes un soupçon de mélancolie, ses mélodies les plus fines et les plus gaies ont toujours quelque chose d'émouvant. Grave, souvent porté à de sombres méditations, choisissant toujours les moyens les plus tranchants qui donnent une couleur flamboyante, aussi gigantesque dans sa conception de l'ensemble que des situations isolées, bref et énergique, semblant parfois incohérent lorsqu'il jette des idées pourtant reliées entre elles intérieurement et profondément pensées, utilisant généreusement les ressources harmoniques les plus hardies, s'attachant, malgré des contours et des volumes pensés en grand, à réaliser somptueusement le moindre détail : tel est Cherubini.

JOURNAL DU SOIR, Dresde, articles parus de janvier à juillet 1817
Trad. Gérard Condé, éd. Lattès, 1986

LOUIS SPOHR

EN 1820



Dans ma jeunesse, Cherubini était mon idole. J'eus l'occasion de connaître ses ouvrages avant même les opéras de Mozart, à Brunswick, grâce au Théâtre français qui y résidait alors. Ce fut principalement *Les Deux Journées* qui me donna la première impulsion à la composition. Je me rappelle vivement la soirée lors de laquelle cette œuvre fut donnée pour la première fois, combien je fus ivre de l'impression puissante qu'elle fit sur moi, comment je me fis confier le soir même la partition d'orchestre sur laquelle je passai toute la nuit.

AUTOBIOGRAPHIE, 1861, trad. Matthieu Caillez

LUDWIG VAN BEETHOVEN
LETTRE À CHERUBINI
DU 15 MARS 1823

J'estime vos œuvres au-dessus de toutes les autres œuvres de théâtre. Je suis dans le ravissement, chaque fois que j'entends une nouvelle œuvre de vous, et j'y prends un intérêt plus grand qu'aux miennes propres : bref, je vous estime et je vous aime... Vous resterez toujours celui de mes contemporains que j'estime le plus. Si vous me voulez faire un extrême plaisir, écrivez-moi quelques lignes, ce qui me soulagera bien. L'art unit tout le monde, combien plus les vrais artistes; et peut-être daignerez-vous aussi me compter de ce nombre.

CITÉE PAR ROMAIN ROLLAND, VIE DE BEETHOVEN, 1921

FELIX MENDELSSOHN

EN 1834



Qu'est-ce que *Fidelio*? Je voudrais bien savoir comment vous vous y prendriez pour me citer une partition plus profondément émouvante. Mais, je vous le demande, avisez-vous là un seul morceau, un seul, qui ouvre une voie nouvelle? Quant à moi, je n'en connais point. Que je lise ce chef-d'œuvre ou que je l'entende exécuter, j'y trouve partout et toujours la *faire* dramatique de Cherubini. Non point que Beethoven ait imité servilement le style de l'auteur des *Deux Journées*, mais tout simplement parce que ce style lui plaisait et qu'il s'y adonnait comme à un modèle qu'on aime à reproduire.

CITÉ PAR LAGEVENAIS, REVUE DES DEUX MONDES, vol. 58, 1865

EN 1837

Le vieux Cherubini? Voilà un individu incomparable! J'ai ses *Abencérages* et je ne peux pas suffisamment admirer le feu étincelant, le phrasé original et intelligent, l'extraordinaire délicatesse et le raffinement avec lesquels l'ensemble est écrit, ni me sentir assez reconnaissant envers ce grand vieillard pour cela. En outre, tout est si libre, si audacieux et si plein d'entrain!

LETTRE À MOSCHELES, 30 novembre 1837

ROBERT SCHUMANN

EN 1838



Cherubini, artiste grisonnant appartenant à la plus haute aristocratie de l'art et doté de vues artistiques personnelles, est, malgré son âge avancé, le plus grand harmoniste de notre époque; l'Italien raffiné, sage et intéressant, auquel j'aimerais parfois comparer Dante par sa concentration sévère et sa force de caractère.

NOUVEAU JOURNAL DE LA MUSIQUE, 1838

HECTOR BERLIOZ

EN 1842



Médée est restée au répertoire d'un grand nombre de théâtres allemands, et c'est une honte pour les nôtres qu'elle en soit bannie depuis si longtemps.

JOURNAL DES DÉBATS, 20 mars 1842

RICHARD WAGNER

EN 1841



Roméo et Juliette m'a fait éprouver les plus vifs regrets. Je ne pus me défendre de faire ce souhait : c'est que Berlioz, avant l'exécution de son œuvre, l'eût soumise à un homme tel que Cherubini. Certainement celui-ci, sans nuire le moins du monde à l'originalité de la composition, aurait su la débarrasser d'un bon nombre d'imperfections qui la déparent. Croirait-on que le compositeur du *Porteur d'eau* soit vivant à Paris, et qu'au millier d'endroits où on joue de la musique, on ne puisse entendre une note de ce *Porteur d'eau*! J'adore tout ce qui est neuf, je suis dévoué comme personne à la mode. Mais quand un homme comme Cherubini tombe dans un oubli total, alors je voudrais plutôt endosser le vieux frac que je portais quand j'entendis *Le Porteur d'eau* pour la première fois.

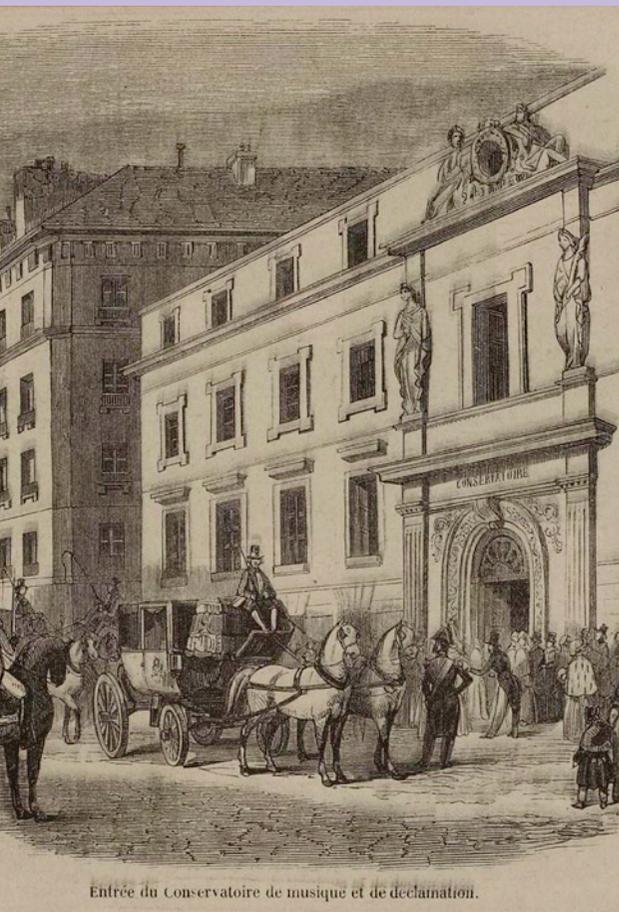
DRESDNER ABENDZEITUNG, 5 mai 1841
(traduction publiée en 1884 dans *Le Ménestrel*)

EN 1879

Cherubini fut le plus grand architecte de la musique, une sorte de Palladio, un peu symétrique et raide, mais tellement beau et assuré. Tous, Auber, Berlioz, lui sont redevables.

CITÉ PAR COSIMA WAGNER DANS SON JOURNAL,
12 janvier 1879, t. III, 1979

LES SOUVENIRS D'HECTOR BERLIOZ



Entrée du Conservatoire de musique et de déclamation.

1823

À peine parvenu à la direction du Conservatoire, Cherubini voulut signaler son avènement par des rigueurs inconnues dans l'organisation intérieure de l'école, où le puritanisme n'était pas précisément à l'ordre du jour. Il ordonna, pour rendre la rencontre des élèves des deux sexes impossible hors de la surveillance des professeurs, que les hommes entrassent par la porte du Faubourg-Poissonnière, et les femmes par celle de la rue Bergère; ces différentes entrées étant placées aux deux extrémités opposées du bâtiment.

En me rendant un matin à la bibliothèque, ignorant le décret moral qui venait d'être promulgué, j'entrai, suivant ma coutume, par la porte de la rue Bergère, la porte féminine, et j'allais arriver à la bibliothèque quand un domestique, m'arrêtant au milieu de la cour, voulut me faire sortir pour revenir ensuite au même point en rentrant par la porte masculine. Je trouvai si ridicule cette prétention que j'envoyai paître l'argus en livrée, et je poursuivis mon chemin. Le drôle courut rapporter le fait au directeur. J'étais depuis un quart d'heure absorbé par la lecture d'*Alceste* quand Cherubini, suivi de mon dénonciateur, entra dans la salle de lecture, la figure plus cadavéreuse, les cheveux plus hérissés, les yeux plus méchants et d'un pas plus saccadé que de coutume. Ils firent le tour de la table où étaient accoudés plusieurs lecteurs; après les avoir tous examinés successivement, le domestique, s'arrêtant devant moi, s'écria : «Le voilà!» Cherubini était dans une telle colère qu'il demeura un instant sans pouvoir articuler une parole : «Ah! ah! ah! ah! c'est vous, dit-il enfin, avec son accent italien que sa fureur rendait plus comique, c'est vous qui entrez par la porte, qué, qué, qué zé ne veux pas qu'on passe! — Monsieur, je ne connaissais pas votre défense, une autre fois je m'y conformerai. — Une autre fois! une autre fois! Qué-qué-qué venez-vous faire ici? — Vous le voyez, monsieur, j'y viens étudier les partitions de Gluck. — Et qu'est-ce qué, qu'est-ce qué-qué-qué vous regardent les partitions de Gluck? et qui vous a permis de venir à-à-à la bibliothèque? — Monsieur! (je commençais à perdre mon sang-froid), les partitions de Gluck sont ce que je connais de plus beau en musique dramatique et je n'ai besoin de la permission de personne pour venir les étudier ici. Depuis dix heures jusqu'à trois la bibliothèque du Conservatoire est ouverte au public, j'ai le droit d'en profiter. — Lé-lé-lé-lé droit? — Oui, monsieur. — Zé vous défends d'y revenir, moi! — J'y reviendrai, néanmoins. — Co-comme-comment-comment vous appelez-vous?» crie-t-il, tremblant de fureur. Et moi pâissant à mon tour : «Monsieur! mon nom vous sera peut-être connu quelque jour, mais pour aujourd'hui... vous ne le saurez pas! — Arrête, a-a-arrête-le, Hottin (le domestique s'appelait ainsi), qué-qué-qué zé lé fasse zeter en prison!» Ils se mettent alors tous les deux, le maître et le valet, à la grande stupéfaction des assistants, à me poursuivre autour de

la table, renversant tabourets et pupitres, sans pouvoir m'atteindre, et je finis par m'enfuir à la course en jetant, avec un éclat de rire, ces mots à mon persécuteur : «Vous n'aurez ni moi ni mon nom, et je reviendrai bientôt ici étudier encore les partitions de Gluck!»

Il est assez plaisant en tout cas que douze ans après, et malgré Cherubini, je sois devenu conservateur et enfin bibliothécaire de cette même bibliothèque d'où il avait voulu me chasser. Quant à Hottin, c'est aujourd'hui le plus furibond partisan de ma musique.

MÉMOIRES, ch. IX, 1870

1833

Une place de professeur d'harmonie étant devenue vacante au Conservatoire, un de mes amis m'engagea à me mettre sur les rangs pour l'obtenir. Sans me bercer d'un espoir de succès, j'écrivis néanmoins à ce sujet à notre bon directeur Cherubini; au reçu de ma lettre, il me fit appeler : [...] — Vous savez qu'il faut... il faut... il faut être pianiste pour enseigner l'harmonie au Conservatoire, vous le savez mon ser. [...] Allons, embrassez-moi. Vous savez comme zé vous aime. — Oh! oui, monsieur, je le sais. » Et il m'embrasse en effet, avec une tendresse vraiment paternelle. Je m'en vais, je lui adresse mon désistement et, huit jours après, il fait donner la place à un nommé Bienaimé qui ne joue pas plus du piano que moi. [...]

J'ai le regret d'avoir bientôt après, et très involontairement, blessé mon illustre ami de la façon la plus cruelle. J'assistais, au parterre de l'Opéra, à la première représentation de son ouvrage, *Ali Baba*. Cette partition, tout le monde en convint alors, est l'une des plus pâles et des plus vides de Cherubini. Vers la fin du premier acte, fatigué de ne rien entendre de saillant, je ne pus m'empêcher de dire assez haut pour être entendu de mes voisins : «Je donne 20 francs pour une idée!» Au milieu du second acte, toujours trompé par le même mirage musical, je

continue mon enchère en disant : «Je donne 40 francs pour une idée!» Le finale commence : «Je donne 80 francs pour une idée!» Le finale achevé, je me lève en jetant ces derniers mots : «Ah! ma foi, je ne suis pas assez riche. Je renonce!» et je m'en vais.

Deux ou trois jeunes gens, assis auprès de moi sur la même banquette, me regardaient d'un oeil indigné. C'étaient des élèves du Conservatoire qu'on avait placés là pour admirer utilement leur directeur. Ils ne manquèrent point, je l'ai su plus tard, d'aller le lendemain lui raconter mon insolente mise à prix et mon découragement plus insolent encore. Après m'avoir dit : «Vous savez comme zé vous aime», Cherubini dut me trouver horriblement ingrat.

MÉMOIRES, ch. IX, 1870



LIEUX ET PERSONNAGES



HÉLIOS PANOPTES, DIEU DU SOLEIL QUI VOIT TOUT, A RÉVÉLÉ À VULCAIN L'ADULTÈRE DE VÉNUS AVEC MARS. VÉNUS S'EN VENGERA SUR LUI ET SUR SA DESCENDANCE, DONT MÉDÉE.

DES CITÉS ET DES ROIS

IOLCOS

Cité de Thessalie gouvernée par **Pélias** qui a ravi le trône à son frère, le père de Jason. Point de départ et de retour de l'expédition des Argonautes vers la Colchide.

LES SOURCES GRECQUES...

-431

Médée, tragédie d'Euripide

III^E SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE

Les Argonautiques,
poème d'Apollonios de Rhodes

COLCHIDE / COLCHOS

Région de l'actuelle Géorgie qui borde la rive *est* de la mer Noire (alors appelée Pont-Euxin). La Colchide est gouvernée par le cruel **Étès**, fils d'Hélios, qui détient la Toison d'or. À Jason venu la réclamer, il impose une série d'épreuves dont celui-ci triomphe avec l'aide de Médée.

CORINTHE

Cité du Péloponnèse dont le roi **Créon** accueille Jason et Médée, bannis d'Iolcos après que, ramenée de Colchide par Jason, Médée a organisé le meurtre de Pélias par ses propres filles.

Les enfants de Médée et Jason naissent à Corinthe avant que Jason répudie Médée pour épouser la fille de Créon, Créuse (aussi nommée Dircé ou Glauccé).

... ET LATINES

I^{ER} SIÈCLE

Métamorphoses (livre VII) et douzième *Héroïde* d'Ovide

63-64

Médée, tragédie de Sénèque



« Jason, le héros, jure par Hécate, il atteste le Soleil, qui voit tout et qui donna le jour au roi Étès qu'il choisit pour son beau-père. Il jure enfin par sa fortune et par tous les dangers auxquels il vient de s'exposer. Son amante Médée le croit. »
(Ovide, *Les Métamorphoses*, VII)

UN HÉROS, UNE MAGICIENNE

JASON

Petit-fils d'Éole, dieu des vents, et fils du roi d'Iolcos, qui a été détrôné par son frère Pélias, Jason grandit sous la protection du centaure Chiron. Devenu adulte, il réclame le trône. Pélias promet de le lui rendre en échange de la Toison d'or qu'il devra rapporter de Colchide. En chemin, Jason séduit puis abandonne Hypsipyle, reine de Lemnos.

« Je fuis, ô Jason : il n'est pas nouveau pour moi de changer de demeure, mais la cause qui m'en fait changer aujourd'hui est nouvelle. C'était pour vous que je fuyais autrefois, et c'est par vous que je me vois exilée. Où m'ordonnez-vous de porter mes pas ? Est-ce en Thessalie, dont je me suis pour jamais fermé la route en l'ouvrant pour vous ? Nommez à une exilée le lieu de son exil... Vous ne m'en nommez aucun ! »

(Sénèque, *Médée*)

MÉDÉE

Fille du roi de Colchide, Étès, et petite-fille d'Hélios, Médée est nièce de Circé et ainsi douée de pouvoirs magiques. Éprise de Jason, elle s'unit à lui et, dès lors, se voue à sa cause, jusqu'à trahir son père, tuer son frère, faire tuer Pélias (par ses propres filles), et enfin assassiner sa rivale dans le cœur de Jason, puis ses propres enfants.



JASON ET LES
ARGONAUTES FONT
LEURS ADIEUX À
CHIRON,
par Joseph Anton
Koch, 1799



LE NAVIRE ARGO, par Frans van der Steen, 1667
Avec le premier navire qui ait jamais été construit, Sénèque accuse les Argonautes d'avoir mis fin à l'Âge d'or en enfreignant le tabou de la navigation.

QUELQUES ARGONAUTES

ACASTE

Fils de Pélias, Acaste lui succède sur le trône d'Iolcos et en chasse Jason et Médée.

ORPHÉE, CASTOR ET POLLUX

Orphée est fils du roi de Thrace. Castor et Pollux sont fils jumeaux de Zeus et de Lédé.

AUX ENFERS

LE STYX

Fleuve qui sépare le monde terrestre des Enfers grecs, l'Hadès. Les âmes des morts le traversent à bord de la barque de Charon.

LE TARTARE

Prison aux profondeurs des Enfers, où dieux et héros subissent leurs châtements.

LES EUMÉNIDES

Déeses de la vengeance, correspondant aux Furies chez les Romains, elles punissent les crimes. Elles sont trois : **Tisiphone** (la Vengeresse), **Mégère** (la Jalouse) et **Alecto** (l'Implacable).



COSTUME D'EUMÉNIDE, 1779

MÉDÉE

Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, pestes, larves, Furies,
Apportez-moi du fond des antres de Mégère
La mort de ma rivale, et celle de son père,
Et si vous ne voulez mal servir mon courroux,
Quelque chose de pis pour mon perfide époux :
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser, ce soit si peu de chose ?

CORNEILLE, MÉDÉE, acte I, scène 4, 1635

LE MYTHE AU DÉFI DE LA SCÈNE

L'ANTIQUE VIOLENCE DE MÉDÉE, UNE HISTOIRE D'HIER POUR UN MONDE D'AUJOURD'HUI

PAR ZOÉ SCHWEITZER

Médée peut être décrite de bien des façons : en Colchide, elle est une princesse qui trahit son père, triomphe d'un dragon et permet à Jason, qu'elle aime jusqu'à tuer son propre frère, de conquérir la Toison d'or; en Thessalie elle rajeunit son beau-père et trompe les nièces de l'usurpateur qui croient rajeunir leur père alors qu'elles commettent un parricide; à Corinthe, où le roi Créon accueille les époux en fuite et leurs deux fils, Médée délaissée ourdit une cruelle vengeance; en fuite à Athènes, elle épouse Égée et tente de faire empoisonner le fils méconnu de ce dernier, Thésée, afin de conserver le trône à son enfant puis s'enfuit avec lui. Communes à toutes ces histoires, deux constantes : l'extrême violence du parcours de Médée, qui ne rencontre pas de sanction, et la transgression de toutes les normes sociales et politiques jusqu'à mettre en péril le monde masculin et ses structures. Princesse, colchidienne, magicienne, épouse dévouée et mère aimante mais aussi exilée, barbare, régicide, fratricide, empoisonneuse et femme sanguinaire, Médée ne se laisse pas aisément circonscrire.



MÉDÉE, par Charles-Antoine Coyvel, vers 1715

Aussi, écrire une œuvre sur ce personnage fabuleux revient toujours, d'une façon ou d'une autre, à en proposer une interprétation, ne serait-ce que par la manière de motiver ses actions et d'agencer les faits. La perspective dépend de l'analyse qu'on en propose, notamment des motivations du personnage, c'est-à-dire du point de vue adopté, lequel est toujours situé dans une époque et un pays. Et si le visage de Médée change considérablement au fil des temps – monstre sanguinaire pour les uns ou épouse honteusement trahie pour les autres, être inhumain ou femme trop sensible – sa complexité ne s'en trouve pas amoindrie tant la liste de ses crimes, au premier rang desquelles le meurtre de ses enfants innocents, suscite des interrogations et des réactions contrastées, elles-mêmes tributaires des régimes de pensée et de sensibilité des publics.

Ce meurtre scandaleux et l'aventure qui l'accompagne à Corinthe suscitent, plus que d'autres épisodes, l'intérêt des écrivains et singulièrement des dramaturges. Délaissée par son mari pour la fille du roi, plus fortunée et plus jeune, Médée se venge directement de sa rivale en lui offrant une somptueuse robe empoisonnée qui la tue, ainsi que son père, et indirectement de son mari en assassinant ses propres fils, puis elle s'enfuit dans les cieux grâce à un char ailé. L'intensité de la violence, la variété des émotions et l'abondance des ressorts spectaculaires expliquent la fortune constante de ce sujet auprès des autrices et des auteurs de théâtre, de l'Athènes antique à nos jours, du Grec Euripide (-431), qui le premier conçoit Médée en infanticide, et du Latin Sénèque (env. 64), qui montre sur scène ce crime et la joie qu'il procure à la meurtrière, jusqu'à la Suédoise Sara Stridsberg (2009), qui déplace l'action dans un monde post-moderne, ou au Français Jean-René Lemoine (2013), qui fait entendre une seule voix.

L'épisode du meurtre des enfants réunit des difficultés et des exigences qui sont au cœur de l'écriture dramatique. Il soulève, par là même, des questions d'ordre esthétique et éthique qui engagent la légitimité du théâtre autant que sa fonction : représenter une meurtrière impunie, est-ce cautionner le crime? La violence extrême est-elle un spectacle acceptable? On comprend que ce sujet soit devenu, dès l'Antiquité, une référence en matière de poétique théâtrale : le poéticien

latin Horace, dont l'influence est majeure dans l'histoire du théâtre européen, utilise le caractère de Médée, nécessairement « féroce et invaincue » (v. 123), pour définir à quelles conditions un personnage mythologique est vraisemblable et il se sert de l'infanticide pour définir les limites du représentable : la vue d'une telle horreur est proscrite et il faut recourir au récit (*Épître aux Pisons*, v. 185-188).

On comprend aussi qu'écrire une *Médée*, c'est se situer dans une certaine esthétique dramatique et, d'une façon ou d'une autre, prendre position dans les débats de son temps en vue d'affirmer son originalité. Que Pierre Corneille, en 1635, à une époque où la tragédie cherche à se définir dans une concurrence et une émulation avec les antiques, ait choisi ce sujet pour sa première tragédie peut s'expliquer par le désir de rivaliser avec les modèles tragiques que sont Euripide et Sénèque et d'affirmer sa propre conception de la tragédie, qui n'exclut à ce moment ni la mort sur scène ni la figuration de la merveille. Les bénéfices d'un sujet si efficace, capable d'émouvoir le public et d'exemplifier une esthétique, expliquent le succès continu de Médée sur la scène tragique.

S'il est attractif et potentiellement source de succès, l'épisode corinthien est aussi risqué. En témoigne l'échec relatif de cette version de Corneille, qui n'est publiée que quatre ans après la création, en 1639, et explicitement critiquée par le dramaturge en 1660. La tâche des dramaturges s'avère, en effet, délicate. Afin d'acclimater l'épisode mythologique au goût de leur temps plus soucieux de vraisemblance et moins amateur, notamment, de crimes et de cruauté, ils ne peuvent guère se contenter de menues modifications. Ils doivent deviner ce qui est changeable et comment, sans toutefois dénaturer la fable au risque d'en éteindre l'intérêt.

Si l'adaptation est à la fois nécessaire et difficile, les relations entre les personnages comme les mobiles des crimes la rendent aussi possible, et diverse, parce que la figure de Médée, ses émotions et ses actions résonnent de façon constante, sinon structurelle, avec les problématiques genrées et politiques des époques successives. Le meurtre de Créon ne retentit pas de la même façon avec l'actualité politique selon les pays et selon les époques, ce qui explique, par exemple, qu'il soit traité tantôt comme un tyrannicide,

tantôt comme un régicide. De même, le rituel magique n'effraie pas en 1550 (La Péruse) comme dans les années 1780 (Jean-Marie Clément).

L'infanticide constitue l'exemple le plus remarquable de cette exigence d'ajustement et de ce travail de réinterprétation. D'un côté, il suscite le *pathos* que recherche la scène tragique, de l'autre il est susceptible d'effrayer et de dégoûter le public; d'un côté, il garantit l'identification et la mémorisation de l'épisode mythologique, de l'autre, il menace de le rendre insoutenable et d'en précipiter l'oubli.

MÉDÉE

Il aime ses enfants,
ce courage inflexible!
Son faible est découvert :
par eux il est sensible.
Par eux mon bras, armé
d'une juste rigueur,
Va trouver des chemins
à lui percer le cœur...

CORNEILLE, MÉDÉE, III, 4, 1635

Ce crime inouï, à la fois inconcevable en pensée et pourtant avéré dans les faits, irréprésentable et pourtant imaginé en théâtre, résiste à la compréhension et requiert d'être interprété. Pour ce faire, il faut rechercher des explications et puiser dans différents champs du savoir qui se trouvent impliqués par la violence totale de Médée, en particulier les pensées du genre, les savoirs médicaux ou encore les mythographies. Les dramaturges sont ainsi amenés à motiver l'infanticide en fonction de la compréhension qu'à leur temps des enjeux idéologiques et éthiques qu'il articule, jusqu'à modifier radicalement le dénouement antique : il arrive que Médée ne survive pas à son geste ou que la fable mythologique soit altérée en profondeur lorsque le crime est l'effet d'une hallucination,

parce qu'il n'est plus crédible ni vraisemblable qu'une mère veuille la mort de ses enfants.

Ainsi, au fil des nombreuses Médée européennes écrites depuis la première modernité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, se dessine une tendance globale à l'édulcoration de la violence infanticide qui s'enracine dans l'histoire des idées, l'évolution de la conception du genre féminin, qui accorde de plus en plus d'importance à la maternité et aux sentiments comme traits définitoires, et dont la barbare colchidienne ne cesse d'éprouver les limites.

Le personnage de Médée se déploie également sur la scène opératique, de Cavalli (1649) à Ursula Haas et Rolf Liebermann (2001) et si c'est surtout la magicienne amoureuse en Colchide ou à Athènes qui séduit aux XVII^e et XVIII^e siècles, les œuvres, nombreuses, créées depuis les années 1980 préfèrent, comme les tragédies, la criminelle de Corinthe.

En choisissant l'épisode le plus tragique et le plus sanglant, Hoffman se place donc dans une filiation délibérément tragique. Il emprunte, d'ailleurs, aux deux œuvres antiques : à la grecque une Corinthienne victime d'un pouvoir abusif, tiraillée entre son amour de mère et sa colère d'épouse, et à la latine la force incantatoire et la joie cruelle de son héroïne. Il serait cependant erroné de réduire le geste du librettiste à un simple travail d'adaptation des tragédies anciennes pour l'opéra car, dès l'ouverture, Hoffman fait un choix original et percutant, qu'on peut aussi comprendre comme une affirmation de son indépendance dramaturgique. L'œuvre débute, en effet, non sur Médée, comme il était d'usage, mais sur Dircé, la princesse de Corinthe et sa rivale, et toute la composition met en perspective, sinon en parallèle, les deux personnages féminins. L'aventure corinthienne se trouve désormais du côté du drame conjugal.

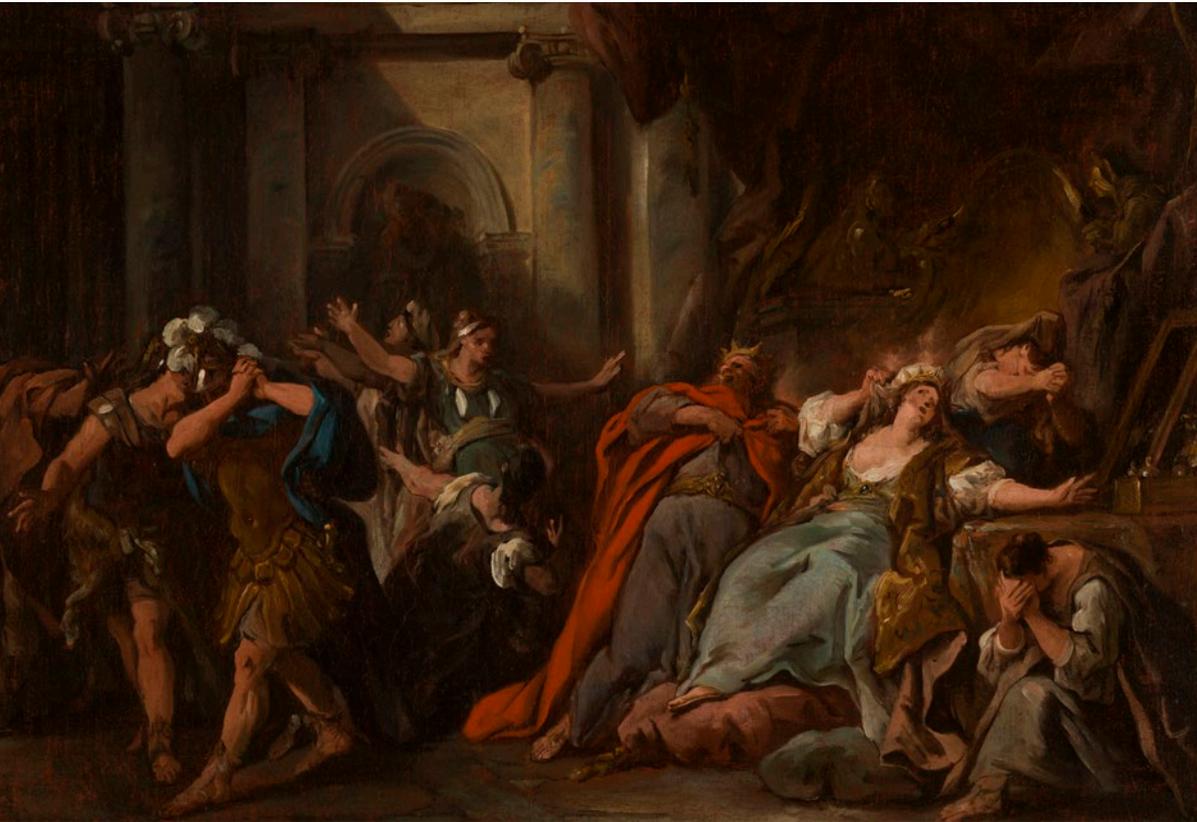
Là n'est pas la seule originalité du livret. Pour qui connaît le mythe, deux éléments sont particulièrement remarquables. D'une part, le sort de Créon n'est pas clairement résolu : meurt-il ou survit-il? Cette énième mort, celle du père de la rivale, est-elle inutile à l'effet pathétique, ou le meurtre d'un roi leste-t-il la scène d'une signification politique trop appuyée? D'autre part, la résistance maternelle de Médée à la violence et sa mobilité



COSTUME DE MÉDÉE DANS LE BALLET DE JASON ET MÉDÉE, par René Gaillard, 1779
En 1779 et à l'Opéra, Médée est encore un rôle à baguette, et sa robe l'un des attributs de ses pouvoirs magiques.

émotive sont mises en lumière de façon très explicite : d'abord, elle demande à la nourrice, qui obéit, de cacher les enfants dans le temple car elle craint sa propre colère, puis elle va elle-même les y trouver lorsqu'elle s'est résolue à l'infanticide. On pourrait également souligner la trouvaille dramatique du début de l'acte III lorsque Médée revêt ses habits colchidiens, abandonnant symboliquement son identité d'épouse de Grec, geste que reprend Pasolini dans son film *Médée* de 1969 dont le rôle principal a été confié à la cantatrice qui a ressuscité quelques années

auparavant l'opéra d'Hoffman et Cherubini. Le librettiste réussit également à renouveler la dimension spectaculaire du final : trois Euménides accompagnent Médée sortant du temple où elle a accompli le crime effroyable et un incendie dévastateur y éclate lorsqu'elle monte dans les airs. L'iconique char tiré par des dragons ailés a été remplacé par un mélange d'imaginaire grec tragique et de catastrophe naturelle propre à sidérer le public et à conserver la violence du dénouement original, sans dédouaner complètement la criminelle.



CRÉUSE CONSOMMÉE PAR LA ROBE EMPOISONNÉE, par Jean-François de Troy, 1743

Cette robe revêt une importance majeure dans les pièces qui précèdent la *Médée* de Cherubini : le splendide vêtement de la princesse Médée est convoité par Créuse, dont la coquetterie sera fatale.

À l'instar des dramaturges précédents, et non sans rivaliser avec eux, Hoffman aménage, articule et concilie les traits qui structurent cette aventure et son héroïne depuis l'Antiquité pour les rendre conformes aux goûts et aux sensibilités du public de son temps : ce n'est plus un haut fait, et pas encore un fait divers, mais un drame de la passion amoureuse entre trois êtres. Ni magicienne barbare, ni princesse impérieuse, ni femme sanguinaire, Médée agit en épouse dévastée par la trahison et la jalousie, qui sacrifie comme malgré elle ses fils adorés. Figure de l'extrême et de la totalité, la princesse de Colchide semble ici exilée dans un monde de l'inconstance et de l'ambition, qui fait singulièrement écho aux bouleversements de l'époque.

Choisir d'écrire une *Médée*, c'est faire le pari d'un spectacle ambitieux, alliant faits banal et extraordinaire,

et capable de représenter ce qui échappe aux normes et les interroge, c'est-à-dire désireux de donner à voir ce qui est difficile à admettre et à concevoir et, inversement, susceptible d'explorer ce qui est difficile à penser et résiste aux théorisations.

Avec *Médée*, le spectacle ne renonce pas à la réalité et, réciproquement, le réel reconnaît les pouvoirs de la fiction.

Professeure de littérature générale et comparée à l'Université de Saint-Étienne, ZOÉ SCHWEITZER travaille sur le théâtre européen de la première modernité et de l'époque contemporaine. Elle s'intéresse en particulier au théâtre de l'ultraviolence dans une double perspective : analyser l'articulation entre exigences esthétiques et éthiques et réfléchir aux relations entre fictions et sciences humaines.

MÉDÉE

Rhodope, tu connais cette robe éclatante,
De rubis lumineuse et d'or étincelante :
Le Soleil, mon aïeul, favorisant mon père,
Pour présent nuptial en fit don à ma mère.
C'est, de tous les trésors où je pouvais prétendre,
L'unique qu'en fuyant Médée ait daigné prendre.
Tu sais qu'en arrivant en ces funestes lieux,
De Créuse éblouie elle enchanta les yeux.
Admirant son éclat et vantant sa richesse,
Elle a tout employé, prières, dons, promesses,
Pour pouvoir posséder ce superbe ornement.
Il faut qu'à ma vengeance il serve d'instrument.

LONGEPIERRE, MÉDÉE, III, 4, 1694

MÉDÉE SUR LES SCÈNES FRANÇAISES AVANT CHERUBINI

1635 *Médée*, tragédie de Pierre Corneille

1660 *La Conquête de la Toison d'or*, tragédie de Pierre Corneille

1675 *Thésée*, tragédie en musique de Jean-Baptiste Lully, livret de Philippe Quinault

1693 *Médée*, tragédie en musique de Marc-Antoine Charpentier, livret de Thomas Corneille

1694 *Médée*, tragédie de Hilaire-Bernard de Longepierre

1696 *Jason ou la Toison d'or*, tragédie en musique de Pascal Collasse, livret de Jean-Baptiste Rousseau

1713 *Médée et Jason*, tragédie en musique de Joseph-François Salomon, livret de Simon-Joseph Pellegrin

1763 *Médée et Jason*, ballet d'action de Jean-Georges Noverre, musique de Jean-Joseph Rodolphe

1779 *Médée*, tragédie de Jean-Marie-Bernard Clément

1786 *La Toison d'or*, opéra de Johann Christoph Vogel, livret de Philippe Desrioux

Lyrique - Dramatique - Ballet

CRÉATION ET RÉCEPTION DE MÉDÉE EN 1797

PAR MAXIME MARGOLLÉ

Librettiste de la très remarquée *Phèdre* de Lemoyne (1786), François-Benoît Hoffman avait proposé en vain un livret à Cherubini avant d'entamer une fructueuse collaboration avec Méhul pour *Euphrosine ou le Tyran corrigé* (1790), *Stratonice* (1792), *Le Jeune Sage et le Vieux Fou* (1793), créés à l'Opéra-Comique.

Plus d'une décennie après, en 1796, ces succès encouragent Cherubini à accepter un nouveau livret d'Hoffman, *Médée*. Cherubini appartient à une nouvelle génération de compositeurs (avec Méhul, Le Sueur et Berton) qui tente de concilier l'esthétique gluckiste élaborée dans les années 1770 avec les idées portées par la Révolution. *Médée* se trouve au carrefour de ces enjeux. Le sujet emprunté à Euripide inscrit l'œuvre dans la mode antique apparue sous le Directoire et le langage de Cherubini submerge le spectateur par la violence des sentiments de l'héroïne. Mais lors de la création du 13 mars 1797, musique et sujet bousculent les codes du genre opéra-comique.

DE L'OPÉRA-COMIQUE...

Dès la fin de l'Ancien Régime, le public de l'Opéra-Comique favorise les intrigues pathétiques. À partir du triomphe du *Déserteur* de Monsigny en 1769, on voit fleurir des opéras-comiques dit « à sauvetage » ou « à délivrance »,

tels *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry (1784) ou *Renaud d'Ast* de Dalayrac (1787). Bien que ces œuvres respectent les codes de l'opéra-comique définis avant la prise de la Bastille, leur aspect spectaculaire, leur esthétique sonore et le traitement dramatique de thèmes comme la jalousie forment un terreau fertile aux expérimentations qui vont désormais rythmer la vie de l'institution.

Dans ce contexte apparaissent dans les Registres de l'Opéra-Comique, en automne 1790, deux propositions de livrets ayant pour sujet Médée. Depuis le *Thésée* de Favart, Parvy et Laujon créé en 1745, aucune proposition ne s'était inspirée d'Euripide. Le comité les refuse, arguant au sujet de la seconde proposition, comme de la première, que « d'après les statuts et règlements de notre théâtre, il est impossible de recevoir cet opéra dont le genre s'éloigne totalement de celui qu'il a adopté. » Cette seconde *Médée*, « tragédie en trois actes mêlée de chants », ressemble étrangement à l'œuvre d'Hoffman et Cherubini. En 1797, Hoffman va qualifier son livret de « tragédie en trois actes » et Cherubini sa partition d'« opéra ».

En 1790, Hoffman vient de faire représenter *Euphrosine* à l'Opéra-Comique. Comme Cherubini n'est pas encore attaché au Théâtre Feydeau, il est possible qu'ils aient proposé leur *Médée* à l'Opéra-Comique puis, l'œuvre étant refusée, comme en 1787 l'a été une *Armide* d'« un genre qui ne peut convenir qu'au grand opéra », qu'ils soient allés démarcher Feydeau.

Le sujet de *Médée* appartiendrait à la Comédie-Française comme celui d'*Armide* à l'Opéra. Mais comment *Médée* s'est-elle retrouvée sur cette autre scène d'opéra-comique qu'est le Théâtre Feydeau, sept ans après son rejet par le comité de la rue Favart ?

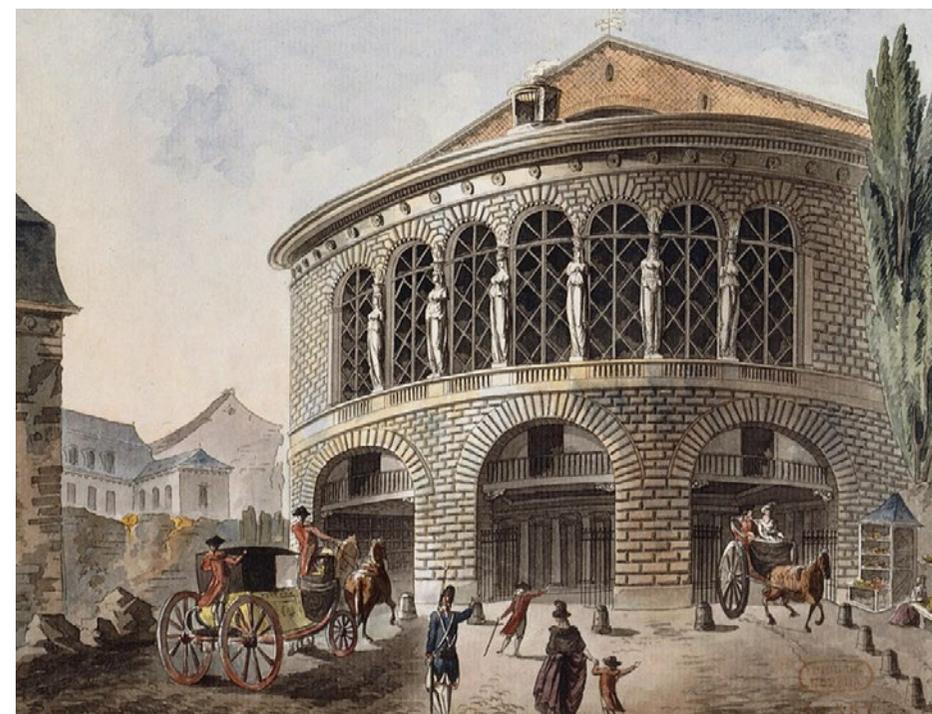
... AU THÉÂTRE FEYDEAU

Un homme intervient ici : l'entrepreneur de spectacles Charles-Barnabé Sageret (1757-1803). En 1790, la troupe de la Comédie-Française s'est scindée entre légitimistes et républicains. Le 22 avril 1795, Sageret achète le bail du Théâtre Feydeau afin d'y réunir les Comédiens Français légitimistes et les acteurs-chanteurs de Feydeau. L'entreprise est de courte durée : quatre mois plus tard, Sageret rétrocède le théâtre sous la pression de nouveaux enchérisseurs, dont l'association prend le nom de Compagnie Portarieu. Les acteurs-chanteurs obtiennent une administration distincte de celle de la Comédie-Française et rappellent Sageret pour s'en

charger. Sageret obtient de la Compagnie Portarieu que les acteurs-chanteurs jouent les jours impairs, et les Comédiens Français les jours pairs.

Cette alternance, inédite dans la capitale, durera trois ans. Elle favorise l'émulation artistique mais s'avère coûteuse, si bien que Sageret organise aussi des concerts lucratifs : l'offre de concerts a baissé depuis la disparition, au début de la Révolution, du Concert Spirituel et des Concerts de la Loge Olympique.

Puis le Directoire ordonne la fermeture du Théâtre Louvois, où était demeurée l'autre partie des Comédiens Français. Sageret obtient de réunir les deux factions des Comédiens au Théâtre de la République et sous la même administration. En août-septembre 1797, cette nouvelle configuration laisse aux acteurs-chanteurs la jouissance de la programmation et des murs de Feydeau. Quelques mois plus tard, Sageret rachète même le théâtre de l'Odéon. Il répartit alors les genres sur ses trois salles : l'opéra-comique à Feydeau, le drame à la République, la comédie à l'Odéon.



LE THÉÂTRE FEYDEAU
Il est édifié par les architectes Jacques Molinos et Jacques-Guillaume Legrand au cœur d'un quartier en pleine reconfiguration, à l'angle sud de la rue Feydeau et de la nouvelle rue des Colonnes (achevée en 1797). Son soubassement permet au public d'accéder au théâtre en voiture, à l'abri des intempéries.

Si la direction des trois théâtres s'avère ruineuse à court terme, la vision de Sageret permet au Théâtre Feydeau de renouveler largement son répertoire : les créations se succèdent à un rythme soutenu. Dans ses *Mémoires* (1799), Sageret se dit fier de « produire, pour les amateurs de l'art dramatique, des effets jusqu'alors inconnus, en embellissant à l'aide des Méhul, Cherubini, Lesueur, etc. les tragédies de nos modernes Sophocle : les Ducis, Arnault, Legouvé, etc., leur donnant un caractère dont les Grecs avaient le secret. »

Le mélange des genres, amorcé dans les premières années de la Révolution, trouve donc au Théâtre Feydeau une scène pour prospérer. Un an avant *Médée*, le Théâtre Feydeau crée *Télémaque dans l'île de Calypso*, une tragédie lyrique de Méhul rejetée par le comité de lecture de l'Opéra, et remaniée en opéra-comique, des dialogues parlés remplaçant les récitatifs initiaux. Depuis la chute de la Monarchie et jusqu'à 1799, l'Opéra n'est plus qu'un outil de propagande, où seules sont acceptées les œuvres répondant aux canons de mœurs et de patriotisme du Comité de salut public.



LE THÉÂTRE FEYDEAU OCCUPÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE, DE 1801 À 1829.

Dans les années 1810, la construction du Palais Brongniart entraîne de nouvelles modifications urbaines dans le quartier. Le Théâtre Feydeau, devenu vétuste, sera démoli en 1829.

D'UN TRIPLE SUCCÈS...

« Jamais première représentation n'attira plus de monde que l'on en vit hier au théâtre de la rue Feydeau », lit-on dans le *Courrier des spectacles*. Le succès de *Médée* est total, tant pour la musique que pour le livret et les décors. Si en France la musique est traditionnellement au service du texte, elle prend une place de plus en plus importante à la fin de l'Ancien Régime, avec les innovations des compositeurs de la nouvelle génération. Dans le même temps, l'aspect spectaculaire des œuvres de Méhul, Cherubini ou Steibelt créées aux théâtres Favart et Feydeau se développe au point de constituer une valeur ajoutée au spectacle. Les théâtres y voient un moyen d'attirer le public de l'Opéra entré en hibernation. D'ailleurs, le Théâtre Feydeau s'offre dès 1791, pour *Lodoïška* de Cherubini, les services de Degottii et Boulay, anciens décorateurs de l'Opéra. Ils feront merveille pour mettre en scène une avalanche dans *Éliza* de Cherubini en 1794.

Les décors sont un aspect essentiel de *Médée*, dont le sujet est propice aux effets visuels, en particulier dans le

dernier acte : « Poursuivie par Jason, Médée entre dans le temple, égorge ses enfants, se précipite dans un gouffre de feu qui la conduit aux enfers : le temple s'enflamme, le feu se communique au palais de Créon, dont une aile paraît dans le lointain; alors on voit un embrasement général qui représente et produit tous les effets de l'incendie. » (*Journal de Paris*, 16 mars 1797). Ces effets pyrotechniques, presque ordinaires dans le contexte révolutionnaire (au point de parfois frôler la catastrophe), apportent au spectacle une dose de réalisme qui enthousiasme les commentateurs et le public.

La musique de Cherubini ne rencontre pas moins de succès. La richesse de la partition est largement saluée : « Ouvertures, car chaque acte a la sienne, récitatifs, duo et trio dialogués, morceaux d'ensemble, marches, chœurs, accompagnements, tout est riche en mélodie et parfaitement adapté aux mouvements de la scène. » (*Journal de Paris*, 16 mars 1797)

Le public témoigne de son admiration par des poèmes jetés sur la scène et lus par les acteurs, et d'autres publiés dans la presse :

Vers à M. Cherubini, lus par M. Gaveaux
le soir de la première (*Le Miroir*, 15 mars 1797) :

Poursuis, Cherubini, ta brillante carrière;
Chaque jour te conduit à l'immortalité.
L'envie aux grands auteurs est trop souvent
contraire;
Goûte en paix les douceurs de la célébrité.
De Gluck en toi renaît le talent admirable;
Par tes accords divins, on se sent transporté :
De Médée en fureur, tu peins si bien la fable,
Qu'elle prend à nos yeux l'air de la vérité.

La référence à Gluck témoigne de la filiation entre les compositeurs de la nouvelle génération et l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*, soulignant combien son souvenir est encore vif plus de vingt ans après son départ.

Le livret d'Hoffman est quant à lui confronté à la tragédie de Longepierre, créée en 1694 et toujours au répertoire de la Comédie-Française (jouée 17 fois entre 1789 et 1793) : « L'auteur a su donner à l'épouse

de Jason plus d'intérêt et plus de sensibilité qu'elle n'en a dans Longepierre; les humiliations qu'elle éprouve, si elles ne motivent pas ses forfaits, en adoucissent au moins l'horreur. » (*Le Miroir*, 15 mars 1797) Les critiques estiment le premier acte « fort long » et « froid » mais Hoffman et Cherubini font des coupes dès la deuxième représentation, puis au cours des mois suivants, afin de corriger ces défauts.

Médée est donnée 31 fois entre le 13 mars 1797 et le 31 janvier 1798, soit plus d'une fois par semaine en moyenne. Contrairement à l'usage de Feydeau, qui programme habituellement plusieurs œuvres par soirée, l'ouvrage est invariablement joué seul, signe d'un véritable succès commercial.

... À DE FORTES RÉTICENCES

Cependant, des nuances apparaissent : « Pourquoi, dans cette pièce, est-on tour à tour à l'opéra et à la tragédie ? Des sons harmonieux, des voix touchantes et mélodieuses, affectent agréablement l'oreille. Tout-à-coup la musique cesse; on entend des vers pompeux; j'oublie que je vois représenter un opéra. Mais l'orchestre qui recommence me rappelle de nouveau à moi-même et vient détruire l'illusion touchante que les beaux vers de M. Hoffman faisaient sur moi. » (*Courrier des spectacles*, 3 avril 1797) La critique est embarrassée par ce « nouveau genre de spectacle qui n'est ni comédie, ni drame, ni tragédie, ni opéra-comique, ni grand opéra. C'est un mélange de tragédie chantée et de tragédie parlée assez disparate pour les vrais amis de l'art. » (*La Décade philosophique, littéraire et politique*, 20 mars 1797)

En outre, la présence de ce sujet dans un théâtre secondaire doit forcément « révolter », selon *L'Esprit des journaux* (mai-juin 1797), bien que le critique concède que « c'est le défaut du sujet plutôt que la faute de l'auteur; et d'ailleurs, que ne ferait-on point passer maintenant avec un incendie, des démolitions et des pétards ? » Car l'hybridation de l'opéra-comique franchit une limite esthétique jusqu'alors interdite, celle du sujet tragique : « Si jamais sujet et conception dramatique pouvaient prêter au *terrorisme musical*, c'est assurément celui de *Médée*. » (*La Décade...*, 20 mars 1797)

LES CLÉS DU DÉNOUEMENT DE MÉDÉE

PAR MICHAEL FEND

Sous l'Ancien Régime, les opéras, qu'on appelait en France tragédies en musique, se concluaient presque invariablement par la réconciliation des parties opposées. Avec le rétablissement de la paix sans catastrophe finale, ils se distinguaient des tragédies en vers. Par ailleurs, d'innombrables opéras-comiques du XVIII^e siècle s'achevaient sur un mariage, après que les amants sincères avaient surmonté un ennemi souvent masculin.

En 1797, la *Médée* d'Hoffman et Cherubini inverse ces deux traditions. L'histoire démarre quelques années après l'union de la princesse de Colchide avec Jason. Elle en est désormais l'épouse abandonnée, mais elle défie Jason de se remarier avec une princesse plus jeune, ce qui la priverait de son statut d'épouse et de leurs enfants. D'ascendance royale, Médée estime avoir des «droits sacrés» sur son époux dont elle pourfend la nouvelle ambition dynastique. Elle l'oblige à choisir entre l'amour d'une autre et sa haine.

LE DÉNOUEMENT, D'EURIPIDE...

Le contexte de la Grèce antique aurait voulu que Médée rentre chez ses parents, puisqu'une épouse abandonnée est privée d'honneur, de droits et de protection. Mais le retour vers la Colchide est interdit à Médée : pour Jason, elle a tué son propre frère et un de ses oncles.

La *Médée* d'Euripide, source principale du livret d'Hoffman, défie les conventions de la tragédie grecque dans la mesure où Médée, en plus d'organiser la mort de Créuse (renommée Dirce par Hoffman), puis de tuer ses propres fils, s'enfuit sans recevoir de punition, clamant sur un ton triomphant : «Voilà le char que le Soleil, père de mon père, m'a donné comme rempart contre une main ennemie.» (Traduction Henri Berguin, 1965).

Aristote, qui dans sa *Poétique* plaçait les tragédies d'Euripide au-dessus de toutes les autres, stipulait qu'elles devaient «imiter des événements qui suscitent crainte et pitié». Une tragédie ne devait pas montrer des personnages respectables glissant d'un état de bonheur à celui de malheur, sous peine de susciter l'aversion du public. Par ailleurs, voir de personnages malfaisants victimes de l'infortune ne pouvait inspirer ni pitié ni peur. «La pitié s'adresse à l'homme qui est dans la malheur sans l'avoir mérité, et la crainte s'adresse à notre semblable.» (Traduction Michel Magnien, 1990). Le revers de fortune résulte donc d'une «erreur» commise par le héros ou l'héroïne.

Si Médée a commis une «erreur», c'est d'être tombée éperdument amoureuse de Jason. L'amour est sa destinée qui l'a rendue aveugle à ses crimes futurs, elle en a perdu l'usage de la raison.

Aristote a critiqué la fin miraculeuse et triomphale de la *Médée* d'Euripide, en la qualifiant d'artifice,

ne dérivant pas du drame lui-même contrairement à, par exemple, l'*Ceiphe* de Sophocle. Or recourir à un artifice peut entraver la crainte et la pitié. Le recours de Médée à des pouvoirs surnaturels, pour échapper à la justice humaine, confirme ses origines semi-divines mais diminue du même coup l'empathie du public. «Il y a un désir moral de voir Médée repentante et punie. Même chez Euripide, la petite-fille d'Hélios peut se tenir triomphante sur son char endragonné, mais la femme en Médée est morte.» (John Kerrigan, *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, Oxford, 1996)

... À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

Les premières adaptations modernes des auteurs antiques par Pierre et Thomas Corneille, dans leurs *Médée* datant respectivement de 1635 et de 1693, ont été sujettes à controverses pour leur dénouement tout aussi spectaculaire que chez Euripide.

En 1779, Jean-Marie-Bernard Clément prend en revanche le parti décisif de conclure sa *Médée* avec le suicide de l'héroïne. Médée devient alors l'ultime victime d'une tragédie familiale. Cette nouvelle version a été en quelque sorte annoncée par une intuition de Marmontel dans son article «Tragédie», paru dans le *Supplément à l'Encyclopédie* en 1777. Selon lui, les individus modernes sont les esclaves de leurs passions et non les esclaves du destin comme on le croyait dans l'Antiquité. La catastrophe tragique peut désormais engloutir non seulement un État, comme dans le grand genre de la tragédie, mais aussi une famille, domaine jusqu'alors investi par la comédie.

À la suite de la Révolution française et de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789, les autorités politiques encouragent la rédaction d'une loi sur le divorce. Votée en septembre 1792, elle autorise le divorce fondé sur l'incapacité ou la déviance d'un des deux époux, l'incompatibilité du couple ou un accord



MÉDÉE DANS SON CHAR TIRÉ PAR DEUX DRAGONS, ENFLAMMANT LA MAISON DE JASON, par Antonio Tempesta, 1606

de séparation mutuel. Dès lors, les divorces se multiplient en France, surtout à Paris, les deux tiers demandés par les épouses. Le pouvoir des maris est sérieusement ébranlé. En 1804, le *Code civil* de Napoléon va limiter l'usage du divorce, avant que la Restauration ne l'abroge en 1816.

Sans rapport a priori, rappelons par ailleurs qu'Hoffman, dont les premiers livrets compaïent déjà nombre de femmes puissantes, avait à plusieurs reprises bataillé avec l'Opéra pour faire reconnaître les droits des auteurs sur leurs pièces. En 1790, ses exigences passées contribuent au rejet par l'Opéra de sa proposition de tragédie lyrique, cette *Médée* que Cherubini doit composer.

Rétrospectivement, cette intrigue dans laquelle une femme se révolte violemment contre le pouvoir masculin dominant reflète bien l'état de l'opinion publique au début de la Révolution, en 1790. Sept ans plus tard, sous le Directoire, le parallèle n'est plus d'une actualité aussi brûlante lorsque *Médée* paraît enfin sur la scène du Théâtre Feydeau, et sous la forme d'un opéra-comique – même si Cherubini publie *Médée* avec le qualificatif d'*opéra*.

UN DÉNOUEMENT RÉÉCRIT

Dans leur effort pour rapprocher leur dénouement de la conclusion inaugurée par Clément en 1779, Cherubini et Hoffman ont d'abord supprimé le char et fait place à l'image d'une Médée mourant dans un temple auquel elle a elle-même mis feu, avec ces paroles amères :

« Plus heureuse que toi je vais dans les Enfers,
Par des chemins connus, pour moi toujours ouverts :
Après mille tourments je t'y verrai descendre
Et sur les bords du Styx mon ombre va t'attendre. »

La didascalie indique :

« À ces mots, elle s'enfonce avec les trois
Euménides qui la saisissent.
Des flammes sortent du gouffre où elle descend.
Le peuple saisit Jason et l'entraîne. »

Cependant, après quelques représentations au Théâtre Feydeau, il est décidé de rétablir la fuite miraculeuse de Médée à bord de son char, puisque des critiques se sont offusqués de la « falsification de la tradition ». Dans cette seconde version, elle chante :

« Je m'en vais dans les airs
Par des chemins connus... »

Une nouvelle didascalie précise :

« À ces mots, elle s'élève dans les airs.
Un gouffre de feu sort du temple
et se communique partout.
Le peuple cherche à se sauver de toute part. »

Dans sa partition autographe, Cherubini a laissé des notes de mise en scène originales, mais en grande partie indéchiffrables, pour finalement inscrire cette dernière didascalie, que l'on retrouve dans la partition imprimée. On constate qu'au texte de la seconde version, il a simplement ajusté la ligne mélodique, mais sans rien modifier dans le reste de la partition, c'est-à-dire dans l'orchestre et la structure du dénouement. Comme si aucun changement majeur n'était intervenu, alors qu'on passe d'une fin purement humaine à une fin surnaturelle.

Lorsqu'on étudie les réécritures de l'intrigue d'Euripide dans une perspective historique, on constate au fil des versions le besoin irrésistible des auteurs, des éditeurs et des critiques d'en reformuler le dénouement. Son caractère problématique et la tension qui s'y manifeste entre conclusion humaine et résolution surnaturelle perdurent aussi aujourd'hui, dans les éditions et mises en scène récentes du chef-d'œuvre de Cherubini. Sans doute porté par l'édition critique de la partition réalisée par Heiko Cullmann (et publiée chez Simrock/Boosey & Hawkes/Anton J. Benjamin), l'opéra connaît un vif regain d'intérêt ces dix dernières années, avec une quinzaine de productions différentes sur plusieurs continents, des États-Unis à la Sibirie orientale, en passant par l'Europe et le Moyen-Orient. Mais il soulève toujours les mêmes interrogations chez les chefs d'orchestre et les metteurs en scène. On voit que Cherubini lui-même n'avait pas voulu ou su les résoudre.



ESQUISSE DE DÉCOR POUR LE SECOND DÉNOUEMENT, AVEC LE CHAR DE MÉDÉE, par Ignazio Degotti (1758-1824)

Dès 1790, ce collaborateur de Jacques-Louis David est engagé par le Théâtre Feydeau comme peintre de décors – à l'époque où les décors sont peints et non fabriqués en volumes. Pour Cherubini, Degotti conçoit et réalise les toiles de *Lodoïska*, *Éliza* et *Médée*, dont il ne reste que cette esquisse de 1797 représentant la machine finale. De 1795 à 1822, Degotti travaillera aussi à l'Opéra comme peintre en chef. Son art se caractérise par la forte présence du végétal et par le classicisme romain de ses architectures, ce qui lui est reproché pour *Médée* : « L'architecture n'est pas assez sévère, on aperçoit des détails modernes qui ne doivent pas se trouver en Grèce, dans le temps fabuleux surtout. Quand nous sommes en Grèce, il faut que tout nous la rappelle, sans quoi l'illusion s'évanouit. » (*Le Déjeuner*, 18 mars 1797)

Professeur émérite de musicologie au King's College de Londres, **MICHAEL FEND** a édité avec M. Noïray le collectif *L'éducation musicale en Europe (1770-1914)* en 2005; *Les opéras parisiens de Cherubini* en allemand en 2007; « L'émancipation romantique à l'Opéra de Paris dans les années 1770 et 1780 » dans la revue *Musique et Lettres* en 2013; « De musicien immigrant à fonctionnaire de l'État : La carrière de Cherubini à Paris dans les années 1790 » dans *Cherubini Studies* en 2017; l'article « Opéra » dans *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* en 2021. La version longue du présent texte paraîtra sous le titre « La Médée de Cherubini sur la scène contemporaine, une déchirante attraction », dans *Médée dans tous ses états* (Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2025, dir. J. Elart et P. Taïeb).

À TRAVERS LA PRESSE DE 1797

UN ÉVÉNEMENT PARISIEN

La tragédie lyrique de *Médée* a eu le succès le plus brillant et le mieux mérité. La musique, à laquelle on ne peut donner trop d'éloges, est de M. Cherubini; le poème est de M. Hoffman, déjà connu par plusieurs productions agréables. Les décorations sont magnifiques; les chœurs ont été supérieurement exécutés : enfin, rien n'a manqué pour rendre cet opéra digne de la plus grande admiration. Madame Scio a joué le rôle de Médée avec le plus grand talent.

LE COURRIER DES SPECTACLES, 14 MARS 1797

Il y avait prodigieusement de monde. Dès cinq heures tout était plein; et selon l'usage, on vendait fort cher des billets à la porte.

LE CENSEUR DES JOURNAUX, 15 MARS 1797

Les décorations sont magnifiques et l'incendie qui termine la pièce d'une vérité surprenante. On connaît d'ailleurs le mérite

du machiniste et des décorateurs de la rue Feydeau, dont le génie lutte toujours avec succès contre les difficultés que leur offre un local très resserré; mais nous devons surtout des éloges à la justesse des costumes, à la sévérité des accessoires. Tout est imposant et juste.

MAGASIN ENCYCLOPÉDIQUE, 1^{ER} JANVIER 1798

On sait avec quelle dépense l'administration de Feydeau a monté cet opéra. Il en est peu qui soient montés avec autant de soin. Superbes décorations, d'un effet admirable d'optique; costumes remarquables; pompe des accessoires; embrasement final exécuté avec une vérité vraiment effrayante; ensemble étonnant des chœurs tant dans le chant que dans les marches et dans tout ce qui tient à la pantomime; exécution parfaite de la part de l'orchestre; rien n'a été négligé; et il faut voir cet ouvrage pour se faire une idée de l'accord, peut-être unique, qui règne dans toutes ses parties.

LE CENSEUR DRAMATIQUE, 1797

L'ENTHOUSIASME D'UN COMPOSITEUR

Dans *Le Censeur* je lis, non sans une extrême surprise, la phrase suivante à l'article *Médée* : «La musique de Cherubini est souvent mélodieuse et quelquefois mâle». Il me semble que l'auteur de cet article aurait dû ajouter que cette musique est toujours riche, grande, belle et vraie. *Le Censeur* continue : «Mais on y a trouvé des réminiscences et des imitations de la manière de Méhul.»

Est-ce à Cherubini qu'un pareil reproche doit s'adresser? À Cherubini, le plus original et le plus fécond de nos musiciens! Ô Censeur! vous ne connaissez pas ce grand artiste! Mais moi qui le connais et qui l'admire, je dis et je prouverai à toute l'Europe que l'inimitable auteur de *Démophon*, *Lodoïska*, *Éliza* et *Médée* n'a jamais eu besoin d'imiter pour être tour à tour élégant ou sensible, gracieux ou tragique, pour être enfin le Cherubini



que quelques personnes pourront bien accuser d'être imitateur, mais qu'elles ne manqueront pas d'imiter à la première occasion! Cet artiste justement célèbre peut bien trouver un censeur qui l'attaque, mais il aura pour

défenseurs tous ceux qui l'admirent, c'est-à-dire tous ceux qui sont faits pour sentir et apprécier les grands talents.

ÉTIENNE-NICOLAS MÉHUL, LE MIROIR, 24 MARS 1797

UN SURPRENANT MÉLANGE DES GENRES

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer combien il était ridicule de parler et de chanter tour à tour dans les situations dramatiques; on est à la fois surpris et fâché d'entendre parler familièrement après un grand air, et même après un air tendre; on ne l'est pas moins de voir partir subitement l'acteur sur le ton le plus élevé, après un quart d'heure de conversation familière. Ces brusques passages refroidissent tout intérêt, et le récitatif en aurait sauvé l'absurdité.

LE CENSEUR DES JOURNAUX, 15 MARS 1797



PIERRE GAVEAUX (1760-1825)

Natif de Béziers, formé à l'orgue et à la composition, Pierre Gaveaux mène une carrière de premier ténor d'abord au Grand Théâtre de Bordeaux, puis au Théâtre Feydeau auquel il est aussi attaché comme compositeur d'opéras-comiques.

Le plus célèbre de ses quelque quarante titres est *Léonore ou l'Amour conjugal* dont le livret, signé Bouilly, sera repris par Beethoven pour *Fidelio*. Parmi ses chansons révolutionnaires de sensibilité antijacobine figure *Le Réveil du peuple*. Cherubini lui confie les premiers rôles masculins dans *Lodoïska* (Floresky) et *Médée* (Jason).

«M. Gaveaux met beaucoup d'expression dans le rôle de Jason. Son organe un peu lourd et son accent méridional ôtent des charmes à sa manière de dire, mais dans les moments de chaleur, l'âme et la sensibilité les réparent. Il articule avec une grande netteté, ce qui, dans les vers surtout, plaît aux oreilles exercées. Nous louerons de plus sa noblesse et un déploiement d'attitudes bien tragiques. Enfin cet artiste qui, comme compositeur a déjà tant de droits à la reconnaissance du public, mérite comme acteur beaucoup d'encouragements. Nous ne l'avions pas encore vu aussi bien placé que dans ce rôle.»
(*Le Censeur dramatique*, 1797)

JULIE-ANGÉLIQUE SCIO (1768-1807)



Native de Lille, de père inconnu, Julie-Angélique Le Grand débute toute jeune en province (Montpellier, Avignon, Marseille) et se fait connaître sous le nom de son époux, le violoniste et compositeur Étienne Scio. Tous deux entrent à l'Opéra-Comique en 1792, puis intègrent le Théâtre Feydeau concurrent en 1794. En 1801, elle rejoint la troupe de l'Opéra-Comique lors de la fusion des deux théâtres. Elle excelle aussi bien dans les rôles comiques que dramatiques, ou travestis comme le rôle-titre de *Léonore* de Gaveaux. Veuve en 1796, elle se remarie en 1802 avec Messié (ou Messier) dont elle porte parfois le nom accolé à celui de Scio, avant de divorcer en 1806. De santé fragile, elle meurt de la tuberculose à 39 ans.

Et toi, jeune Scio, sublime enchanteresse,
Toi qui reçus du Ciel les dons les plus flatteurs,
Quand tu nous peins Médée en proie à ses douleurs,
Les beaux sons de ta voix, de ton jeu la noblesse
Forcent à partager sa fureur vengeresse;
On frémit... on admire... on sent couler des pleurs.
Vers adressés à M^{me} Scio par le citoyen Dusausoir le soir de la première
LE MIROIR, 17 MARS 1797

«Voix pure et sonore, l'une des plus belles, peut-être, dont la nature puisse doter une femme.»
LE COURRIER DES SPECTACLES, 3 AVRIL 1799

«M^{me} Scio-Messier est la première vraie cantatrice que j'entends à Paris. Elle est comédienne et à la hauteur d'un emploi de grand opéra.»
J. F. REICHARDT

«M^{me} Scio mérite les plus grands éloges et comme cantatrice et comme tragédienne. Elle dit les vers en artiste exercée au talent de la déclamation, et captive tous les suffrages.»
MAGASIN ENCYCLOPÉDIQUE, 1^{ER} JANVIER 1798

«Cantatrice célèbre qui depuis longtemps est en possession de plaire au public et qui, dans le rôle de Médée surtout, s'est acquis une très haute réputation. La netteté de son organe, sa flexibilité, le soin avec lequel elle prononce méritent les plus grands éloges.»
LE CENSEUR DRAMATIQUE, 1797

«En exceptant celui de *Lodoïska*, les rôles féminins des opéras de Cherubini ont été disposés pour M^{me} Scio, dont la voix foudroyante et très aiguë avait cependant douceur et velouté. La retraite de M^{me} Scio mit hors de combat *Médée* et les plus belles pièces du répertoire de Cherubini.»
CASTIL-BLAZE

Il paraît que l'usage de couper le chant par le dialogue s'introduit sur ce théâtre, et que le récitatif, qui est la véritable déclamation de la tragédie lyrique, est remplacé désormais par la déclamation tragique. Cette innovation, que nous n'aimons point, et que nous jugeons funeste à l'action musicale et à la voix des chanteurs, a servi hier à faire admirer, dans M^{me} Scio, une science de déclamation tragique qu'on ne pouvait lui supposer, malgré son grand talent. On n'avait point eu d'exemple de cette difficulté vaincue avec une supériorité aussi inconcevable.

LE MIROIR, 15 MARS 1797

C'est un mélange de tragédie chantée et de tragédie parlée assez disparate, un nouveau genre de spectacle qui n'est ni comédie, ni drame, ni tragédie, ni opéra-comique, ni grand opéra.

LA DÉCADE PHILOSOPHIQUE, LITTÉRAIRE ET POLITIQUE, 20 MARS 1797

UN SUJET DÉLICAT

Le sujet de *Médée* n'est pas, comme l'on sait, susceptible de beaucoup d'intérêt; les grands hommes qui l'ont déjà traité n'ont pu sauver la bassesse du rôle de Jason et l'atrocité des crimes de Médée. Le musicien n'avait donc d'autres ressources que les richesses de son art, et il les a employées avec une grande habileté.

JOURNAL DE PARIS, 16 MARS 1797



FRONTISPICE DE LA PARTITION, par Degotti, 1797

C'est la scène la plus pathétique de l'acte III, quand Médée prie Nérès de lui dissimuler ses enfants. «L'acte III offre des situations déchirantes. Médée, flottant entre la tendresse maternelle et la jalousie qui la poignarde, exprime le sentiment et la passion avec la plus grande vérité.» (Le Courrier des spectacles, 16 mars 1797). Degotti réalise ce dessin d'après son décor et l'adapte au format vertical de la publication. Il y manque tous les éléments naturels – montagne escarpée, grotte et source – qui forment le refuge de Médée la proscrite.

L'auteur fait descendre Médée dans les enfers au lieu de la faire enlever, comme Euripide et Sénèque, dans un char de feu traîné par des dragons, présents du Soleil. C'est à tort aussi que le Citoyen Hoffman a changé le nom de Créuse en celui de Dirce; les noms employés par les classiques sont consacrés et doivent être scrupuleusement conservés. Du reste son poème marche bien; l'action est simple, d'un grand intérêt. La scène difficile où Médée veut égorger ses enfants est tracée avec beaucoup d'art.

MAGASIN ENCYCLOPÉDIQUE, 1^{ER} JANVIER 1798

Peut-être sera-t-on étonné de ce que le Citoyen Hoffman, traitant *Médée* en opéra, n'a pas tiré plus de parti des évocations des enfers, de toutes les ressources de la magie. Médée n'est Médée qu'à la fin du dernier acte. Jusque-là c'est une amante abandonnée dans le premier acte, qui intercède ou médite encore sa vengeance dans le deuxième, qui se livre enfin à toutes ses fureurs au dénouement. Peut-être avait-on droit d'exiger plus d'effet, mais il était difficile de désirer un style plus pur, une action mieux conduite

et une couleur antique plus sévère et plus soutenue.

LES PETITES AFFICHES, 26 MARS 1797

Médée est l'un des opéras les plus estimables qui aient paru depuis longtemps, remarquable par la force des caractères et l'adresse avec laquelle l'auteur a su rendre Médée intéressante sans avilir Jason.

LE CENSEUR DRAMATIQUE, 1797

LA DOULEUR D'UNE MÈRE

DOUCEUR ET SAUVAGERIE

Il existe un lien secret entre toutes les mères. La douceur et la sauvagerie. Avoir un enfant relie au monde, aux autres, à toutes les autres femmes qui nous ont précédées, à celles qui nous suivront. La maternité est à la fois une fusion et une dissociation. Une domestication et une anarchie. Donner la vie, c'est approcher la mort. Toutes les mères le savent, peu le racontent. Longtemps, la maternité n'a pas appartenu au champ de la littérature, alors qu'elle est la plus grande fiction du réel. Être mère, c'est inventer un nouveau monde. Créer de nouveaux personnages. Devenir quelqu'un d'autre. [...]

Toutes les mères savent que perdre son enfant est la pire chose qui pourrait leur arriver. Tuer son enfant est l'exacte définition de l'enfer sur terre. C'est à la fois un crime absolu et un deuil impossible. [...]

Il n'y a pas pire tabou que ce crime, qui remet en cause le mythe fondateur de la société patriarcale : la mère parfaite. Or je crois que devenir mère, c'est plonger dans un grand mythe collectif. Des règles déguisées en instinct, une expérience vendue comme la plus naturelle qui soit. Il n'y a pas de construction sociale et politique plus élaborée que la maternité : elle est façonnée par la culture, les lois et la morale.

PRUNE ANTOINE, *LA MÈRE DIABOLIQUE*, Éditions Denoël, 2024

FUREUR ET PITIÉ

L'Afrique, où les Européens vont recruter la population de leurs colonies, leur fournit graduellement moins d'hommes; et en les donnant plus faibles, elle les vend plus cher. Cette mine d'esclaves s'épuisera de plus en plus avec le temps.

Ce ne sont pas les nègres qui refusent de se multiplier dans les chaînes de leur esclavage. C'est la cruauté de leurs maîtres qui a su rendre inutile le vœu de la nature. Nous exigeons des négresses des travaux si durs, avant et après leur grossesse, que leur fruit n'arrive pas à terme, ou survit peu à l'accouchement. Quelquefois même on voit des mères, désespérées par les châtements que la faiblesse de leur état leur occasionne, arracher leurs enfants du berceau pour les étouffer dans leurs bras, et les immoler avec une fureur mêlée de vengeance et de pitié, pour en priver des maîtres barbares.

Cette atrocité, dont toute l'horreur retombe sur les Européens, leur ouvrira peut-être les yeux. Leur sensibilité sera réveillée par des intérêts mieux raisonnés. Ils connaîtront qu'ils perdent plus qu'ils ne gagnent à outrager perpétuellement l'humanité; et s'ils ne deviennent pas les bienfaiteurs de leurs esclaves, du moins cesseront-ils d'en être les bourreaux.

GUILLAUME-THOMAS RAYNAL, *HISTOIRE PHILOSOPHIQUE ET POLITIQUE DES ÉTABLISSEMENTS ET DU COMMERCE DES EUROPÉENS DANS LES DEUX INDES*, vol. III, Genève, 1780



MÉDÉE, par Étienne de La Belle, 1644

ABANDON ET PERSÉCUTION

Les historiens nous peignent la princesse Médée comme une femme vertueuse, qui n'eut d'autre crime que d'aimer Jason, lequel l'abandonna lâchement malgré les gages qu'il avait de sa tendresse; une femme qui, en Colchide, sauva la vie des étrangers que le roi voulait faire périr; enfin, une reine abandonnée, persécutée...

Ces faits étaient encore connus lorsque Euripide entreprit de les altérer faussement en donnant sa tragédie

de *Médée*. Les tragiques qui suivirent inventèrent à l'envi tous les autres crimes de l'histoire fabuleuse de *Médée*.

Mais ils n'ont pu s'empêcher de reconnaître que née vertueuse, elle n'avait été entraînée au vice que par une espèce de fatalité et par le concours des dieux, surtout de Vénus.

LOUIS DE JAUCOURT, *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS*, vol. X, 1765

LETTRE DE MÉDÉE À JASON

«Forcé de diriger, sans expérience, un vaisseau vers Colchos, tu abordas aux rivages fortunés de ma patrie. Je me suis, quoique reine de Colchos, mise, il m'en souvient, à ta disposition, lorsque tu imploras le secours de mon art. Pourquoi ai-je été, plus que je ne devais l'être, charmée par ta blonde chevelure, par ta beauté, par les grâces de tes discours mensongers?

Ta bouche perfide parla ainsi la première : «Ô vierge! prends pitié de moi, prends pitié de mes compagnons! Que tes bienfaits m'enchaînent à toi pour tout le temps de notre vie! Que si tu ne dédaignes pas un Grec pour époux (mais comment les dieux pourraient-ils m'être aussi favorables?), mon dernier souffle s'exhalera dans les airs, avant qu'une autre que toi partage ma couche comme épouse. J'en prends à témoin Junon, qui préside à la sainteté du mariage, et la déesse qui nous voit dans son temple de marbre.»

Ces mots (et ils furent le moindre de tes artifices) touchèrent le cœur d'une jeune fille naïve, et ta main fut jointe à ma main. J'ai vu jusqu'à tes larmes couler : savent-elles donc tromper aussi? Je fus ainsi bientôt prise à tes paroles. Tu domptes les taureaux aux pieds d'airain, sans que ton corps soit brûlé par leurs feux.

Mais voici que le dragon vigilant, hérissé d'écaillles retentissantes, siffle, et creuse avec son poitrail qui se replie, un sillon dans la terre. Moi qui, à tes yeux, suis maintenant devenue une barbare, moi qui maintenant te parais pauvre et coupable, j'ai soumis au sommeil, par la puissance de mes charmes, ses yeux flamboyants; tu as pu, grâce à moi, enlever sans danger la Toison. J'ai trahi mon père; j'ai quitté mon royaume et ma patrie : l'exil, où que ce fût, je l'ai accepté comme une faveur. Ma virginité est devenue la proie d'un ravisseur étranger. Ce que ma main a osé exécuter, elle n'ose l'écrire.

Là, Médée fut pour toi ce qu'est ici ta nouvelle épouse. Autant son père a de richesses, autant en avait le mien. Celui dont j'ai protégé la vie, une rivale l'embrasse : c'est elle qui recueille le fruit de mes peines.

Peut-être inventes-tu de nouvelles accusations contre ma figure et mes mœurs. Qu'elle rie, et qu'elle soit

joyeuse de mes vices. Qu'elle rie et que, fière, elle s'étale sur la pourpre de Tyr : elle pleurera, et elle brûlera de feux qui surpasseront les miens.

Si je te semble méprisable, songe à nos enfants. Une marâtre cruelle poursuivra de ses rigueurs ce que mes flancs ont porté. Ils ne te ressemblent que trop; cette ressemblance me touche; et chaque fois que je les regarde, mes yeux se mouillent de larmes. Je te réclame, toi que j'ai mérité, toi qui t'es donné à moi; c'est par toi que je suis devenue mère, en même temps que je te rendais père.

La colère enfante d'effroyables menaces; j'irai où me conduira la colère. Peut-être me repentirai-je de ce que j'aurai fait; mais je me repens aussi d'avoir veillé sur les jours d'un époux infidèle. Je laisse à faire au dieu qui maintenant agite mon cœur; je ne sais quel projet affreux médite mon âme.»

OVIDE, *LES HÉROÏDES*, Lettre XII « Médée à Jason », I^{er} siècle, Traduction de Désiré Nisard, 1850



Ci-contre :
MÉDÉE MÉDITANT LE MEURTRE DE SES ENFANTS,
fresque de Pompéi, Casa dei Dioscuri, I^{er} siècle

LIVRET

VERSION OPÉRA-COMIQUE,
FÉVRIER 2025

Dialogues parlés
Textes chantés

ACTE I

Une galerie du palais de Créon

SCÈNE 1

N°1 CHŒUR DES FEMMES ; RÉCITATIF ET AIR DE DIRCÉ

UNE FEMME, à Dircé.

Quoi! lorsque tout s'empresse à remplir
vos souhaits,
Vous conservez encor cette
sombre tristesse!
De nos cœurs attendris partagez
l'allégresse;
Le Ciel va vous combler de ses plus
doux bienfaits.

UNE AUTRE FEMME

Demain, quand la brillante aurore
À ces heureux climats annoncera le jour,
L'hymen, présenté par l'amour,
Rangera sous vos loix l'amant
qui vous adore.

CHŒUR DE FEMMES

Quoi! lorsque tout s'empresse à remplir
vos souhaits,
Vous conservez encor cette sombre
tristesse!
De nos cœurs attendris partagez
l'allégresse;
Le Ciel va vous combler de ses plus doux
bienfaits.

DIRCÉ

Hélas! je l'avouerais, l'avenir m'épouvante :
Les dieux m'offrent en vain leurs plus
chères faveurs;
À mes regards troublés l'hymen
ne se présente
Que sous les plus tristes couleurs.

1^{RE} FEMME

Chassez au loin ce funeste présage;
Sans trouble, sans effroi, livrez-vous
à l'amour :
Tous ces pressentiments ne sont
qu'un vain nuage
Qui ne peut obscurcir l'éclat
d'un si beau jour.

DIRCÉ

Jason me dit qu'il m'aime et me sera fidèle;
Et cependant Médée avait reçu sa foi :
S'il a pu la quitter pour moi,
Ne peut-il pas un jour m'abandonner
comme elle?

2^E FEMME

Jason s'est dégagé d'un hymen odieux;
Il fut contraint de fuir une épouse
inhumaine :
Mais aujourd'hui que la vertu l'enchaîne,
Rien ne peut plus briser vos nœuds

**1^{RE} et 2^E FEMMES,
CHŒUR DE FEMMES**

Chassez au loin ce funeste présage;
Du plus charmant des dieux vos vœux sont
écoutés.
Bientôt le tendre hymen effacera l'image,
Des malheurs que vous redoutez.

DIRCÉ

Récitatif
Je cède à ta voix consolante,
Douce amitié, tu soulages mon cœur.
Et toi, qui me promets un destin
enchanteur,
Amour, ne trompe pas mon âme
constante.
Air
Hymen! viens dissiper une vaine frayeur;
La sensible Dircé t'abandonne son âme :
Viens, pénètre mes sens de ta divine
flamme;
C'est de toi, de toi seul que j'attends
le bonheur.
Écarte loin de moi la fatale étrangère
Dont les enchantements ont séduit
un héros;
Que son aspect, que sa colère,
Ne trouble point notre repos.
Hymen! viens dissiper, etc.

SCÈNE 2

CRÉON, à Jason, en entrant.

Prince, rassurez-vous; son entreprise
est vaine.
Mon palais, mes soldats protégeront
vos fils :
Innocents des forfaits que leur mère
a commis,
Je ne souffrirai point qu'ils en portent
la peine.
Oui, je les défendrai, j'en ai donné ma foi;
Ces murs seront pour eux
un temple tutélaire.
Punir dans les enfants les forfaits
de leur mère
Est digne d'un tyran, mais indigne d'un roi.

JASON

Tandis que de l'hymen on prépare la fête,
Belle Dircé, souffrez que nos guerriers
Vous offrent le tribut de leurs plus beaux
lauriers
Et portent à vos pieds le prix de leur
conquête.

SCÈNE 3

*On porte en triomphe la Toison d'or et une image
du vaisseau Argo.*

N°2 MARCHÉ ET CHŒUR

CHŒUR

Belle Dircé, l'invincible Jason
Porte à vos pieds le prix de sa victoire :
Il vous offre en tribut ses lauriers et sa gloire,
Et de Colchos la brillante Toison.

DIRCÉ

Colchos!

UNE SUIVANTE DE DIRCÉ

Quels que soient les lauriers que dispense Bellone,
Les myrtes de Paphos ont cent fois plus d'appâts.
C'est des mains de Vénus que le dieu des combats
Reçut sa plus belle couronne.

CHŒUR

Belle Dircé, l'invincible Jason, etc.

DIRCÉ

Colchos!... ô nom fatal! ô funeste présage!
Ce mot suspend à l'instant la marche.

JASON

Que vois-je? Quel sombre nuage
Obscurcit l'éclat de vos yeux?

CRÉON

Ma fille, un noir chagrin troublerait-il tes vœux?
Ah! tu n'as point de maux que mon cœur
ne partage.

DIRCÉ

Ah! mon père... (*à Jason*) Ah! Jason, pardonnez si
des larmes
Se mêlent au bonheur que l'hymen me promet;
Mais sans cesse un trouble secret
M'agite et me remplit d'alarmes.
Plus les nœuds de l'hymen ont pour moi
de douceurs,
Plus je dois redouter la fortune jalouse.
Le dirai-je, seigneur? vous avez une épouse,
Et son nom seul inspire la terreur.
Tout l'univers connaît les fureurs de Médée;
Chaque jour, chaque instant m'en retrace l'idée;
Je crois toujours la voir, l'œil ardent de courroux,
Venir, le fer en main, réclamer son époux...
Dieux!

JASON

Ah! ne craignez rien de sa rage impuissante.
En proie à ses remords, infortunée, errante,
Elle expie aujourd'hui tous les maux qu'elle a faits
Et ses malheurs surpassent ses forfaits.

DIRCÉ

Mais elle est votre épouse; elle est abandonnée.

LIVRET

JASON

Depuis que j'ai rompu ce fatal hyménée,
Dans des déserts lointains elle a porté ses pas,
Et peut-être le Ciel, par un juste trépas,
A mis fin à sa destinée.

DIRCÉ

Vous connaissez son art; quoique loin de ces lieux,
Un seul jour, un moment peut l'offrir à nos yeux.
Les éléments, l'Enfer sont soumis à ses charmes :
Pour reprendre ses droits, elle va tout tenter,
Son art, sa fureur et ses larmes.
Si je m'unis à vous, j'ai tout à redouter.

N°3 AIR DE JASON

JASON

Éloigné pour jamais d'une épouse cruelle,
Qui fit ma honte et mon malheur,
Je perds le souvenir d'une trop longue erreur,
Et mon destin se renouvelle.
L'hymen fit mon tourment, il fera mon bonheur.
Vos attraits, vos vertus ont su toucher mon cœur,
Ils rendront ma chaîne éternelle.
Le fortuné Jason le jure à vos genoux :
Rien ne peut désormais le séparer de vous.

CRÉON

Récitatif
Ah! c'est trop s'occuper d'un présage funeste,
Ma fille, espérons tout de la bonté céleste!
Et laissons à ces dieux qui doivent vous unir
Le soin de dévoiler le douteux avenir.

N°4 MORCEAU D'ENSEMBLE ET CHŒUR

CRÉON

Dieux et déesses tutélaires,
Veillez sur mes enfants, je vous invoque tous.
Ne rejetez pas mes prières!
Qu'ils soient les plus heureux époux,
Et je serai le plus heureux des pères.

TOUS

Tendre hymen, viens serrer les liens les plus doux,
Et daigne exaucer nos prières.

JASON et DIRCÉ

Doux hymen, ta céleste voix
Porte le calme dans mon âme.
Nous ne connaissons que tes loix,
Nous n'éprouverons que ta flamme.
Doux hymen, etc.

TOUS

Pénètre deux époux de ta divine ardeur!
De myrtes immortels, viens tresser
leurs couronnes :
L'amour nous promet le bonheur
Mais c'est toi seul qui nous le donnes.

SCÈNE 4

MÉDÉE, apparaît, voilée.

Voici donc le palais où l'illustre Jason
Étale ses lauriers et l'or de la Toison.
Elle s'avance.

Je ne viens point ici répandre la terreur;
Vous pouvez m'écouter sans trouble, sans frayeur.

JASON, à part.

Dieux!

MÉDÉE, au peuple.

Ce n'est point vers vous que mon destin me
guide;
Je n'en veux qu'à Jason... (*Elle se dévoile.*)
Me connais-tu, perfide?

JASON

Médée!

PEUPLE

Fuyons, fuyons son aspect odieux!

SCÈNE 5

MÉDÉE, à part.

Tu croyais que l'exil m'écartait de ces lieux;
Et menant à l'autel ta nouvelle conquête,
Oubliant mes bienfaits, brûlant de m'outrager,
De ton parjure hymen tu disposais la fête :
Mais je respire encore, et c'est pour me venger.

CRÉON

De quel droit, de quel front, étrangère et coupable,
Osez-vous pénétrer au sein de mes États?

MÉDÉE

Du droit des malheureux que la fortune accable.

CRÉON

Vos malheurs? Ah! plutôt, dites vos attentats.
Pensez-vous que Créon ne les punisse pas?
Impunément croyez-vous qu'on m'offense?

MÉDÉE

Je vous ai déjà dit, seigneur, que ma vengeance
Ne prétend effrayer ni vos peuples ni vous.
Je sais trop dans ces lieux que je suis étrangère;
Mais j'y viens réclamer un infidèle époux,
Et rompre un hymen adultère.

DIRCÉ

Ô présages trop vrais! Malheureuse!
Ah! mon père.

CRÉON

Ma fille, ne crains rien d'un impuissant courroux.
En vain notre ennemie affronte la tempête;
La foudre va bientôt éclater sur sa tête.



MÉDÉE

NÉRIS, à *Médée*.

Au nom des dieux, modérez votre haine; N’irritez pas d’un roi le courroux tout puissant.

CRÉON *et* **GARDES DE CRÉON**

Juste dieux, étouffez sa fureur inhumaine! Détourne, ô Jupiter, ce présage effrayant!

CRÉON *et* **GARDES DE CRÉON**

Ô Jupiter! que l’auteur de ma peine Ne se dérobe pas à ton œil pénétrant!

SCÈNE 4

NÉRIS

Sous un ciel étranger il vous faudra mourir : Quelle maison voudra vous accueillir? Je vous verrai donc fuir de rivage en rivage, Sans trouver un ami qui vous tende la main : Oui, les malheurs de l’esclavage, Sont moins durs que votre destin.

N°10 AIR DE NÉRIS

NÉRIS

Ah! nos peines seront communes; Le plus tendre intérêt m’unit à votre sort. Compagne de vos infortunes, Je vous suivrai jusqu’à la mort. Mais, que vois-je? Quel noir délire Porte le trouble dans son sein? Elle s’agite; elle soupire; Son œil est égaré, son esprit incertain : Sans doute elle médite un funeste dessein. Chère et malheureuse princesse, Qui pourrait refuser des larmes à ton sort? Oui, je te pleurerai sans cesse, Je te suivrai jusqu’à la mort.

MÉDÉE, à *elle-même*.

Je profiterai bien de ce jour qu’il me laisse. Ils mourront. Mais quel coup, quel art assez cruel Peut assez me venger d’un époux criminel? Ah! s’il avait un frère? Eh! n’a-t-il pas des fils? Que dis-je? Mes enfants! Dieux cruels! j’en frémis. Loin de moi, loin de moi cette effroyable idée; L’horreur de ce forfait épouvante Médée. L’ingrat vient-il presser nos funestes adieux? Ah! combien sa présence est horrible à mes yeux!

SCÈNE 5

JASON

Vous voyez les effets d’un aveugle courroux : Vos fureurs, vos transports sont retombés sur vous. Oubliant qu’en ces lieux vous êtes étrangère, Vous ne prenez conseil que de votre colère. Votre inflexible cœur, toujours prompt à haïr, Menace mon repos, jure de me punir. Vous désirez ma mort; mais malgré votre haine, Jason de vos malheurs ne peut se réjouir;

Et même en ce moment, il songe à vous servir. Oui, c’est votre intérêt qui près de vous m’amène, Et je viens vous offrir tous les soulagements Qui peuvent de l’exil adoucir les tourments.

MÉDÉE

Vous voulez, dites-vous, adoucir mes tourments : Vous m’offrez des secours! J’accepte vos largesses, Mais je demande un bien plus cher que vos richesses

JASON

Que voulez-vous? Parlez.

MÉDÉE

Laissez-moi mes enfants.

JASON

Dieux! que demandez-vous?

MÉDÉE

Soit grâce, soit justice : À ce prix, j’oublierai les maux que j’ai soufferts.

JASON

Vous laisser mes enfants! Quel cruel sacrifice

MÉDÉE

Vous en aurez bientôt qui vous seront plus chers.

JASON

Moi, les abandonner! Ah! cessez d’y prétendre. Je n’y puis consentir.

MÉDÉE

Jason, daignez m’entendre.

Je réclame mes fils; vous les voulez pour vous. Que leur amour choisisse et soit juge entre nous. Si leurs cœurs innocents, touchés de ma misère, Reconnassent ma voix, veulent suivre leur mère, Ah! ne contraignez pas ce tendre mouvement!

JASON

Je ne puis consentir à leur bannissement.

MÉDÉE

Suis-je assez malheureuse? Ô rigueur inouïe! Mes fils! mes fils!

JASON

Non, rien ne peut m’en séparer, Ne le demandez plus, cessez de l’espérer; Je donnerais plutôt et mon sang et ma vie.

MÉDÉE, à *part*.

Il les aime. *(haut)* Il suffit; je vous les laisserai. Je partirai sans eux; loin d’eux je périrai. Vous exigez ma mort, j’en fais le sacrifice. *(à part)* Ô clarté du soleil! Ô céleste justice!

JASON

Les dieux me sont témoins que mon sensible cœur Vous refuse à regret cette chère faveur.

N°11 DUO DE MÉDÉE ET JASON

MÉDÉE, *en pleurant*.

Chers enfants, il faut donc que je vous abandonne! Mes fils, c’est pour jamais que je vous ai perdus. Je vivrai loin de vous, votre père l’ordonne. Je mourrai loin de vous; je ne vous verrai plus!

JASON

Vous jouirez encor de leur douce présence; Jusqu’à votre départ je les laisse avec vous.

MÉDÉE

Ah! seigneur, un bienfait si doux Ne sera pas sans récompense. Quoi! je les reverrai ces fruits de nos amours! Ils me rappelleront ces jours, ces heureux jours...

JASON, à *part*.

Douloureux souvenir!

MÉDÉE, à *part*.

Ô justice éternelle!

JASON

Souvenir déchirant!

MÉDÉE

Ô contrainte cruelle!

JASON

Vraiment de mon cœur je cherche à l’effacer.

MÉDÉE

Tu paieras cher les pleurs que je feins de verser.

JASON

Créon doit à l’autel offrir un sacrifice; Il veut à mes enfants intéresser les dieux. J’y vais prier le Ciel de vous être propice.

MÉDÉE

Vous me quittez, Jason? Ô funestes adieux!

JASON

Vivez heureuse.

MÉDÉE, à *Jason*.

Est-il possible, Cruel, que je le sois sans vous?

JASON

Oubliez, oubliez un malheureux époux; Jouissez d’un destin paisible.

MÉDÉE

C’en est donc fait, ô dieux! son cœur est inflexible.

JASON, à *part*.

Ô larmes d’une mère!

MÉDÉE, à *part*.

Ô justice éternelle!

JASON, à *part*.

Ô touchant souvenir!

MÉDÉE, à *part*.

Ô contrainte cruelle!

JASON, à *part*.

Vainement de mon cœur, je veux vous effacer

MÉDÉE, à *part*.

Tu paieras cher les pleurs que je feins de verser.

SCÈNE 6

MÉDÉE, à *Jason qui est parti*.

Fais des vœux pour ton fils; je vais les exaucer. L’Enfer signalera mon départ de Corinthe. Ô ma chère Nérís! quelle affreuse contrainte!

NÉRIS

Ah! puisqu’on vous permet de revoir vos enfants, Hâtez-vous de jouir de leurs embrassements.

MÉDÉE

Écoute mes projets, et seconde mes vœux : À présent il n’est plus de crime assez affreux. Écoute bien : tu prendras ces fleurs enivrantes, Mes enfants les offriront à la belle amante.

NÉRIS

Pensez-vous que Dircé les accepte de vous?

MÉDÉE

Les présents des dieux mêmes apaisent le courroux. Ma rivale craindra de me faire un outrage; Sa fierté de mes dons acceptera l’hommage, Heureuse qu’à ce prix je lui laisse un époux!

NÉRIS

Quoi! vous voulez vous-même orner votre rivale?

MÉDÉE

Nérís, c’est pour l’Enfer que je veux la parer. Ces perfides présents, ce bouquet nuptial, Cacheront des poisons qui la vont dévorer.

NÉRIS

Quoi! vous vous porterez à ces cruels excès?

MÉDÉE

Peuvent-ils égaler tous les maux qu’on m’a faits? Va, Nérís.

LIVRET

SCÈNE 7

Créon, Jason, Dircé et le cortège entrent dans le temple.

N°12 FINALE

MÉDÉE

Mais quels sons... quels chants se font entendre?

NÉRIS

Créon et votre époux au temple vont se rendre.

CHEUR DES PRÊTRES *et* **DU PEUPLE**

Fils de Bacchus, descend des cieux, Le front paré d’immortelles guirlandes!

CHEUR DES FEMMES DE DIRCÉ

et **DU PEUPLE**
Doux Hymen, écoute nos vœux; Hymen, accepte nos offrandes!

MÉDÉE

Ah! que j’aime ces chants! Qu’ils plaisent à mon cœur!

CHEUR DES PRÊTRES *et* **DU PEUPLE**

Des plus tendres époux, viens hâter le bonheur; Couronne, ô doux Hymen! cette heureuse journée.

MÉDÉE

Écoute aussi ma voix, Hymen, ô Hyménée!

CRÉON

Écoute ma prière!

DIRCÉ

Et reçois mes serments!

MÉDÉE

Apportez à l’épouse un brillant diadème : Que ne puis-je l’offrir et l’attacher moi-même!

JASON

Hymen, reçois mes vœux; veille sur mes enfants.

MÉDÉE

Chante, époux fortuné, signale ta tendresse; Le Tartare applaudit à tes chants d’allégresse.

CHEUR DES PRÊTRES *et* **DU PEUPLE**

Le front paré de myrtes immortels, Hâte-toi de descendre, ô céleste Hyménée!

MÉDÉE

Je viens aussi, j’accours à tes autels; J’y réclame la foi que Jason m’a donnée.

CHEUR DES PRÊTRES *et* **DU PEUPLE**

Reçois de deux époux les serments solennels; Ils forment de leurs jours la trame fortunée.

MÉDÉE

Tu les reçus pour moi, ces serments solennels. Souris à ma vengeance, Hymen, ô Hyménée!

ACTE III

La nuit et un orage s’achèvent. On voit passer Nérís avec les deux fils de Médée, qui portent la couronne et la robe destinées à Dircé.

N°13 INTRODUCTION

SCÈNE 1

MÉDÉE, *seule*.

Chers enfants, vous serez mes plus belles victimes, C’est vous que j’ai choisis pour couronner mes crimes; Mais ne m’accusez point de verser votre sang; C’est Jason, c’est lui seul qui vous perce le flanc.

SCÈNE 2

MÉDÉE, *se recule*.

Fuyez, fuyez...

NÉRIS, *se recule*.

Non, non; jetez-vous dans ses bras; C’est elle. *Les enfants courent à leur mère*

MÉDÉE, *veut s’eloigner*.

Malheureux! vous courez au trépas. Ah! Ne me touchez pas de vos mains innocentes.

NÉRIS

Chers enfants, pressez-la de vos mains caressantes.

MÉDÉE

Je sens mon cœur frémir et mon sang se glacer. Ma vengeance est perdue; il y faut renoncer. *Son poignard tombe.*

NÉRIS, *voyant le poignard*.

Qu’ai-je vu, justes dieux! Quel dessein sacrilège?...

MÉDÉE

Mon fils!

NÉRIS

Faibles enfants, que le Ciel vous protège!

MÉDÉE

Mon fils! c’en est donc fait; vous l’emportez sur moi;

La nature est plus forte, et je cède à sa loi.



N°14 AIR DE MÉDÉE

MÉDÉE

Du trouble affreux qui me dévore,
Rien ne peut égaler l'horreur :
Ô chers enfants! je vous adore,
Et j'allais vous percer le cœur.
Dieux immortels, sainte justice,
Vous avez désarmé mon bras.
Sauvez-moi; ne permettez pas
Ce détestable sacrifice.
Périssè le perfide époux,
Périssè le parjure auteur de mes souffrances!
Que sa mort, que son sang suffise à mes vengeances!
Le traître! Ah! son nom seul réveille mon courroux!
Du trouble affreux qui me dévore,
Rien en peut égaler l'horreur :
Ô chers enfants! je vous adore,
Et malgré moi je sens encore,
Je sens, en vous voyant, renaître mes fureurs.

NÉRIS

Ah! si vous fûtes outragée,
Votre haine triomphe, et n'est que trop vengée :
Votre rivale touche à ses derniers moments.

MÉDÉE

Que dis-tu?

NÉRIS

La princesse a reçu vos présents;
Elle s'en est parée au lever de l'aurore,
Et sans doute déjà le poison la dévore :
Que ce trépas suffise à vos ressentiments.

MÉDÉE

Est-ce assez de son sang pour laver mon injure?
Est-ce assez d'une mort pour punir le parjure?

NÉRIS, à part.

Ah! cherchons le moyen de sauver ses enfants!
(haut) Ô reine infortunée! Ô ma chère princesse!
Tandis que vos enfants sont encore avec vous,
LivreZ votre âme à la tendresse;
Je dois bientôt hélas! les rendre à votre époux.

MÉDÉE

Néris, mon œil s'é gare, et ma raison se trouble;
Ma pitié s'est éteinte et ma rage redouble.
Si mes fils te sont chers, éloigne-les de moi.
Leur aspect me tourmente; il me glace d'effroi.
Des plus noires fureurs mon âme dévorée,
Par l'amour maternel est trop mal assurée.
Cache-les... cache-les...

SCÈNE 3

N°15 FINALE

MÉDÉE, seule.

Récitatif

Eh quoi! je suis Médée et je les laisse vivre!
Qu'ai-je fait? Où sont-ils? Mon œil ne les voit plus.
Pour les fils de Jason mes sens se sont émus!
Ce sont les tiens, dis-tu : mais n'est-il pas leur père?
Malheureuse! Est-ce à toi de vouloir être mère?
Est-ce à toi de sentir ces doux frémissements?
Est-ce à toi d'écouter la voix de la nature?
Eh quoi donc! je vais fuir, je quitte mes enfants,
Et je les abandonne au pouvoir du parjure.
Il peut me devancer, les frapper le premier!
Non. Consommons le crime, et qu'il soit tout entier.

Air

Ô Tisiphone! implacable déesse,
Étouffe dans mon cœur tout sentiment humain.
Rends-moi ce fer échappé de ma main;
Rends-le-moi; je saurai réparer ma faiblesse.
Mon lâche cœur, mon faible bras
Ne sera pas toujours timide;
L'épouse de Jason ne se réduira pas
À regretter un parricide.
Mon lâche cœur, mon faible bras
Ne sera pas toujours timide;
Un vain amour ne triomphera pas.
Ô Tisiphone! implacable déesse,
Achève d'étouffer tout sentiment humain.
Rends-moi ce fer échappé de ma main
Je saurai bien réparer ma faiblesse.

Finale

CHŒUR DU PEUPLE

Ô Dieux, secourez-nous! Ô foudre vengeresse!

MÉDÉE

Les cris du désespoir pénètrent jusqu'à moi.

CHŒUR DU PEUPLE

Ô crime! Ô trahison! Ô spectacle d'effroi!

MÉDÉE

Ô cris plus doux pour moi que les chants
d'allégresse!

JASON

Déplorable Dircé, quel est donc votre sort?

CHŒUR DU PEUPLE

Tombe sur la coupable, ô foudre vengeresse.

JASON

Quel horrible forfait vous condamne à la mort,
Et vous ravit à ma tendresse!

MÉDÉE

Tu pleures ta Dircé, perfide! Et tes enfants?

Ne te souvient-il plus qu'ils sont en ma puissance?
Réserve-leur ces longs gémissèments :
Tu ne sais point encor jusqu'ou va ma vengeance.
Plus de faiblesse! Plus d'effroi!
Surpassons, couronnons mes crimes.
Euménides, précédez-moi;
Courez, livreZ-moi les victimes.
Elle court dans le temple avec le poignard. Jason et le peuple font irruption.

SCÈNE 4

JASON

Ô Ciel! laisseras-tu ses forfaits impunis?

CHŒUR DU PEUPLE

Punissez, dieux vengeurs, ce monstre sacrilège!

JASON

Dieux! où sont mes enfants? Dieux, rendez-moi mes fils;
Que votre bonté les protège!

CHŒUR DU PEUPLE

Ô père déplorable!

JASON

Ô ma chère Dircé!

CHŒUR DU PEUPLE

Poursuivons la coupable!

JASON

Arrachez-lui la vie!

TOUS

Que son sang odieux expie
Le sang que sa rage a versé!

SCÈNE 5

NÉRIS, sort du temple, court à Jason.

Ah! seigneur, votre épouse...

JASON

Achevez!

NÉRIS

La cruelle!
Dans ce temple... à l'instant...

JASON

Justes dieux! Que fait-elle?

NÉRIS

Elle poursuit vos fils pour leur percer le cœur.

JASON et CHŒUR DU PEUPLE

Ô Ciel! Ô mère criminelle!

JASON

S'il en est temps encore, étouffons sa fureur.
(Il court vers le temple.)

SCÈNE 6

Le temple s'ouvre; on voit sortir Médée qui tient encore le poignard, et entourée des trois Euménides; Jason s'arrête, et le peuple recule d'effroi.

MÉDÉE

Arrête, et reconnais ton épouse outragée!

JASON

Qu'ai-je vu, justes dieux?

CHŒUR DU PEUPLE

Ô spectacle d'effroi!

JASON

Barbare, où sont mes fils?

MÉDÉE

Tout leur sang m'a vengée.

JASON

Que t'ont fait mes enfants?

MÉDÉE

Ils étaient nés de toi.

JASON

Dieux!

MÉDÉE

Va, fidèle époux, tendre et sensible père,
Cherche une jeune épouse, abandonne une mère.

JASON

Malheureuse! ah! du moins dans ces affreux moments,
Laisse-moi la douceur de revoir mes enfants.
Que je puisse embrasser leurs dépouilles sanglantes;
Que je puisse apaiser leurs ombres gémissantes;
Que les derniers devoirs enfin leur soient rendus,
Et que dans le tombeau...

MÉDÉE

Tu ne les verras plus.

JASON

Mes fils! Rends-moi mes fils!

MÉDÉE

Ils ont suivi mon frère.
Adieu! Dans Iolcos va traîner ta misère;
De rivage en rivage errant, désespéré,
En tous lieux fugitif, en tous lieux abhorré,
Va cacher les remords de ton âme éperdue.
Que les mères partout frémissent à ta vue!
Plus heureuse que toi, je vais dans les Enfers
Par des chemins connus, pour moi toujours ouverts :
Après mille tourments, je t'y verrai descendre
Et sur les bords du Styx mon ombre va t'attendre.

Elle s'enfonce avec les trois Euménides qui la saisissent. Des flammes sortent du gouffre où elle est descendue; le feu se communique au temple et au palais; le tonnerre éclate; enfin le temple, la montagne même s'écroule et s'abîme; le peuple saisit Jason et l'entraîne.

CHŒUR

Justes Ciels! L'Enfer se découvre à nos yeux!
Fuyons, fuyons de ces funestes lieux.

Le palais achève de s'écrouler; tout le théâtre est en feu, et n'offre plus que ruine et incendie.

FIN

Robert Schumann LE PARADIS ET LA PÉRI

Opéra mis en scène

LA SEINE
MUSICALE

Le chef d'œuvre
de Schumann enfin
en version scénique



Direction musicale
Laurence Equilbey

Mise en scène
Daniela Kerck

Vidéo
Astrid Steiner

Avec
Johanni van Oostrum
Sebastian Kohlhepp
Samuel Hasselhorn
Agata Schmidt

Les 14, 16 et 17 Mai 2025
Tarif : 10€ - 30€ - 45€ - 60€

Réservez dès maintenant sur
laseinemusicale.com
01 74 34 53 53

accentus
Insula orchestra



PAS DE TERRASSE
SANS **PERRIER**®!

perrier

NESTLÉ WATERS MARKETING & DISTRIBUTION SAS 479 463 044 RCS Nanterre, Issy-les-Moulineaux - ©marque enregistrée, utilisée en accord avec le propriétaire de la marque.

LES ARTISTES



LAURENCE EQUILBEY

DIRECTION MUSICALE

Cheffe d'orchestre, directrice musicale d'Insula orchestra et d'accentus, Laurence Equilbey allie l'exigence artistique à un projet ouvert et innovant. Elle a créé accentus en 1991, puis Insula orchestra en 2012, avec le soutien du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre sur instruments d'époque a inauguré en avril 2017 une résidence à La Seine Musicale sur l'île Seguin. Avec Insula orchestra, Laurence Equilbey s'attache régulièrement à mettre en lumière les œuvres de compositrices effacées par l'histoire. Après une intégrale des symphonies de Louise Farrenc, plusieurs enregistrements sont à paraître en 2025, dont un dédié à Emilie Mayer (Warner Classics – Erato). La cheffe imagine chaque saison des créations scéniques avec des artistes d'univers différents. En 2023-2024, elle reprend le *Requiem* de Mozart dans une mise en scène de Yoann Bourgeois. En 2024-2025, elle crée une version scénique du *Paradis et la Péri* de Schumann mise en scène par Daniela Kerck. Elle crée également, avec la complicité d'Antonin Baudry, un spectacle immersif, *Beethoven Wars*, alliant univers manga et nouvelles technologies, repris en 2025.



MARIE-ÈVE SIGNEYROLE

MISE EN SCÈNE
CONCEPTION
ET RÉALISATION
VIDÉO

Autrice et metteuse en scène, Marie-Ève Signeyrole crée des spectacles « à la frontière entre l'opéra, le théâtre et la performance » (Olyrix). En 2014, elle reçoit l'International Opera Awards dans la catégorie Mise en scène. Elle a obtenu une licence de littérature moderne à la Sorbonne, ainsi qu'un master en audiovisuel à l'Institut international de l'image et du son. Puis sa carrière a suivi deux voies distinctes, celle du cinéma et celle du théâtre. Elle a travaillé comme réalisatrice pour Ellios Production et, en 2009, réalisé *Alice au pays s'émerveille*, son second moyen-métrage, avec Emir Kusturica dans le rôle principal. Sa carrière de metteuse en scène s'est développée à l'international à travers de nombreuses productions dont *La Damnation de Faust* (Staatstheater, Hannover), *Nabucco* (Opéra de Lille et de Dijon), *Carmen* (Opéra de Lettonie, Riga) et *Eugène Onéguine* (Opéra de Limoges et de Montpellier). En 2015, elle a monté *Le Monstre*

Dans le répertoire lyrique, Laurence Equilbey a dirigé *Der Freischütz* de Weber dans une mise en scène de la compagnie de magie nouvelle 14 :20 (Théâtre des Champs-Élysées, Theater an der Wien, Barbican Center...), *Lucio Silla* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven... En tant que cheffe invitée, elle a dirigé le BBC Symphonic Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal, le Philharmonia Orchestra de Londres, le Scottish Chamber Orchestra, le H&H Boston, le Hessischer Rundfunk, les orchestres de Lyon, Liège, Leipzig, Brussels Philharmonic, Copenhague, Gulbenkian, Akademie für Alte Musik Berlin, Concerto Köln, Camerata Salzburg, Mozarteumorchester Salzburg, Barcelone, Bilbao, le National Symphony Orchestra de Washington, etc. Elle est artiste associée au Grand Théâtre d'Aix-en-Provence et poursuit une relation privilégiée avec la Philharmonie de Paris. Avec accentus, elle continue d'explorer le grand répertoire de la musique vocale. Très investie dans la transmission, elle est directrice artistique et pédagogique du Département supérieur pour jeunes chanteurs | CRR de Paris. À l'Opéra-Comique, elle a dirigé *Ciboulette* de Reynaldo Hahn et *La Nonne sanglante* de Gounod.

du labyrinthe de Jonathan Dove, sous la direction de Sir Simon Rattle, au Festival d'Aix-en-Provence. Marie-Ève Signeyrole réalise ses propres projets de théâtre musical, comme le spectacle participatif *Sex'y* (Opéra de Paris), le projet symphonique *Baby Doll* en collaboration avec le Yom Quartet (Opéra de Lyon, Deutsche Oper Berlin), ou le spectacle musical *14+18* à l'Opéra de Paris, à l'occasion du projet pédagogique *Dix mois d'École* et d'*Opéra*. Parmi ses productions récentes figurent la création de *Cassandra* de Bernard Foccroulle (La Monnaie, Bruxelles) et les mises en scène de *Turandot* (Opéra de Dresde), *L'infedeltà delusa* (Bayerische Staatsoper, Munich), *Rigoletto* (Opéra de Montpellier), *Norma*, *Samson et Dalila* et *Don Giovanni* (tous trois à l'Opéra du Rhin). Marie-Ève Signeyrole a commencé la saison 2024-2025 avec une nouvelle production de *Macbeth* (Deutsche Oper de Berlin), et la finira avec la reprise de *Cassandra* à La Monnaie.



FABIEN TEIGNÉ

DÉCORS

Lauréat du prix de la critique pour la meilleure scénographie 2022-2023, Fabien Teigné étudie à l'École des arts décoratifs de Strasbourg avec Pierre-André Weitz. Puis il collabore avec lui sur une vingtaine de productions dont *Tannhäuser* (Grand Théâtre de Genève), *Idoménée* (Festival d'Aix-en-Provence), *Alceste* et *Aida* (Opéra de Paris). Il collabore aussi avec David Gauchard et Kristian Fredric, et travaille avec le chorégraphe Claude Brumachon sur *Faust* (Opéra de Limoges). Depuis 2012, il crée les scénographies des spectacles de M.-È. Signeyrole : *Eugène Onéguine*, *La Soupe Pop*, *Il trittico* de Puccini (Opéra de

Montpellier), *Le Monstre du Labyrinthe* (Festival d'Aix-en-Provence), *Samson et Dalila* et *Norma* (Opéra du Rhin), *Carmen* (Opéra de Riga), *Ronja Raubertochter* (Opéra de Zurich), *Nabucco* (Opéra de Lille), *La Damnation de Faust* (Opéra de Hanovre), *Turandot* (Semperoper, Dresde), *Cassandra* (Théâtre Royal de La Monnaie), *Roméo et Juliette* (Theater an der Wien), *Macbeth* (Deutsche Oper de Berlin). Fabien Teigné prépare pour 2025 une nouvelle création de *Così fan tutte* à l'Opéra de Lyon, et pour 2026 *Le Vaisseau fantôme* à l'Opéra de Rouen, ainsi que *Werther* au Bayerische Staatsoper de Munich.



YASHI

COSTUMES

Yashi étudie le design de costumes et la scénographie à l'Université des Beaux-Arts de Berlin dans les classes de Martin Rupprecht et Vivienne Westwood. Depuis 1999, elle est costumière au sein de l'équipe de Robert Wilson et participe à des productions internationales : *White Raven* (New York), *Wozzeck* (Copenhague), *Die Frau ohne Schatten* (Paris), *L'Opéra de quat'sous* (Berlin). Sous la direction de R. Wilson, elle crée les costumes de *Rumi* : *In the Blink of the Eye*, *Krapp's Last Tape*, *Katja Kabanova*, *L'Odyssée*, *La Tempête* et *La Traviata*. Elle travaille aussi avec des réalisateurs, dont Adriana Altaras, Hans Neuenfels, Ullrich Rasche, Daniel Schmid, Stefan Herheim et M.-È. Signeyrole. En 2009,

elle reçoit le Prix Jeunes scénographes Heinrich Heckroth. En 2015, elle crée les costumes pour la cérémonie des premiers Jeux Européens à Baku et est récompensée par les Emmy Awards 2016. Depuis 2013, elle réalise les costumes des spectacles de M.-È. Signeyrole parmi lesquels *Eugène Onéguine*, *La Soupe Pop*, *Il trittico* de Puccini et *Rigoletto* (Opéra de Montpellier), *Cendrillon* et *Don Giovanni* (Opéra du Rhin), *Carmen* (Opéra de Riga), *Nabucco* (Opéra de Lille), *Turandot* (Semperoper de Dresde), *Belshazzar* et *Roméo et Juliette* (Theater an der Wien), *Cassandra* (Théâtre Royal de La Monnaie) et *Macbeth* (Deutsche Oper Berlin).



PHILIPPE BERTHOMÉ

LUMIÈRES

Formé à l'École du TNS, Philippe Berthomé crée depuis trente-trois ans les lumières de spectacles de théâtre et d'opéra, et a signé les éclairages de plus de cent-soixante productions. Il a collaboré avec les metteurs en scène Stanislas Nordey, Jean François Sivadier, Éric Lacascade, Mélanie Laurent, Thomas Jolly et Marie-Ève Signeyrole, et a travaillé notamment à l'Opéra Bastille, au Palais Garnier, au Covent Garden, au Palais des Papes, à l'Archevêché d'Aix-en-Provence et au Théâtre national de Chaillot. Il éclaire également des événements comme les concerts de Jane Birkin, les fêtes maritimes de Douarnenez, la Cathédrale d'Angers, les salles de restaurant de la Maison

Troisgros, du Coquillage d'Hugo Roellinger, et récemment l'exposition en réalité augmentée *Noire* de Pierre-Alain Giraud au Centre Pompidou. Suite à une résidence de la Villa Médicis hors-les-murs à l'école de verre de Murano, il souffle et fabrique ses propres « ampoules » électriques qui ont été exposées à l'Opéra de Montpellier, au Festival d'Aix-en-Provence, à la Biennale de Venise, au Théâtre national de Strasbourg ainsi qu'au Musée des Cristalleries de Saint-Louis. Plus récemment, il réalise sa première œuvre à part entière, *Rêve de Cristal*, exposée au Festival International des Jardins 2024 du Domaine de Chaumont-sur-Loire.



CÉLINE BARIL

VIDÉO ET CADRAGE AU PLATEAU

Franco-Turque, Céline Baril est diplômée en 2017 de l'école de cinéma La Fémis à Paris. Elle débute en tant que directrice de la photographie sur de nombreux courts et moyens métrages. En 2024 elle signe l'image du film *Inpaitings*, réalisé par Ozan Yoleri et primé comme meilleur premier film dans de nombreux festivals. Elle aime mêler son savoir-faire de l'image et de la vidéo au spectacle vivant et devient cadreuse en scène sur de nombreux projets théâtraux. Elle a notamment travaillé sur *Les Damnés* mis en scène par Ivo Van Hove (Comédie-Française), *Le Passé* par Julien Gosselin (Théâtre de l'Odéon), et *Tosca* par Christophe Honoré (Festival d'Aix-en-Provence). En parallèle,

elle a réalisé deux moyens métrages sélectionnés dans des festivals internationaux comme *Côté Court*, Prix Unifrance à Cannes, MyFFF, Aesthetica FF, Travelling, LEFFEST Lisboa... Elle développe actuellement son premier long-métrage de fiction *Lonely Wolf*, produit par Apaches Films. Elle collabore depuis plusieurs années avec M.-È. Signeyrole en tant que vidéaste, dans *Samson et Dalila* (Opéra du Rhin), *L'infedelta delusa* (Staatsoper de Munich), *Belshazzar* et *Roméo et Juliette* (tous deux au Theater an der Wien).



ARTIS DZĒRVE

POST-PRODUCTION VIDÉO

Fort d'une carrière de plus de vingt ans dans le domaine audiovisuel, Artis Dzërve est spécialisé en design vidéo pour le théâtre, l'opéra, le ballet, la publicité et le cinéma. Diplômé de la University of Fine Arts de Hambourg, il étudie à la Faculté des arts de la performance créée par Marina Abramović. Par la suite, il enseigne l'art vidéo et la conception graphique animée à l'Université de RISEBA en Lettonie. Artis Dzërve a créé des scénographies vidéo pour l'Opéra et le Ballet de Lettonie, parmi lesquels le ballet *Karlsson Flies*, les opéras *Faust* mis en scène par Aik Karapetian et *Carmen* signée M.-È. Signeyrole. Il est aussi l'auteur du design vidéo de la *Carmen* d'Aik Karapetian (Opéra de Montpellier).

Au théâtre, il a designé des vidéos pour le Moscow Art Theatre et le Valmieras Drama Theatre. Il a collaboré avec les metteurs en scène Oskaras Korsunovas, Alexander Morfov, Jan Willem van den Bos. En tant que vidéaste, il a collaboré sur divers événements culturels et performances. Il est le créateur d'une scénographie vidéo à 360° pour la performance de l'artiste Elina Maligina (festival ImPulsTanz, Vienne). Il est également l'auteur de *Mirror*, installation vidéo créée pour la peintre Zane Balode (Saint-Pétersbourg).



LOUIS GEISLER

DRAMATURGE

Louis Geisler étudie l'histoire et la littérature à Metz avant d'intégrer Sciences Po Aix où il se forme au droit et aux politiques européennes. En 2011, il rejoint le Festival d'Aix-en-Provence pour travailler aux côtés de Bernard Foccroulle puis de Pierre Audi, avant d'intégrer le service de la dramaturgie à partir de 2017. En 2018 il publie avec Alain Perroux *L'Opéra, miroir du monde* chez Actes Sud. Depuis 2020, il est dramaturge et rédacteur en chef à l'Opéra national du Rhin. De 2017 à 2022, il collabore avec le metteur en scène Vincent Huguet à l'Opéra de Paris, l'Opéra de Bordeaux, au Staatsoper de Berlin,

au Festival d'Aix, au Bolchoï de Moscou, à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Bilbao. En 2021, il signe un monologue pour une série de concerts autour d'*Alcina* à l'Opéra du Rhin. Entre 2020 et 2022, il accompagne Bernard Foccroulle et Matthew Jocelyn dans l'écriture du livret de l'opéra *Cassandra*. Depuis 2022, il collabore avec Marie-Ève Signeyrole sur ses créations parmi lesquelles *Roméo et Juliette* (Theater an der Wien), *Macbeth* (Deutsche Oper de Berlin) et *Così fan tutte* (Opéra de Lyon). En 2025, il rejoint Christof Loy pour *Louise* (Festival d'Aix-en-Provence).



YOAN HÉREAU

DIRECTEUR DES ÉTUDES MUSICALES

Son cursus au CNSMD de Paris achevé, Yoan Hériau intègre pour trois saisons l'Académie de l'Opéra de Paris en qualité de pianiste chef de chant. On le retrouve ensuite très vite dans les productions des plus grands théâtres - Opéra de Paris, Opéra-Comique, Festival d'Aix-en-Provence, Théâtre de la Monnaie... - notamment dans le domaine de l'opéra contemporain. Il participe à la création d'œuvres de compositeurs majeurs de notre temps tels Georges Benjamin, Pascal Dusapin, Francesco Filidei ou encore Kaija Saariaho. Poursuivant parallèlement une carrière de pianiste concertiste avec des concerts en France et à l'étranger, dans les plus grandes salles et

festivals, il a enregistré plusieurs opus pour les labels Mirare et Naïve. Il développe dans le même temps une activité de direction d'orchestre tout naturellement orientée vers le répertoire lyrique. Il est depuis 2019 le directeur artistique des Parenthèses musicales de Saint-Maurice dans le Finistère.



JOYCE EL-KHOURY

Soprano MÉDÉE

D'origine libanaise, Joyce El-Khoury a grandi au Canada. Elle débute sa carrière aux États-Unis avant de conquérir les scènes internationales. Elle a chanté plus de quarante rôles d'un vaste répertoire, parmi lesquels les rôles-titres de *Norma*, *La Traviata*, *Aida*, *Carmen*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Rusalka*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, etc. Elle a interprété le rôle de Violetta dans *La Traviata* (Royal Opera House, Covent Garden). Joyce a collaboré avec de grandes chef.fes d'orchestre, tel Riccardo Muti avec qui elle a fait ses débuts en *Amelia* dans *Un ballo in maschera*, et chanté le *Requiem* de Verdi au Teatro Massimo de Palerme. Elle s'est aussi produite en concert avec des orchestres majeurs à l'international : l'Orchestre Sinfonia Nazionale della Rai,

l'Orchestre Luzerner Sinfonie, les orchestres symphoniques de Moscou, Prague et Londres, l'Orchestre de Paris. Elle a donné divers récitals avec la Amici Chamber Ensemble de Toronto, ainsi qu'au Festival Al Bustan au Liban pour promouvoir le répertoire de la culture libanaise. Cette saison, Joyce El-Khoury a fait ses débuts dans le rôle-titre d'*Aida* puis s'est produite en concert dans le rôle-titre de *Tosca* à l'occasion du Giacomo Puccini Grand Gala (Festival international des Arts de Shanghai). Elle est réputée pour avoir ravivé et enregistré des œuvres bel cantistes rarement jouées, telles que *Les Martyrs*, *Belisario* et *L'Ange de Nisida* de Donizetti, ou encore *Sardanapalo* de Franz Liszt.



JULIEN BEHR

Ténor JASON

Diplômé d'un master en droits des affaires de l'Université de Lyon, Julien Behr commence à étudier la musique en parallèle. Admis au CNSM de Lyon, il en sort avec un Premier Prix. En 2009, il est nommé artiste lyrique de l'ADAMI, et débute au Festival d'Aix-en-Provence dans le rôle-titre d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. En 2013, il est nommé dans la catégorie « Révélation artistes lyriques » aux Victoires de la Musique. Aussi familier du bel canto que de Mozart ou du romantisme français, il est invité dans de nombreuses maisons : Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra-Comique, les opéras de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Avignon, Versailles et Rennes, Theater an der Wien, Mozartwoche, Barbican Center de Londres, Vlaamse Opera, Fenice de Venise, Opéra de Cologne, Grand théâtre de Luxembourg, Philharmonie de Luxembourg, Opéra de

Mineapolis, Festival Mostly Mozart à New-York. Il doit ses premiers engagements aux rôles mozartiens : Tamino dans *Die Zauberflöte*, Ottavio dans *Don Giovanni*, Ferrando dans *Così fan tutte*, Belmonte dans *L'Enlèvement au sérail*, Arbace dans *Idomeneo*. Il a aussi chanté Mercure dans *Platée* de Rameau, Fenton dans *Falstaff* de Verdi, Jaquino dans *Fidelio* de Beethoven, Tom Rakewell dans *The Rake's Progress* de Stravinsky. En mai 2021, il a fait ses débuts en Pylade dans *Iphigénie en Tauride* à l'Opéra de Paris. La saison dernière, il a chanté le Roméo de Gounod (Theater an der Wien), Cinna dans *La Vestale* de Spontini, Gérald dans *Lakmé* (Opéra du Rhin). Cette saison, il fait ses débuts en Don José à Versailles et chantera Alfredo dans *La Traviata* à Genève. À l'Opéra-Comique, il a chanté dans *Ciboulette* (2013), *Hamlet* (2018) et *La Fille de Madame Angot* (2023).





**EDWIN
CROSSLEY-MERCER**

Basse
CRÉON

Basse franco-irlandaise, Edwin Crossley-Mercer étudie la musique sacrée à Versailles et l'opéra et le lied auprès de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin, où il débute en 2006 sous la direction de Daniel Barenboim. Puis il chante Guglielmo (*Così fan tutte*) au Festival d'Aix-en-Provence et Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) à l'Opéra de Paris, qui le réinvite régulièrement. Ses engagements le conduisent aux États-Unis (*Manon* et *Le nozze di Figaro*), au Japon (*Béatrice* et *Bénédict*, Festival de Saito Kinen), en Amérique du Sud (*Don Giovanni* au Chili), en Europe (*Tannhäuser* par R. Castellucci au Festival de Pâques de Salzbourg, *Moïse* et *Pharaon* de Rossini par T. Kratzer à l'Opéra de Lyon, etc.). Familier du répertoire français, il se produit dans *La Damnation de Faust* (Philharmonie de Berlin), *Le Prophète* (Festival d'Aix) et chante les répertoires baroque (Rameau, Lully), classique (surtout Mozart), rossinien (*La Cenerentola*, *Guillaume Tell*), puccinien (*Tosca*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*) et contemporains. Il donne des récitals de New-York (Carnegie Hall) à Paris, des « folles journées » (Nantes, Tokyo) à Montevideo et Saint-Pétersbourg, et chante sous la direction des chefs A. Nelsons, Ph. Jordan, L. García Alarcón et ceux des Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre de Radio France, Los Angeles

Philharmonic, London Symphony Orchestra, etc. Lauréat en 2007 du HSBC Foundation Award, Premier Prix du concours Nadia et Lili Boulanger, nommé deux fois aux Grammy Awards, il enregistre pour Delos, collabore avec M. Linton pour deux albums, *Carmina Catulli* et *Songs of Oscar Wilde*, et enregistre *Winterreise* de Schubert. En 2024-2025, il est de retour à La Monnaie à Bruxelles dans la reprise de *la Carmen* de D. Tcherniakov, sous la direction de N. Stutzmann. À l'Opéra-Comique il a chanté dans *Béatrice et Bénédict* (2010), *Platée* (2014) et *Armide* de Gluck (2022).



**LILA
DUFY**

Soprano
DIRCÉ

La soprano colorature française Lila Dufy obtient un master d'interprétation en chant à l'Université de Montréal et poursuit ses études à la Juilliard School de New York, comme artiste émergente au sein de l'Artist Diploma in Opera Studies, dans la classe d'Edith Wiens. Au cours de son cursus, elle chante Tytania dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Despina dans *Così fan tutte*, Eurydice dans *Orphée aux enfers*, Belinda dans *Didon et Énée*, la Princesse, le Feu et le Rossignol dans *L'Enfant et les sortilèges*, la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée*. En concert, elle interprète le répertoire tant sacré que profane, notamment lors du Festival Bach de Montréal aux côtés de Julian Prégardien, et en 2021 aux côtés de Benjamin Bernheim avec l'Orchestre du Capitole. Elle affectionne la mélodie tout comme la musique contemporaine, ce qui l'amène à travailler avec Ana Sokolovic et José Evangelista, et à participer à la création d'œuvres de jeunes compositeurs québécois. Récemment, elle a chanté la Princesse, Le Feu et Le Rossignol dans *L'Enfant et les*

Sortilèges (Festival Pulsations, Bordeaux), la Reine de la Nuit dans *Die Zauberflöte* (Lyric Opera of Chicago), Clarine dans *Platée* (Capitole de Toulouse), Sœur Constance dans *Dialogues des Carmélites* (Opéra de Bordeaux), Xenia dans *Boris Godounov* (Capitole de Toulouse, Théâtre des Champs-Élysées), *Carmina Burana* avec l'Orchestre des Pays de la Loire. Elle a remporté le Premier Prix du concours international Zenith Opera Competition à Berlin en 2024.



**MARIE-ANDRÉE
BOUCHARD-LESIEUR**

Mezzo-soprano
NÉRIS

Mezzo-soprano originaire de Normandie, Marie-Andrée Bouchard-Lesieur s'oriente vers le chant après une formation à Sciences Po Bordeaux. Elle travaille avec Maryse Castets puis se perfectionne à l'Académie de l'Opéra de Paris où elle se produit régulièrement sur les scènes des opéras Garnier et Bastille. Elle participe également au Young Singers Project du Festival de Salzbourg où elle est la Deuxième Dame dans *Médée* de Cherubini avec le Wiener Philharmoniker. En 2022, elle est nommée parmi les révélations artiste lyrique des Victoires de la musique classique. Ces dernières saisons, elle est Didon dans *Didon et Énée* (direction Leonardo García Alarcón, La Grange au Lac), Lucrèce dans *Le Viol de Lucrèce* de Britten (Bouffes du Nord), Ethel lors de la création de Philippe Hersant *Les Éclairs* à l'Opéra-Comique, Margret dans *Wozzeck* (Opéra de Paris), Mère Marie de l'Incarnation dans *Dialogues des carmélites* (Opéra de Bordeaux), Siegrune dans *La Walkyrie* (La Monnaie), Marguerite dans *Le Retour de Virginie* de Bizet avec l'Orchestre national de Lyon, Meg Page dans *Falstaff* (Opéra de Liège et Opéra de Paris)... Elle se produit également dans le répertoire symphonique et en concert avec Gustavo Dudamel, Daniel Harding, Esa-Pekka Salonen, Simone Young,

Carlo Rizzi, Thomas Hengelbrock, Marc Minkowski, Laurence Equilbey, Susanna Mälkki, Michael Schönwandt... Parmi ses projets la saison prochaine, notons Fenena dans *Nabucco* (Festival de Sanxay), Waltraute dans *La Walkyrie* (Opéra de Paris) et Santuzza dans *Cavalleria rusticana* (Opéra de Montpellier).



**FANNY
SOYER**

Soprano
SUIVANTE DE DIRCÉ

Fanny Soyer étudie le chant à la Maîtrise de Paris sous la direction de P. Marco, puis au Département Supérieur pour Jeunes Chanteurs de Paris. Elle effectue sa licence à la Hochschule für Musik Hanns Eisler à Berlin, où elle travaille avec Chr. Schäfer et W. Rieger, explorant principalement les répertoires du lied et de la mélodie. En 2020, elle intègre l'Opera Academy de Copenhague et obtient son Master en 2022. De 2022 à 2024, elle rejoint le Young Artist Program de l'Opéra Danois. Elle y chante Frasquita dans *Carmen*, la Seconde Nièce dans *Peter Grimes*, La Musica dans *L'Orfeo*. En 2023, elle se produit au sein du Young Artist Program de Copenhague et interprète Papagena dans *Die Zauberflöte*, Echo dans *Ariadne auf Naxos* et est soprano dans *Don Juan's Inferno*. Elle prête sa voix à la musique du documentaire de Wim Wenders *Anselm*, enregistre avec l'Orchestre philharmonique Slovaque à Bratislava. En 2024, elle remporte le second prix femme au concours de chant de Canari, chante la partie de soprano du *Requiem* de Mozart avec A. Perruchon et

l'Orchestre Lamoureux, est soprano solo de l'Oratorio de Noël de Saint-Saëns avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, dirigé par A. Shokhakimov. En 2024-2025, elle est membre de l'Académie de l'Opéra-Comique.



**MICHÈLE
BRÉANT**

Soprano
SUIVANTE DE DIRCÉ

Avant d'entrer à la Maîtrise de Paris, Michèle Bréant a fait ses premiers pas sur scène en chantant Gretel dans *The Sound of Music* (Théâtre du Châtelet). Encore étudiante, elle chante l'Amour dans *Orphée et Eurydice* (La Monnaie, Bruxelles), et *Das klagende Lied* de Mahler (Philharmonie de Paris et de Dallas). Elle rejoint la classe de Carola Guber à la Hochschule für Musik de Leipzig en 2018 et participe à divers événements et master classes, notamment à l'Atelier Lyrique du Festival Verbier, l'Académie Jaroussky et la Heidelberg Lied Academy. Elle a récemment chanté Zerlina dans *Don Giovanni* avec le Concert de la Loge et Julien Chauvin

(Théâtre de l'Athénée), Susanna dans *Le nozze di Figaro* (La Seine Musicale), Euridice dans *l'Orfeo* de Sartorio (Athénée), Titania dans *A Midsummer Night's dream* de Britten et la soprano solo de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach (Concertgebouw, Amsterdam). Nommée Talent Adami Classique 2024, elle chantera prochainement à l'Opéra de Lorraine, au Grand Théâtre du Luxembourg et au Théâtre de Caen. En 2024-2025, elle est membre de l'Académie de l'Opéra-Comique.



**CAROLINE
FROSSARD**

Comédienne

Après dix ans de danse classique, Caroline Frossard suit une formation de comédienne au conservatoire de Genève, puis au conservatoire du X^e arrondissement de Paris. Son vaste répertoire théâtral comprend aussi bien des pièces classiques comme *Phèdre* ou *Bérénice* de Racine que des comédies contemporaines comme le spectacle de café-théâtre *J'aime beaucoup ce que vous faites*, ou d'autres formes théâtrales avec la compagnie de théâtre de rue Oposito, dans laquelle elle joue, danse et chante. Elle a joué avec Marthe Mercadier et Claude Gensac au Théâtre Edouard VII. Au cinéma, elle a tourné

avec Damien Bonnard, Patrick Mille ou encore Emir Kusturica sous la direction de M.-È. Signeyrole, et prête régulièrement sa voix à des séries et des films d'animation. On peut la retrouver en ce moment en *Milady* dans *Les Trois Mousquetaires* mis en scène par Charlotte Matzneff au Théâtre Montparnasse, bientôt en tournée en France.

ENFANTS DE LA MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE



Erwan Chevreux



Inès Emara



Edna Nancy



Félix Lavoix Donadieu

COMÉDIENNES



Inès Dhabbi



Sira Lenoble N'Diaye



Lisa Razniewski



Mirabela Vian



ACCENTUS

CHŒUR

Créé par Laurence Equilbey, accentus est une référence incontournable dans l'univers de la musique vocale, avec un répertoire audacieux composé d'œuvres a cappella. Depuis 2013, Christophe Grapperon est le chef associé du chœur. accentus se produit dans les plus grandes salles de concert et festivals en France et à l'international, et est un partenaire privilégié de la Philharmonie de Paris. La relation de confiance établie avec l'Opéra de Rouen Normandie depuis la création du chœur s'est pérennisée en résidence, autour d'opéras et d'actions pédagogiques. À l'Opéra de Rouen Normandie, accentus assure la direction artistique du chœur accentus / Opéra de Rouen Normandie. accentus collabore également avec Insula orchestra, avec lequel il présente chaque saison des opéras à La Seine Musicale, avec des mises en scène innovantes. L'ensemble collabore régulièrement avec des chefs, solistes et orchestres prestigieux : Pierre Boulez, Andris Nelsons, Christoph Eschenbach, Sir Simon Rattle, Philippe Jordan, Simone Young, Yannick Nézet-Séguin, Orchestre de Paris, Ensemble intercontemporain, Insula orchestra, Concerto Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker. En 2019, le ministère de la Culture a confié à accentus la création du premier Centre national d'art vocal, visant à revitaliser l'art vocal en France. Le Cen, centre de ressources créé par accentus, s'inscrit dans cette dynamique de partage des ressources.

accentus, centre national d'art vocal Paris Île-de-France - Normandie, bénéficie du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, du ministère de la Culture et est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France et la Région Normandie. Il reçoit également le soutien de la SACEM. Le chœur est en résidence à l'Opéra de Rouen Normandie. Les activités de diffusion et d'actions culturelles d'accentus dans le département bénéficient du soutien du Département des Hauts-de-Seine.

La Fondation d'entreprise Société Générale est le mécène principal du chœur accentus. accio, le cercle des amis d'accentus et d'Insula orchestra, soutient ses actions artistiques et pédagogiques.

DESSUS 1

Émilie Brégeon, Pauline Feracci, Pauline Gaillard, Émilie Husson, Clara Penalva, Marie Picaut

DESSUS 2

Céline Boucard, Geneviève Cirasse, Karine Godefroy, Edwige Parat, Charlotte Plasse, Kristina Vahrenkamp

HAUTES-CONTRE

Sean Clayton, Stephen Collardelle, Léopold Gillioots-Laforge, Constantin Goubet, Alexandre Jamar, Mathieu Montagne

TÉNORS

Camillo Angarita, Martin Candela, Maciej Kotlarski, Lancelot Lamotte, Lisandro Nesis, Pierre Perny

BASSES

Laurent Bourdeaux, Frédéric Bourreau, Paul-Alexandre Dubois, Jean-Christophe Jacques, Pierre Jeannot, Julien Neyer

PIANISTE RÉPÉTITEUR

Philip Richardson

CHEF DE CHŒUR

Christophe Grapperon

INSULA ORCHESTRA

ORCHESTRE

Insula orchestra est une formation musicale résidente à La Seine Musicale à Boulogne-Billancourt depuis 2017, dirigée par la cheffe d'orchestre Laurence Equilbey. Reconnu pour ses interprétations sur instruments d'époque et ses recherches musicales approfondies, l'orchestre s'efforce de restituer fidèlement les intentions des compositeurs tout en adoptant une perspective moderne. Le répertoire de l'orchestre se concentre principalement sur la musique allemande, de l'époque des Lumières jusqu'au sommet du romantisme, tout en célébrant des œuvres italiennes et françaises, y compris des œuvres moins connues de Louise Farrenc, Clara Schumann et Emilie Mayer. Insula orchestra rayonne en France et à l'international, dans de grands lieux et festivals : Philharmonies de Paris et d'Essen, Grand Théâtre de Provence, Theater an der Wien, Elbphilharmonie de Hambourg, Barbican Centre de Londres, le Hong-Kong Art Festival, BOZAR à Bruxelles, Lincoln Center de New-York ou encore le Louvre Abu Dhabi pour son inauguration officielle. Il a collaboré avec de nombreux chefs invités, dont Ottavio Dantone, Stefan Gottfried, Leonardo Garcia Alarcon, Speranza Scapucci... L'orchestre produit également chaque année un opéra en version mise en scène, faisant appel à des disciplines différentes (danse, magie nouvelle, vidéo, manga...). Insula orchestra s'engage dans la transmission de la musique à tous les publics, avec un programme de partage et d'inclusion et une présence numérique innovante pour faciliter l'accès à la musique classique à travers le monde numérique.

Insula orchestra est soutenu par le Département des Hauts-de-Seine et est l'orchestre résident à La Seine Musicale. Il reçoit le soutien de la Région Île-de-France. Aline Foriel-Destezet est sa grande mécène. Le cercle d'amis et mécènes accio et la Fondation Insula orchestra - Laurence Equilbey accompagnent ses projets. Insula orchestra est membre de la FEVIS et de la SPPF.

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

La Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique est une formation artistique créée par Sarah Koné qui regroupe 120 enfants et adolescents âgés de 8 à 20 ans, n'ayant pas nécessairement de formation musicale au départ et composée d'une grande diversité de profils. Utilisant les arts du spectacle comme outil d'inclusion sociale et de réussite éducative, cette formation pluridisciplinaire - composée de chant, de formation musicale, de théâtre, de danse contemporaine et de claquettes - s'inscrit en synergie avec le cursus académique de l'élève depuis le CM2 jusqu'à l'Université. Depuis 2018, la Maîtrise a ouvert une deuxième voie de recrutement parallèlement aux auditions classiques. Chaque année, en mars, elle organise des auditions délocalisées dans les établissements scolaires classés en REP d'une ville de petite couronne parisienne différente chaque année. Né d'une réflexion sur l'innovation pédagogique et les méthodes d'apprentissage actives, ce projet vise à offrir un nouvel accès aux pratiques artistiques et à ouvrir les horizons de ces jeunes chanteurs. Chaque année, ils participent une trentaine de représentations artistiques sur la scène de l'Opéra-Comique ou hors-les-murs, à travers des productions d'opéras et des concerts.

Inès Emara

Félix Lavoix-Donadieu

Edna Nancy Lo Prete

Erwan Chevreux

VIOLONS

Stéphanie Paulet solo, Catherine Ambach, Arnaud Bassand, Paul-Marie Beauzy, Kasumi Higurashi, Léonor De Récondo, Julia Didier, Cécile Garcia, Karine Gillette, **Pablo Gutiérrez Ruiz**, Cécile Kubik, Martin Lissola, Martin Reimann, Yannis Roger, Noé Sainlez, Marie-Laure Sarhan, Heide Sibley, Byron Wallis

ALTOS

Brigitte Clément, Dahlia Adamopoulos, Laurent Gaspar, Delphine Grimbert, Julien Lo Pinto, Jean-Luc Thonnérieux

VIOLONCELLES

Thomas Duran, Anne-Charlotte Dupas, Pablo Garrido, Églantine Latil

CONTREBASSES

Axel Bouchaux, Gautier Blondel, Charlotte Testu

FLÛTES

Anna Besson, Morgane Eouzan

HAUTOIS

Jean-Marc Philippe, Anne Chamussy

CLARINETTES

Vincenzo Casale, Ana Melo

BASSONS

Philippe Miqueu, François Charruyer

CORS

Georg Koehler, Gilbert Cami-farras, Cédric Muller, Pierre Rougerie

TROMBONE

Frédéric Lucchi

TIMBALES

Marie-Ange Petit



OPÉRA
COMIQUE



JEAN-PHILIPPE RAMEAU

SAMSON

DIRECTION MUSICALE
**RAPHAËL
PICHON**

MISE EN SCÈNE
**CLAUS
GUTH**

CHŒUR ET ORCHESTRE
PYGMALION



OPERA-COMIQUE.COM - 01 70 23 01 31

DU 17.03
AU 23.03.2025



OPÉRA
COMIQUE

CLARA OLIVARES
& CHLOÉ LECHAT

LES SENTINELLES

DIRECTION MUSICALE
**LUCIE
LEGUAY**

MISE EN SCÈNE
**CHLOÉ
LECHAT**

ORCHESTRE NATIONAL
BORDEAUX-AQUITAINE

OPERA-COMIQUE.COM - 01 70 23 01 31

DU 10.04
AU 13.04.2025



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

DIRECTION

DIRECTEUR
Louis Langrée

DIRECTRICE ADJOINTE
Anne-Sophie Brandalise

ASSISTANTE DE DIRECTION
Karine Belcari

DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE
Nathalie Lefèvre

RESPONSABLE DU CONTRÔLE DE GESTION
Nicolas Heitz

CHEFFE COMPTABLE
Agnès Kolteïn

COMPTABLE/RÉGISSEUSE DE RECETTES
Patricia Aguy

EMPLOYÉE ADMINISTRATIVE
Céline Dion

AGENT COMPTABLE
Véronique Bertin

DIRECTION DES RESSOURCES HUMAINES

DIRECTRICE DES RESSOURCES HUMAINES
Myriam Le Grand

CHARGÉE DES RESSOURCES HUMAINES
Fiona Selly

RESPONSABLE DU SERVICE PAIE
Laure Joly

ADJOINTE PAIE, RESPONSABLE DU SIRH
Amel Khelassi

SECRETARIAT GÉNÉRAL

SECRETAIRES GÉNÉRALES
NN

SECRETAIRES GÉNÉRALES ADJOINTES ET
RESPONSABLES DE LA COMMUNICATION
Laure Salefranque

ATTACHÉE DE PRESSE
Alice Bloch

RÉDACTEUR MULTIMÉDIA
David Nové-Josserand

CHARGÉES DE MÉDIATION
Lucie Martinez
Marianne Bailly

CHARGÉ DE COMMUNICATION
Gabriel Ferrão

CHARGÉ DE COMMUNICATION
ET DE MÉDIATION
Julien Tomasina

RESPONSABLE DU NUMÉRIQUE
ET DE SON DÉVELOPPEMENT
Juliette Tissot-Vidal

CHARGÉE DE COMMUNICATION DIGITALE
Maëlys Feunteun

ALTERNANTE
Inès Gasri

CHARGÉE DE CRM, MARKETING DIGITAL,
ANALYSE DATA
Fédérika Moisson

CHEFFE DU SERVICE DES RELATIONS
AVEC LE PUBLIC
Angelica Dogliotti

CHEFFE ADJOINTE DU SERVICE DES RELATIONS
AVEC LE PUBLIC
Philomène Loambo

RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE
Théo Maille

ADJOINTE AU RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE
Sonia Bonnet

CHARGÉ DE BILLETTERIE
Frédéric Mancier

CHARGÉE DES RELATIONS AVEC LE PUBLIC
ET BILLETTERIE
Marie Malaterre

CHEFFE DU SERVICE DE L'ACCUEIL
Laurence Coupaye

CHEF ADJOINT
Stéphane Thierry

VENDEURS DE PROGRAMMES
Valentin Halbert
Théo Leroy
Hervé Légérot

PLACEUR-EUSE-S
Sandrine Coupaye, Séverine Desonnais,
Lisa Bensimhon, Frédéric Cary, Camille
Flament, Baptiste Genet, Tristan
Gourmanel, Nicolas Guétrot, Lorine
Kocademir, Noémie Lastère, Nicolas
Le Guen, Clémence Lebouchard, Léna
Magnien, Shen Masquida, Amô-Nicole
Moreau, Fantine Sevic, Marius Valero

CONTRÔLEURS
Stéphane Brion
Pierre Cordier
Matthias Damien
Imad Amzi
Arthur Rigal

DIRECTION DU MÉCENAT

DIRECTRICE DU MÉCENAT
ET DES PRIVATISATIONS
Camille Claverie Li

CHARGÉ-E-S DE MÉCENAT
Marion Minard
Marion Milo
Achille Roy

CHARGÉE DE MÉCENAT
ET DES PRIVATISATIONS
Pénélope Saïarh

RESPONSABLE DU DÉVELOPPEMENT
INTERNATIONAL
Gail Negbaur

ASSISTANTES MÉCENAT
Juliette Willain
Léna-Prune Soetinck Nabas

DÉPARTEMENT ARTISTIQUE ET PRODUCTION

DIRECTRICE DE L'ADMINISTRATION ARTISTIQUE
Chrysoline Dupont

ADJOINTE EN CHARGE DE LA PRODUCTION
Caroline Giovos

ADJOINTE EN CHARGE DE LA COORDINATION
ARTISTIQUE
Cécile Ducournau

ADMINISTRATRICES DE PRODUCTION
Élise Griveaux
Marcelle Pamponet

CHARGÉE DE PRODUCTION
Margaux Roubichou

CHARGÉE DE PRODUCTION ET D'ADMINISTRATION
Camille Tanguy

CONSEILLER AUX DISTRIBUTIONS
Mathieu Porday

MÂTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

DIRECTEUR ARTISTIQUE
Louis Langrée

DIRECTRICE DÉLÉGUÉE
Marion Nimaga-Brouwet

RÉGISSEUSE DU CHŒUR
Alicia Arzac

RESPONSABLE DE LA SCOLARITÉ
Rachida M'hamed

CHARGÉE D'ADMINISTRATION
Margaux Magloire

CHARGÉE DE MISSION DÉVELOPPEMENT
ET COMMUNICATION INSTITUTIONNELLE
Quitterie Hugon-Verlindé

ASSISTANTE DE PRODUCTION
Alexia Vliegen

ALTERNANTE CHARGÉE DE COMMUNICATION
Eva Miquet

DRAMATURGIE

DRAMATURGE
Agnès Terrier

ALTERNANTES
Céleste Combes
Savannah Guillon

DIRECTION TECHNIQUE

DIRECTEUR TECHNIQUE
Benoît-Marie Quincy

ADJOINT AU DIRECTEUR TECHNIQUE,
RESPONSABLE DU BÂTIMENT
ET DES SERVICES GÉNÉRAUX
Thibaud De Renty

ADJOINT AU DIRECTEUR TECHNIQUE
Hernán Peñuela

SECRETAIRES DE LA DIRECTION TECHNIQUE
Alicia Zack

RÉGISSEUR TECHNIQUE DE COORDINATION
Romain Chevalier

RÉGISSEUR TECHNIQUE DE PRODUCTION
Guillaume Lepert

RESPONSABLE DU BUREAU DE DESSIN
TECHNIQUE
Louise Prulière

TECHNICIENNE CAO-DAO
Karine Boutroy

RÉGISSEUSE GÉNÉRALE DE COORDINATION
Emmanuelle Rista

RÉGISSEUR-SE GÉNÉRALE
Michaël Dubois
Céverine Tomati

RÉGISSEUSES DE SCÈNE
Anaïs Pelaquier
Annabelle Richard

RÉGISSEUSE SURTITRES
Sophie Kaminski-Dzuibek

RÉGISSEUR ACADÉMIE
Élie Savoye

RÉGISSEUR D'ORCHESTRE
Antonin Lanfranchi

TECHNICIENS D'INSTRUMENT DE MUSIQUE
Hugo Delbart, Florent Simon, Philippe
Martins, Mathhieu Souchet, Eli Frot,
Cédric Des Aulnois, Mateo Vermot,
Alexandre Ferran, William Vincent,
Jérôme Paoletti

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

BRIGADIERS-CHEFS MACHINISTES
Thierry Manresa, Julien Boulenour,
Arthur Guiot, Mathieu Gervaise

MACHINISTES
Fabrice Costa, Jacques Papon, Christophe
Bagur, Yves Chomez, Elena Faux, Thomas
De Freitas, Jean Baptiste Criscuolo, Loïc
Le Gac, Pablo Mejean, Emin-Samuel
Sghaier, Adrian Reina Cordoba, Régis
Demeslay, Alice Rendu, Chrysambre Vila,
Adélaïde Presas, Myriam Cöen

MACHINISTES CINTRIERS
Jérémy Strauss, Paul Amiel, Thomas
Contreras, Eddie Dard, Samy Couillard,
Julien Bezin, Abbas Abdelkader Diawara,
Lino Dalle Vedove, Germain Cascales

BRIGADIER-CHEF ACCESSOIRES
Mathieu Bianchi

ACCESSOIRISTES
Apolline Boyer, Myrtille Debievre, Manuia
Faucon, Jeanne Joyet, Maud Duclos

ALTERNANT
Judon Guy

CHEF DU SERVICE AUDIOVISUEL
Quentin Delisle

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE AUDIOVISUEL
Cédric Joder
Étienne Oury

TECHNICIEN-NE-S AUDIOVISUELS
Stanislas Quidet
Leï Lacote-Nakamura

Sophie Blons
Carl Despois
Alexandre Sares

ALTERNANT
Simon Rech

CHEF DU SERVICE ÉLECTRICITÉ
Sébastien Böhm

CHEFS ADJOINTS DU SERVICE ÉLECTRICITÉ
Julien Dupont
Cédric Enjoubault
François Noël

BRIGADIERS-CHEFS ÉLECTRICIENS
Dominique Gingreau
Ridha Guizani
David Ouari
Olivier Ruchon

ÉLECTRICIEN-NIENNE-S
Sohail Belgaroui
Grégory Bordin
Geoffrey Parrot
Amélie Mao
Carole Van Bellegem
Noémie Capronnier

ALTERNANTE
Viviane Jenoc

CHEF DU SERVICE COUTURE, HABILLEMENT,
PERRUQUES-MAQUILLAGE
Alexandre Bodin

CHEFFE ADJOINTE HABILLAGE
Clotilde Timku

CHEFFE ADJOINTE PERRUQUES-MAQUILLAGE
Amélie Lecul

CHEFFE ADJOINTE COUTURE
Marilyne Lafay

COUTURIER-ÈRE-S-HABILLEUR-SE-S
Izac Benedetti, Cannelle Charlanes,
Julie Dhomps, Emma Euvrard

ATTACHÉE DE PRODUCTION HABILLAGE
Valérie Barberousse

HABILLEUSES
Juliette Jamet, Floriane Bitor, Sandrine
Douvry, Fabienne Rivier, Cécile Berges,
Justine De La Brosse, Suzanne Veiga
Gomes, Hollie Barrett, Emilie Pade

STAGIAIRE HABILLAGE
Chloé Deligny

ATTACHÉE DE PRODUCTION COUTURE
Marlène Tournadre

CHEFFE D'ATELIER COUTURE
Vera Boussicot

SECOND D'ATELIER
Lydie Lalaux

COUTURIÈRES
Marie Lossky, Castille Schwartz,
Camille Lamy, Marion Bruna

STAGIAIRES COUTURE
Odray Mathurin, Clara Gremmy

CHEF COSTUMIER
Bruno Jouvét

ATTACHÉE DE PRODUCTION MAQUILLAGE/
PERRUQUE
Cécile Larue

COIFFEUSES-PERRUQUIÈRES
Julie Bouteiller
Vina Albertini
Justine Bailly
Charline Gravey

COIFFEUR-EUSE-S-MAQUILLEUR-EUSE-S
Caroline Vlieghe, Corine Blot, Marie
Rouillet, Olivier Duriez, Patrick Mizzi,
Charlènes Torres, Amélie Sane

ADJOINT DU RESPONSABLE BÂTIMENT,
RESPONSABLE DU SERVICE INTÉRIEUR
Christophe Santer

CHEFFE D'ÉQUIPE DES HUISSIERS ET DU
STANDARD
Cécilia Tran

HUISSIÈRES
Fatima Berrissoul
Justine Cuvelier
Sabianka Bencsik

OUVRIER TOUS CORPS D'ÉTAT
Noureddine Bouzelfen

CHEF DE LA SÉCURITÉ ET DE LA SÛRETÉ
Pascal Heiligenstein

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT
Stéphane Richard

PRÉSIDENTE D'HONNEUR
Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA CRÉATION
ARTISTIQUE (MINISTÈRE DE LA CULTURE)
Christopher Miles

SECRETAIRES GÉNÉRALES
(MINISTÈRE DE LA CULTURE)
Luc Allaire

DIRECTRICE DU BUDGET
(MINISTÈRE DE L'ÉCONOMIE ET DES FINANCES)
Mélanie Joder

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra
Maryse Aulagnon

REPRÉSENTANT-E DES SALARIÉ-E-S

Jérôme Chou
Pénélope Saïarh

L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

Mécène principale de la saison

LES AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Ségolène Gallienne, Kamel Mennour, Alexia Niedzielski, Olivia de Rothschild, Vanessa van Zuylen, Anne-Gabrielle Heilbronner et Ulrike Decoene

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES



Grand Mécène de la Création Européenne



Sisley, Dior, Cartier, Loro Piana, Havas, Saint Laurent, Diptyque, Rabanne, Kering, Tikehau Capital, L'Oréal, Loro Piana, Altermind, Fondation Covéa, Asfeld, Christie's, JCDecaux, Women's Forum, France Mutuelle, Fondation Terrévent, Fondation Educlare, Fonds de dotation Cabanettes

SES GRANDS DONATEURS

Nicolas Altmayer et Mathilde Favier, Prince Aryn Aga Khan, LLAA.SS. Prince et Princesse d'Arenberg, Jean-Luc Allavena, Thierry et Maryse Aulagnon, Hubert Barrère, Xavier Barroux et Isabella Capece, John M. Beck, Didier et Brigitte Berthelemot, Carmen Busquets, Didier Deconinck et Béatrice Beitmann, Alan Melville Chapin, Olivier Fournier et Jérôme Lemblin, Ian et Ségolène Gallienne, Famille Guérout, S.A.R. la Princesse de Hanovre, Sandra Hegedus, François Henrot et Violaine de Dalmas, Rinaldo Invernizzi, Jean-Christophe Kerdelhué, Sandra Lagumina, Mathieu et Alix Laine, Dominique Laval, Gwenhael Le Boulay, Bernard Le Masson, Peter Marino, Malvina et Denise Menda †, Marc Menesguen et Vanessa van Zuylen, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Pâris Mouratoglou, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Philippe et Mina d'Ornano, Sir Lindsay et Lady Owen-Jones, Paul-Emmanuel Reiffers, Thaddeus Ropac, Alexandre et Olivia de Rothschild, Raphaella Riboud-Seydoux, Dominique Senequier, Beatrice Stern, Elizabeth F. Stribling, Sidney J. Weinberg Jr. Foundation, Manuel Valls, Cécile Verdier, Jacques Veyrat et nos donateurs anonymes

LE CERCLE FAVART & AMERICAN FRIENDS

Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Fabienne Berthelot, Bruno Bouygues, Pascal Breton, Franck Ceddaha, Michel Camoz, Paule et Jacques Cellard, Jacqueline Kay Cessou, Nabil Chartouni, Franck Donnersberg, Jean-René Fourtou, Olivier Gaymo, Maria Richter Kelly et William Kelly, Isabelle de Kerviler, Patrice de Laage de Meux, Marie Nugent-Head Marlas and James Marlas, Edouard Peugeot, Judith Pillsbury, Dianne and J. David Rosenberg, Kurt Schlotthauer, Sandrine Zerbib

Jean-Pierre Boivin, Bertrand Demole, Pierre Dreyfus, Marie-Pierre et Michael Ellmann, Jean-René Fourtou, Cyril Germain, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Michel Lagoguey, Sophie Minon, Patrick Oppeneau, Philippe Chambon, Corinne Blachier-Poisson, Alain Honnart, Olivier Schoutteten, Franck Thevenon-Rousseau

Margery Arent Safir, Jad Ariss, Bernard Auberger, Jean-Marie Baillot d'Estivaux, Evelyne Baraquin, Michèle Beran, Didier Bertrand, Virginie et Patrick Bézier, Michel Germain et Gilbert Bleas, Marie-Cécile Rameau Bosch, Katharina et Jacques Bouhet, Marie-Hélène Boulanger, Nicole Bouton, Lionel Brun-Valicon, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Dominique Cavier, Mai et Jean-Marc Chalot Tran, Paul Chancel, Maureen et Jean-Luc Chatelain, Jean Cheval, Pierre-Olivier Coq, Michèle Coumbret-Lecadet, Marie-José Coue, Philippe Crouzet, Marie-Noëlle et Emmanuel de Boisgrollier, Isabelle et Jean de Penguern, Anne et Laurent Diot, Max et Huguette Drapier, Amy Knoblauch Dubin, Emmanuel Dupuy, Benoît Duthu, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Claudette Eleini, Sabine et Patrick Emoré, Mireille et Jean-Claude Esparcieux, Ellen et Victor Fabius, Suzanna Flammarion, Anne et Tristan Florenne, Christophe Fontanaud, Fabienne Greff, Jérôme Guilbert, Claude Guillier, Marie Henessy, Isabelle Hillel, Pascal Houzelot, Lauri Hughes, Jean-Marc Introvigne, Emmanuel et Hélène Julien, Sylvie et Frédéric Jumentier, Elizabeth Kehler, Marc Koné, Andrea Labov Clark et Tim Clark, Claire Larroche, Marguerite Laruelle, Ivana Laurent-Hollingshausen, Monica Legrand, Catherine et Marc Litzler, Ann MacDougall et Jules Kaufman Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Etienne Meignant, Nancy Merritt Asthalter et Richard Asthalter, Geneviève et Roland Meyer, Christian Morel, Marie-Aimée Navarro, Maggy Vasseur, Christophe Pally, Pascale Peeters, Laurent Petizon, Emmanuel Pradère, Claude Prigent, Liz van Puijenbroek, Marie-Cécile Rameau-Bosch, Pierre Riviere, Nathalie et Jamil Saïharh, Jean-Luc Schilling, Fabienne Schöddler, Alexandre Stern, Mario Tavella, Marianne Tesler, Martine Tessières, Agnès Touraine, Anne et Laurent Tourres, Gerard Turck, Gustave Vainstein, Jaime Valles, Barbara Veil, Jean-Francois Weill, Jean-Pierre Welsch, les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Louis Langrée

RESPONSABLE ÉDITORIALE
RÉDACTION ET ICONOGRAPHIE

Agnès Terrier

Assistée de Céleste Combes
et Savannah Guillon

SECRÉTAIRE ÉDITORIAL

Gabriel Ferrão

CRÉATION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Bronx

ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE

Jekaterina Budryte

RÉSERVATION

TÉLÉPHONE

01 70 23 01 31

INTERNET

www.opera-comique.com

GUICHET

1, place Boieldieu – 75002 Paris

Suivez-nous sur



IMPRESSION

STIPA

LICENCE E.S.



L-R-21-8858

Photographies

[p. 15] Plafond de l'escalier Favart, par François Flameng : *La Vérité sortant du puits et la Comédie fustigeant les mœurs* © Raphaël Metivet

[pp. 18-25 et 27-35] Répétitions de *Médée*, Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, janvier 2025 © Stefan Brion

Iconographies

[p. 38] Luigi Cherubini, par Karl Traugott Riedel, Édition Peters (Leipzig), 1800-1832, don de A.J. Laboryrie-van Goudoever, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 40] Cherubini, par Jean-Auguste-Dominique Ingres, lithographie de Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 41] André-Ernest-Modeste Grétry, par Élisabeth Vigée Le Brun, gravure de Johann Christian Benjamin Gottschick, 1796 © Stiftung Händel-Haus Halle ; Carl Maria von Weber, par Caroline Bardua, 1821, legs de Maria von Wildenbruch © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Andres Kilger

[p. 42] Louis Spohr en 1824 à Kassel, par Johann August Nahl le jeune, 1824 © Wikimedia Commons ; Ludwig van Beethoven, par Josef Willibrord Mähler, vers 1804-1805, Sammlung Wien Museum © Wikimedia Commons ; Felix Mendelssohn Bartholdy, par Theodor Hildebrandt, lithographie de Friedrich Jentzen, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1837 © Wikimedia Commons

[p. 43] Robert Schumann, par Josef Kriehuber, 1839, Vienne © Wikimedia Commons ; Richard Wagner, par Ludwig Angerer, 1862, Vienne © Wikimedia Commons ; *Berlioz à quarante-deux ans*, d'après une lithographie d'August Prinzhofer, 1845, Bibliothèque municipale de Grenoble © BnF

[p. 44] *Entrée du Conservatoire de musique et de déclamation*, graveur inconnu, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 45] *Au théâtre, le parterre*, gravure d'Auguste Lepère d'après Honoré Daumier, XIXe siècle, legs d'Adolphe Jullien, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 46] *Venus en Mars betraopt*, gravure d'après un dessin de Hendrick Goltzius, vers 1590, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 47] *Jason et Médée conversant dans une forêt*, planche 8 de *La Légende de la Toison d'Or*, gravure de René Boyvin d'après Léonard Thiry, 1563 © Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa

[p. 48] *Jason et les Argonautes font leurs adieux à Chiron*, par Joseph Anton Koch, 1799, acquisition chez F.G. Fonds Waller, Amsterdam © Rijksmuseum ; *Le navire Argo*, par Frans van der Steen, 1667, don

de M. C. Scheibler, Amsterdam

© Rijksmuseum

[p. 49] Costume de Furie ou d'Euménide pour le théâtre de l'Opéra, *Galerie des Modes et du Costume Français*, gravure de Nicolas Dupin d'après Claude-Louis

Desrais, 1779, Paris © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek / Anna Russ

[p. 50] *Médée*, par Charles-Antoine Coytel, vers 1715 © The Metropolitan Museum of Art / Harris Brisbane Dick Fund

[p. 53] *Médée dans l'opéra de Jason et Médée*, gravure de René Gaillard d'après Jean-Baptiste Martin, 1779, Département des Arts du spectacle © BnF

[p. 54] *Créüse consumée par la robe empoisonnée*, par Jean-François de Troy, 1743, Petit Palais © Paris Musées

[p. 57] *Élévation du théâtre de Monsieur, rue Feydeau*, gravure par Armand Parfait Prieur, 1791, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 58] *Vue du Théâtre de l'Opéra-Comique rue Feydeau*, gravure d'Eugène Dubois d'après Henri Courvoisier-Voisin, vers 1810, Bibliothèque-Musée de l'Opéra © BnF

[p. 60] *Plan routier de la Ville de Paris*, par Charles Picquet, University of Chicago Library, 1814 © Wikimedia Commons ; *Intérieur de la salle Feydeau dans les années*

1810, Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 63] *Médée dans son char tiré par deux dragons, enflammant la maison de Jason*, par Antonio Tempesta, 1606, Amsterdam © Rijksmuseum

[p. 65] *Médée* : esquisse de décor, par Ignazio Degotti, 1797, Bibliothèque-Musée de l'Opéra © BnF

[p. 67] Méhul, gravure de Leclerc d'après A. Guilleminot, Bibliothèque-Musée de l'Opéra © BnF ; Pierre Gaveaux, par Edme Quenedey, 1821, Département de la Musique © BnF

[p. 68] Mme Scio dans *Palma*, Théâtre de l'Opéra-Comique, par Jean Prud'hon © The New York Public Library

[p. 69] Frontispice de la partition de *Médée* de Cherubini, par Ignace Eugène Marie Degotti, 1797, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Munich/Zurich © Wikimedia Commons

[p. 71] *Médée*, par Étienne de La Belle, 1644, legs d'Auguste et Eugène Dutuit, Petit Palais © Paris Musées

[p. 73] *Médée méditant le meurtre de ses enfants*, fresque de Pompei, Casa dei Dioscuri, entre 62 et 79, Musée archéologique national de Naples

© Wikimedia Commons

N°5



© PÉPÉ-QUÉBÉCOIS MÉDÉE 24/25