

Dossier d'accompagnement
ARIANE À NAXOS
UN MÉTA-OPÉRA



VENIR À UN SPECTACLE

Nous sommes très heureux de vous accueillir à l'Opéra de Limoges !

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. Vous pouvez le diffuser et le dupliquer librement.

Le service d'actions éducatives et culturelles est à votre disposition pour toute information supplémentaire.

N'hésitez pas à nous envoyer tous types de retours et de témoignages.



Dimanche 15 mai 2022 – 15h

Mardi 17 mai 2022 – 20h

Jeudi 19 mai 2022 – 20h

Chanté en allemand, surtitré en français

Durée : environ 2h30 entracte compris

INFORMATIONS PRATIQUES

La représentation débute à l'heure indiquée.

Nous vous remercions d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, afin de faciliter votre placement en salle. Les portes se ferment dès le début du spectacle.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves sont sous leur responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra. Ces derniers doivent demeurer silencieux pendant la durée de la représentation afin de ne pas gêner les artistes et les autres spectateurs.

Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photographies, de filmer ou d'enregistrer.

Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.



Cliquer sur les liens Internet dans le texte et accéder directement aux pages concernées.

AUTOUR DE LA CRÉATION

- **Conférence tout public**
Ariadne auf Naxos - l'orchestre d'un magicien. Par Alain Voirpy.
Vendredi 13 mai 2022 - 18h30 - Foyer du public.
- **Parcours thématique scolaire autour d'Ariane à Naxos.**
Rencontre avec l'équipe artistique.
Vendredi 13 mai 2022 - 14h30.
Représentation.
Visite et/ou atelier (réservation en début de saison).
- **A lire dans L'Agitateur lyrique** : la BD de Barek (p.68)

Nous vous souhaitons une très bonne représentation !

ARIANE À NAXOS DE RICHARD STRAUSS

Ariane à Naxos est un opéra en un acte, précédé d'un prologue de Richard Strauss, sur un livret d'Hugo von Hofmannsthal.

Il fut créé au Hofoper de Vienne, le 4 octobre 1916.

A l'Opéra de Limoges, *Ariane à Naxos* est mis en scène par Clarac-Deloeuil >Le Lab. La direction musicale est confiée à Robert Tuohy.

L'HISTOIRE

Au XVIII^e siècle, chez l'homme le plus riche de Vienne, l'on prépare une grande soirée spectacle. Un jeune compositeur qui s'apprêtait à présenter son *opera seria* est au bord de la crise de nerfs en apprenant que son œuvre sera jouée en même temps qu'un spectacle de *commedia dell'arte* ! La pagaille est à son comble dans les coulisses, jusqu'à ce que, cédant au charme de l'énergique et piquante Zerbinette, le compositeur relève le défi : abandonnée par Thésée, Ariane se lamente sur son île déserte qui n'est pas si déserte ! Zerbinette et ses compères tentent de la divertir. Mais, c'est le jeune et beau Bacchus qu'elle prendra tout d'abord pour Thésée, puis pour Hermès, qui parviendra à la consoler.

L'EFFECTIF DE L'ORCHESTRE : 38 MUSICIEN.NE.S

6 violons
4 altos
4 violoncelles
2 contrebasses

2 flûtes
2 hautbois
2 clarinettes
2 bassons

2 cors
1 trompette
1 trombone

1 timbalier
4 percussionnistes

2 harpes
1 piano
1 harmonium
1 célesta

PERSONNAGES, RÔLES ET VOIX

Dans le Prologue

Prima Donna / Ariane, soprano
Le Compositeur, soprano
Le Ténor / Bacchus, ténor
Le Maître de musique, baryton
Le Majordome, rôle parlé
L'Officier, ténor
Le Maître de danse, ténor
Le Perruquier, baryton
Le Laquais, basse
Zerbinette, soprano
Arlequin, baryton
Scaramouche, ténor
Truffaldin, basse
Brighella, ténor

Dans l'Opéra

Ariane, soprano
Bacchus, ténor
Naïade, soprano
Dryade, alto
Écho, soprano
Zerbinette, soprano
Arlequin, baryton
Scaramouche, ténor
Truffaldin, basse
Brighella, ténor

PROLOGUE

Dans le palais de l'homme le plus riche de Vienne, on dresse une scène et des coulisses. Le Maître de musique interpelle le Majordome pour lui faire part de sa consternation : il a appris qu'une troupe italienne de *commedia dell'arte* devait improviser une farce après la représentation de l'*opéra seria Ariane à Naxos*, composé par son élève pour les festivités du soir. Le Majordome lui fait comprendre qu'on ne saurait discuter le désir de son maître, lequel a commandé et payé la nouvelle œuvre. Le jeune Compositeur s'approche du Maître de musique en faisant d'ultimes recommandations aux musiciens. Lorsqu'il aperçoit Zerbinette dans une loge, son vieux Maître est obligé de lui apprendre la mauvaise nouvelle : on jouera une farce après son opéra. Le Compositeur s'emporte, et la tension monte encore lorsque la Prima Donna qui doit chanter le rôle d'Ariane aperçoit Zerbinette... Mais le brouhaha des coulisses est interrompu par l'arrivée solennelle du Majordome, qui vient annoncer un nouvel ordre de son maître.

Afin que le feu d'artifice prévu puisse être tiré à 21 heures précises, la bouffonnerie ne sera pas représentée comme un épilogue ni comme un prologue, mais en même temps que l'*opéra seria* ! L'annonce fait l'effet d'une bombe. Le Ténor et la Prima Donna sont scandalisés, les Italiens amusés, le Compositeur anéanti. Ce dernier s'emporte contre le Maître de ballet de la troupe italienne, qui lui recommande des coupures. Chacun de son côté, la Prima Donna et le Ténor intriguent pour que l'on coupe dans la partie de l'autre. Lorsque le Compositeur entend Zerbinette résumer le canevas à ses acolytes à sa manière (« une princesse a été plaquée par son fiancé, et son prochain amant n'est pas encore arrivé »), il tente de rendre la coquette sensible aux subtilités symboliques de son œuvre. Elle ne tarde pas à lui faire des confidences enamourées : tout le monde la croit frivole, mais en réalité elle dissimule une âme plus sensible qu'il n'y paraît... Sous le charme, le Compositeur en oublie ses tracas et vante le pouvoir de la musique. Mais les invités arrivent : tout le monde se prépare à entrer en scène.

OPÉRA

Sur l'île de Naxos, trois nymphes (une Naiïade, une Dryade et Écho) s'inquiètent de voir Ariane se lamenter sans cesse depuis qu'elle a été abandonnée sur cette rive désertique par son amant Thésée. La voilà qui s'éveille en gémissant. Elle n'attend plus qu'Hermès, le messenger de la mort, afin qu'il l'emmène sur son noir vaisseau. Zerbinette et sa troupe de masques (Arlequin, Brighella, Scaramouche et Truffaldin) tentent de la divertir de ses malheurs par une sérénade, puis par une danse, mais rien à faire. Zerbinetta demande alors à ses compagnons qu'ils la laissent seule avec Ariane. Elle lui fait part de son expérience des hommes : ainsi font-ils tous. Mais Ariane ne l'écoute guère. Zerbinette se met alors à méditer sur sa propre conduite avec les hommes : chaque fois elle croit n'appartenir qu'à un seul, mais déjà son cœur vagabonde ; c'est comme si elle était à chacun fidèle. Après cet aparté, Arlequin revient courtoiser la belle, et bientôt ses trois autres comparses rivalisent de séduction. S'ensuit un amusant chassé-croisé à l'issue duquel Zerbinette choisit Arlequin, au grand dam des trois autres ! Alors que les masques se retirent, les nymphes annoncent l'arrivée d'un jeune dieu sur un bateau, qui appelle Circé : c'est Bacchus, à peine échappé des bras de l'enchanteresse. En entendant sa voix, Ariane croit qu'il est le messenger de la mort. Mais à son entrée, un trouble la saisit. Lui-même est transporté à la vue d'Ariane, qu'il prend pour une magicienne. L'un et l'autre se sentent mutuellement transformés et, sans savoir ce qui lui arrive vraiment, Ariane accepte de suivre Bacchus. Musique triomphale. Zerbinette réapparaît alors : n'avait-elle pas vu juste ?





RICHARD STRAUSS

11 juin 1864, Munich – 8 septembre 1949, Garmisch-Partenkirchen

Chef d'orchestre et compositeur aux opéras scandaleux et aux poèmes symphoniques chargés d'émotions, Richard Strauss conçoit une musique empreinte d'une expressivité romantique poussée à l'extrême, tandis que ses orchestrations repoussent les limites des effectifs classiques.

Quelques œuvres :

1889 : *Don Juan*, poème symphonique

1896 : *Ainsi parlait Zarathoustra*, poème symphonique

1905 : *Salomé*, opéra

1909 : *Elektra*, opéra

1911 : *Le Chevalier à la rose*, opéra

1948 : *Les quatre derniers lieder*, pour voix et orchestre

Le Maître du poème symphonique.

Musicien précoce, Richard Strauss compose sa première symphonie à 17 ans, et commence à diriger à 20 ans. Sa carrière brillante de chef d'orchestre le mène sur deux fronts : le répertoire symphonique et l'opéra. Il en est de même pour la composition. Avec le musicien poète Alexander Ritter, il découvre la « musique de l'avenir » : celle de Liszt, Berlioz et Wagner.

Dans la continuité de Liszt et Berlioz, il développe le genre du poème symphonique, qui s'articule non sur une forme en plusieurs mouvements, mais sur une idée, une histoire, des personnages, voire un texte. De Wagner, il reprend le principe des leitmotifs, ces motifs musicaux qui symbolisent les personnages ou les idées tout au long de l'œuvre. Il conçoit d'ailleurs des brochures destinées à guider les auditeurs lors des concerts. Dans ses opéras, il aborde des thèmes qui choquent le public : l'inceste dans *Salomé*, le matricide dans *Elektra*.

A partir de 1933, Strauss s'efforce d'éviter le conflit direct avec Hitler en acceptant certaines missions officielles. Mais sa collaboration avec l'écrivain juif autrichien Stefan Zweig et les origines juives de sa belle-fille lui valent la disgrâce politique auprès des nazis.

Interdit d'étudier Wagner, profondément influencé par Wagner.

Richard Strauss découvre très jeune la musique des plus grands compositeurs, excepté un : Richard Wagner. Il est même formellement interdit d'étudier son œuvre musicale, pour laquelle son père affiche un dédain total. Ce n'est qu'à l'âge de 16 ans que Richard obtient finalement la partition de *Tristan und Isolde*, la « musique de l'avenir » dira-t-il. En interdisant la musique de Wagner, le père de Richard Strauss aurait-il poussé son fils précisément vers la musique de ce dernier ?

Compositeur précoce, les premières œuvres de Richard Strauss sont pourtant conservatrices dans leur ambition artistique. Ce n'est que lorsqu'il rencontre Alexander Ritter, compositeur et mari de l'une des nièces de Wagner, que la musique de Strauss évolue vers un style plus expressif sans surprise influencé par son illustre prédécesseur. Strauss continuera à côtoyer les proches de Wagner lorsqu'il devient en 1883 l'assistant du chef d'orchestre Hans von Bülow, grand défenseur de l'œuvre wagnérienne.

HUGO VON HOFMANNSTHAL : UNE RENCONTRE ESSENTIELLE



HUGO VON HOFMANNSTHAL

1^{er} février 1874, Vienne – 15 juillet 1929 à Rodaun (Autriche)

Ecrivain autrichien célèbre pour sa poésie et son théâtre lyriques, comme pour sa longue et fructueuse collaboration avec le compositeur Richard Strauss. Il est considéré comme l'un des plus importants représentants du « modernisme viennois » et fait partie du mouvement littéraire et artistique Jeune Vienne. Il fut l'un des fondateurs et des premiers animateurs du festival de Salzbourg

Né dans la soie, à Vienne, en 1874, - ses ancêtres, juifs convertis originaires de Prague, travaillaient dans le textile -, Hofmannsthal est un enfant solitaire, extraordinairement précoce. Adolescent surdoué, il parle plusieurs langues et a tout lu, des poètes grecs à Mallarmé. A 16 ans, les poèmes lui viennent comme des fontaines d'images. A 25 ans, il a en déjà écrit plus de 150 qui comptent parmi les plus beaux de la poésie de langue allemande. Pourtant quelque chose se brise autour de 1900. Un pressentiment, une hantise de la pétrification. Cette crise, pas seulement poétique mais plus largement identitaire, à la fois sexuelle, morale, sociale et culturelle, culminera avec l'effondrement en 1918 de l'empire habsbourgeois. « Je n'écrirai aucun livre parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser est une langue dont pas un seul mot ne m'est connu » conclut le jeune aristocrate Philipp Chandos dans une lettre adressée au philosophe Francis Bacon. Longtemps considéré comme le « Rimbaud autrichien », son renoncement à la poésie n'est pourtant pas de même nature. Il conduit l'homme à changer de vie - il se marie, a trois enfants - et amène le poète à descendre de sa tour d'ivoire - pour travailler sur la scène du monde : celle du théâtre et l'opéra.

Hofmannsthal et Strauss : une collaboration fructueuse

En 1899, Hofmannsthal et Strauss se rencontrent pour la première fois au cours d'une réception du poète berlinois Richard Dehmel. Le compositeur est alors âgé de 35 ans. Lors d'une seconde rencontre à Paris, le jeune poète propose à Strauss de créer ensemble un ballet. Le projet *Der Triumph der Zeit* (*Le Triomphe du Temps*) ne convainc pourtant pas Strauss et le spectacle n'est pas monté.

En 1901, Strauss assiste à la première d'*Elektra*, pièce de Hofmannsthal, mise en scène par Max Reinhardt. Il est enchanté et propose à l'auteur une collaboration. En 1909 est créé l'opéra *Elektra*. Cette nouvelle version de la pièce, mise en musique par Strauss, remporte un énorme succès. Cette première œuvre marque le début d'une collaboration riche, fructueuse et rare. En effet, les deux hommes placent leur travail au centre de leur relation ce qui ne va pas sans conflit, mais aboutit aux œuvres uniques suivantes :

- *Le Chevalier à la rose*, 1910 (*Der Rosenkavalier*)
- *Ariane à Naxos*, 1912 - 1916 (*Ariadne auf Naxos*)
- *La Femme sans ombre*, 1913 - 1919 (*Die Frau ohne Schatten*)
- *Hélène d'Égypte*, 1928 (*Die ägyptische Helena*)
- *Arabella*, 1929 (*Arabella*)

Sources : France Culture / Dossier pédagogique Les jeunes au cœur du Grand Théâtre, *Ariane à Naxos*, Katherineen Abhérvé et Solange Amstutz, 2007

Le Bourgeois Gentilhomme de Molière

En 1911, au lendemain de la création du *Chevalier à la rose*, Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal sont désireux de renouveler leur collaboration. Hofmannsthal propose à Strauss d'écrire une adaptation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Il s'agirait de traduire et de resserrer la pièce française, et d'y introduire un opéra sur le sujet mythologique d'Ariane abandonnée sur l'île de Naxos, en lieu et place du grand Ballet des nations final sur une musique de Lully – cet ouvrage lyrique serait présenté comme une création du Maître de musique de Monsieur Jourdain et mêlerait le genre tragique au genre bouffon. En écrivant ce livret, le poète souhaitait ouvrir une nouvelle voie pour l'opéra post-wagnérien en imaginant une sorte de retour vers l'opéra à numéros (alternance d'airs et de récitatifs).

La création de l'œuvre a lieu le 25 octobre 1912 au Théâtre de la Cour de Stuttgart, mais elle se solde par un échec : la soirée est trop longue. Les deux artistes vont néanmoins remettre leur ouvrage sur le métier. Renonçant à la pièce de Molière, ils la remplacent par un Prologue dans les coulisses d'Ariane. L'idée du théâtre dans le théâtre subsiste et Monsieur Jourdain, bourgeois français de XVII^e devient l'homme le plus riche de Vienne. L'*opera seria* est quant à lui, conservé et devient l'acte d'Ariane. C'est dans cette nouvelle version qu'*Ariane à Naxos* est créée le 4 octobre 1916 à Vienne, rencontrant un succès immédiat qui ne s'est jamais démenti depuis lors.

Aujourd'hui encore, *Ariane à Naxos* est l'un des rares ouvrages du XX^e siècle qui se soit bien implanté dans le répertoire des opéras du monde entier, avec son orchestre de chambre et sa coloration mozartienne.

Une œuvre unique dans le répertoire lyrique

Je crois que cela peut devenir quelque chose de merveilleux, un nouveau genre qui semble revenir à une forme plus ancienne, comme toutes les évolutions qui se font en spirale.

Hofmannsthal

L'habitude est de partager schématiquement la carrière de Strauss en deux parties : la première, formée par *Salomé* et *Elektra*, incarnant jusqu'en 1909 la modernité, et la période inaugurée par *Le Chevalier à la rose* en 1911, évoluant vers une forme de néo-classicisme qui se souvient de Mozart. Opposant genres *buffa* et *seria*, Strauss en profite pour confronter des musiques très contrastées : danses aux tournures populaires pour les masques italiens, vertiges wagnériens pour le duo d'Ariane et Bacchus, berceuse schubertienne pour les Nymphes, grand air à coloratures pour la scène de Zerbinette. Dans le Prologue, Strauss use d'un « style de conversation » extrêmement souple et expressif, son orchestre de chambre commentant et animant des dialogues d'une grande théâtralité, cristallisés autour de la figure attendrissante du Compositeur, rôle confié à une femme en travesti.

Hofmannsthal et Strauss ne font alors pas un véritable retour en arrière, mais œuvre de modernité, tournée à la fois vers le passé et vers l'avenir en totale rupture avec le grand opéra wagnérien. Ici, les récitatifs annoncent une nouvelle tradition musicale du texte – sorte de conversation musicale – , et l'orchestre réduit (37 musiciens), quasiment jamais employé dans sa totalité, se détourne de la conception orchestrale romantique pour des préoccupations proches de celles de l'École de Vienne (Berg, Schönberg, Webern).

Si Strauss peut, à travers cette œuvre, faire preuve de son savoir-faire théâtral et de sa versatilité stylistique, Hofmannsthal est aussi à même d'y développer un de ses thèmes de prédilection, celui de la fidélité opposée à la métamorphose : dans son livret, la vie impose l'oubli et la transformation à Ariane comme au Compositeur du Prologue.

Sources : Programme *Ariadne auf Naxos*, Festival d'Aix-en-Provence, 2018/ Dossier pédagogique Les jeunes au cœur du Grand Théâtre, *Ariane à Naxos*, Kathereen Abhervé et Solange Amstutz, 2007



Article de présentation d'*Ariane à Naxos* sur le site olyrix.com

LES GRANDS THÈMES

De part l'effet de distanciation créé par la superposition du comique et du tragique, *Ariane à Naxos* (*Ariadne auf Naxos*) invite à la réflexion sur les conventions artistiques en mettant en scène la compétition entre l'art savant (symbolisé ici par l'*opera seria*) et l'art de divertissement (incarné ici par la *commedia dell'arte*) pour avoir les faveurs du public. Mais cet opéra traite également du désespoir du créateur et des réalités matérielles derrière une création à travers un prologue qui dépeint la vie des coulisses. Par exemple, le personnage du Compositeur y voit sa propre œuvre lui échapper et vivre sa propre vie. Le public y découvre également les petites rivalités entre artistes (la Prima Donna et le Ténor veulent tous deux avoir la vedette) ainsi que la dépendance financière et parfois artistique d'un créateur vis-à-vis de son mécène.

Enfin, *Ariane à Naxos* est une mise en abyme où le public assiste à du théâtre dans le théâtre mettant en scène les acteurs de l'opéra/comédie dans leur vie de tous les jours avant de les montrer exerçant leur métier d'acteurs/chanteurs dans la seconde partie.

Il y a également une dimension de transformation et de métamorphose dans *Ariane à Naxos*. Tout d'abord dans le casting : la Prima Donna du Prologue devient l'Ariane de l'Opéra, le Ténor devient Bacchus. Mais aussi dans la psychologie des personnages : Zerbinetta devient une muse dans l'opéra, et Ariane tombe finalement amoureuse d'un autre homme alors même qu'elle avait juré fidélité à Thésée.

Enfin, cet opéra nous donne à voir deux femmes aux natures opposées qui acquièrent une profondeur dramatique dans leur articulation rendue possible par leur superposition. Zerbinetta est l'antithèse d'Ariane : la première représente l'éphémère, la seconde l'éternel. Zerbinetta prend son destin en main et se joue des hommes et de l'amour, alors qu'Ariane est une fataliste subissant son destin et ayant juré fidélité à un seul homme. La première est une caricature comique d'un personnage très humain, la seconde est figure mythologique incarnant la tradition. Cependant, Hofmannsthal les dote toutes deux d'un sentiment commun, celui de la solitude. Celui-ci se manifeste chez

Ariane par son isolement physique sur une île déserte où elle pense finir ses jours, et chez Zerbinetta par son absence d'illusions quant aux conséquences de son comportement : elle finira seule et elle le sait. A ces deux personnages s'ajoute celui du Compositeur, dont les traits psychologiques correspondent à ceux d'Ariane, dans un jeu de symétrie. Il est lui aussi fidèle à son idéal artistique, qu'il n'accepte de renier sous aucun prétexte. Lui aussi souffre également de la solitude : incompris, il est seul face aux autres.

UN MÉTA-OPÉRA

Ariane à Naxos est un méta-opéra : un opéra à propos d'un opéra et dont le sujet est la forme artistique de l'opéra et ses conventions. Les méta-opéras sont en général des satires qui tournent en dérision les traditions et leurs effets parfois castrateurs sur l'invention créatrice exagérant le trait au point d'avoir un effet comique. Le genre tourné en dérision est en général celui de l'*opera seria* auquel on ajoute des jeux de scène, des dialogues et des musiques qui ont pour rôle de provoquer le rire.

Dans son opéra, Richard Strauss propose une nouvelle manière d'intégrer le comique dans la musique en ayant recouru à l'ironie subtile plutôt qu'à la satire ouverte à travers l'utilisation de références stylistiques, c'est-à-dire en utilisant l'expérience émotionnelle de l'audience comme d'un outil dramatique. Strauss ne cherche pas à ce que la citation soit reconnue, mais il compte sur la culture des auditeurs et leur mémoire émotionnelle d'un morceau pour qu'ils soient mis dans l'ambiance.

En somme, Strauss utilise la technique de la citation musicale pour rendre le comique de la situation et non la composition d'une musique comique. Par exemple, l'air d'Arlequin dans l'opéra (« *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen* ») peut faire penser à l'*andante grazioso* de la *Sonate en La majeur pour piano* K331 de Mozart dont Strauss a juste gardé la quintessence : l'intervalle de quarte ascendant en levée, les notes répétées et la structure mélodique en tierce. Ici, Strauss ajoute une dimension comique dans la rupture de style : le mouvement rythmique, ainsi que l'orchestration de l'accompagnement du chant d'Arlequin, sont en total contraste avec les longues tenues d'Ariane entendues précédemment.

ARIANE À NAXOS, UN MÉTA-OPÉRA

La difficulté principale de Strauss a été de mixer la comédie et la tragédie, car ces deux genres musicaux ne répondent pas aux mêmes règles dramaturgiques et n'utilisent pas le même vocabulaire. Étant conscient de cette incompatibilité évidente, Strauss n'a pas cherché à fusionner ces deux genres, mais plutôt à les caractériser (et donc à les rendre identifiables) à travers une orchestration différente. Par exemple dans le Prologue, les apparitions de Zerbinetta (personnage qui symbolise la comédie) sont accompagnées par le piano et la clarinette, alors que celles du Compositeur sont accompagnées par des cordes. Strauss utilise aussi des contours musicaux contrastants : Zerbinetta chante dans un style détaché et staccato, alors que le Compositeur chante plutôt des notes tenues avec un air grave.

Strauss renforce cette cohabitation dans la seconde partie de l'œuvre (l'Opéra) en utilisant des caractéristiques dramaturgiques à la fois de l'*opera seria* et de l'*opera buffa*. Il emprunte au premier le nombre de personnage réduit (hormis les personnages de la troupe il n'y a qu'Ariane, Bacchus, les Naiades et la Dryade), l'adaptation d'une histoire antique dont le sujet est héroïque et tragique, une fin heureuse, ou encore des récitatifs et airs sérieux qui dépeignent un pathos précis : par exemple, celui d'Ariane « *Wo war ich* » ou celui de Zerbinetta « *Großmächtige Prinzessin* ». L'influence de l'*opera buffa* se sent dans la mise en scène des représentants de plusieurs classes sociales (dans le Prologue), dans l'histoire burlesque et sentimentale puisée dans le quotidien (la vie des coulisses dans le Prologue), ou encore dans la large place laissée aux ensembles (quatuors et quintettes des personnages de la *commedia dell'arte* dans la deuxième partie de l'œuvre).

MISE EN MUSIQUE

Dans son opéra, Strauss utilise les *leitmotiven* en associant des thèmes à des personnages, mais il en propose un usage différent de celui de Wagner en ne faisant pas découler des *leitmotiven* la structure globale de l'œuvre, cette dernière étant plutôt dictée par le temps dramaturgique choisi par Hofmannsthal. Par exemple, le thème ascendant dynamique donné aux violons pour la première fois au début de l'ouverture et qui symbolise l'impétuosité, l'enthousiasme et l'idéalisme du jeune Compositeur, est présent à l'orchestre à chacune des

apparitions du Compositeur et notamment lors de son air « *Sein wir wieder gut* » qui constitue le climax du Prologue.

Comme souvent dans ses opéras, Strauss n'a pas choisi d'externaliser les émotions de ses personnages, mais plutôt d'acquiescer l'engagement émotionnel de l'audience à travers des procédés musicaux. Par exemple, la note aiguë chantée par Ariane lorsqu'elle prononce le nom de son amant mort (« Theseus ») et qui représente l'inconsolable solitude de ce personnage, ne peut qu'attendrir l'audience et la faire compatir avec sa douleur. C'est à l'orchestre que revient le rôle de véhiculer l'expression mélodique en évoquant tour à tour le suspens (à travers des tensions harmoniques), l'agitation (avec des trémolos aux cordes), ou encore les ambiances et les environnements sonores (par exemple les timbales qui précède l'entrée cérémonieuse du Majordome dans le Prologue).

Au niveau musical, cet opéra contient quelques particularités. D'abord, son effectif : il a été écrit pour un ensemble de chambre d'environ 35 musiciens (ce qui n'empêche absolument pas Strauss d'écrire une orchestration riche en couleurs et en timbres). Ainsi, avec *Ariane à Naxos* il atteint un nouvel équilibre orchestral après celui de l'orchestre tentaculaire d'*Elektra*, en démontrant avec brio que ce n'est pas le nombre qui fait la puissance, mais l'art d'agencer les différents timbres dans un schéma sonore. Pour des raisons dramaturgiques, dans cet opéra, le compositeur renoue avec l'opéra à numéro qui alterne des récitatifs secs ou accompagnés, des airs, et des ensembles. *Ariane à Naxos* est aussi l'occasion pour Strauss de se détacher du lyrisme wagnérien et de redécouvrir le charme et l'élégance des chants mozartiens, ainsi qu'un style dramatique intimiste.

Enfin, la grande nouveauté de cet opéra reste l'immense récitatif qu'est le Prologue dans lequel Strauss fait une tentative très poussée de mise en musique de la langue allemande, qui a nécessité une étude approfondie des inflexions et du rythme naturel de cette langue. Il parvient ainsi à effacer la frontière entre le rôle parlé du Majordome et les récitatifs secco du Maître de musique au début du prologue.

OPERA BUFFA

Il est le pendant de la comédie au théâtre.

- Sujet représentant toutes les classes sociales : nobles, bourgeois, serviteurs...
- Utilise volontiers des personnages de la *commedia dell'arte*. Large place aux ensembles, 6, 7 ou 8 personnages.
- Une intrigue puisé dans le quotidien, burlesque ou sentimental.

OPERA SERIA

Il est le pendant de la tragédie au théâtre.

- 3 actes
- Unité d'action pour un nombre réduit de personnages.
- Sujet héroïque ou tragique empruntés aux grands thèmes épiques ou à l'histoire antique.
- Une intrigue au dénouement moral qui voit triompher le pardon et la clémence.
- Un support pour la virtuosité des chanteurs avec une construction musicale qui s'ordonne autour d'une succession d'airs permettant à chaque personnage d'exprimer chaque fois un sentiment (colère, désespoir, amour...).

ARIANE DANS LA MYTHOLOGIE

Une ascendance divine et maudite



Sans doute une déesse crétoise à l'origine, Ariane est la fille du roi de Crète, Minos, et de Pasiphaé, « celle qui brille pour tous ».

Princesse de sang royal, elle a une double ascendance divine : son

père Minos, en effet, est lui-même fils de Zeus et de la princesse phénicienne Europe. Sa mère est la fille d'Hélios, le Soleil, ainsi que la sœur d'Aiétés et de Circé. Aussi est-elle une cousine de Médée.

Apparentée à ces magiciennes, elle appartient à la famille des amoureuses maudites : sa mère Pasiphaé, victime d'une vengeance de Poséidon, succombe à sa folle passion pour un superbe taureau et donne naissance, après son union avec lui, au Minotaure, ce monstre hybride mi-homme mi-taureau, caché dans le labyrinthe, que Thésée entreprend de tuer. Quant à sa sœur, Phédre, elle épouse ultérieurement Thésée avant de brûler d'un amour incestueux pour le fils de son époux, Hippolyte.

Premier épisode : la complice au précieux fil...

Thésée, fils du roi athénien Égée, débarque en Crète avec six autres jeunes hommes et sept jeunes femmes

pour être livré en tribut au Minotaure. Bien décidé à mettre fin à ce sanglant sacrifice qui se déroule chaque année ou tous les neuf ans (selon les versions), il est prêt à en découdre et à tuer la créature fabuleuse. Aidé d'Aphrodite, ainsi que le rapporte Plutarque dans sa *Vie de Thésée*, il inspire l'amour à la jeune princesse crétoise Ariane qui lui apporte son aide précieuse. Elle lui divulgue diverses informations et lui remet une pelote de fil, fournies par Dédale, le concepteur du labyrinthe dans lequel se trouve le Minotaure. C'est ainsi que le jeune héros peut retrouver sa voie et sortir vainqueur de cette épreuve. Dans sa *Bibliothèque*, Apollodore précise qu'Ariane, passionnément éprise du jeune homme, fait don de la pelote de fil en échange d'un lien indéfectible, d'une promesse de mariage : c'est cet engagement de Thésée qui conditionne l'aide matérielle de la jeune femme. Dans une autre version, elle lui remet une couronne. Cette dernière apparaît notamment dans le « Vase François », un cratère grec du VI^e siècle avant J.-C. Par la suite, la jeune femme s'enfuit avec le jeune Athénien afin d'éviter la colère de son père Minos. Cette expédition de Thésée et son dénouement par une histoire d'amour est à rapprocher de celle de Jason qui, de lui-même, dans le chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, établit la comparaison. Dans les deux cas, effectivement, les héros sont assurés par une prédiction, avant même les épreuves, de l'intervention favorable de la déesse Aphrodite.

Deuxième épisode : l'amante abandonnée

Alors qu'ils voguent vers Athènes, Thésée abandonne Ariane endormie lors d'une escale sur l'île de Naxos ou sur l'île de Dia selon Homère. Claude Calame met en évidence cet abandon du héros dans huit des neuf versions qu'il présente. Plutarque rapporte également la version cyprïote qui fait débarquer les deux héros sur l'île d'Aphrodite en raison d'une tempête. Enceinte de Thésée, Ariane reste à Chypre tandis que cette tempête emporte le héros. Seules deux versions, une de Philochore connue par un compte-rendu latin et celle de la Souda, présentées par Claude Calame, affirment que Thésée aurait épousé Ariane en Crète. C'est ainsi que, dans la littérature de l'Antiquité, le thème de l'abandon d'Ariane à Naxos et celui de son désespoir ont servi de référence pour toutes les situations où une jeune fille était délaissée par son amant.

Les causes de cet abandon divergent selon les auteurs. Il peut s'agir d'une trahison, d'un accident lié à la tempête (départ forcé sans la jeune princesse) ou d'une volonté divine. Certains textes mettent en avant l'importance de la sexualité et des conséquences liées à un rapport prématuré avant la célébration du mariage. C'est notamment le cas chez Homère, commenté par Eustathe : Athéna intervient pour inviter Thésée à abandonner la jeune fille après s'être uni à elle. Dionysos accuse la jeune fille d'avoir eu une relation intime dans le temple d'Artémis et la sanctionne par la mort. Une autre version, enfin, prétend que Thésée et Ariane se seraient réfugiés sur l'île de Dia en raison d'une tempête. Athéna aurait informé le jeune homme de la nécessité de renoncer à Ariane, promise à Dionysos. Profondément déchiré et troublé, Thésée en aurait oublié de changer les voiles de son navire... De son côté, Aphrodite aurait annoncé à Ariane ses futures noces et l'aurait parée d'une couronne d'or, couronne qui prendra la forme d'une constellation, une fois placée au ciel, c'est-à-dire « catastérisée »...

Troisième épisode : une princesse divinisée par son mariage avec Dionysos

Le vaisseau de Thésée s'est à peine éloigné qu'apparaissent soudainement Dionysos et son cortège sur un char, parfois attelé de panthères. Sous le charme de la jeune femme, il la persuade de l'épouser, l'emmène sur l'Olympe et lui offre une couronne d'or ou lance alors loin dans le ciel celle qu'a offerte Aphrodite. Cette

couronne devient ensuite la constellation d'Ariane. De l'union d'Ariane et de Dionysos, naissent plusieurs enfants dont Céramos, Thoas, Cénopion, Phlias, Préparathos et Staphylos.

Source *Ariane, l'éternelle amoureuse*, Sandrine Poussier, 2021 :

<https://eduscol.education.fr/odysseum/ariane-leternelle-amoureuse>

C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien, Légende et culte en Grèce antique*, Collection sciences humaines, éditions Payot, 1996.

ARIANE, SOURCE D'INSPIRATION

En littérature

Ovide, *Les Métamorphoses VIII / L'Art d'aimer*

Thomas Corneille, *Ariane* (1672)

André Chénier, *Bucoliques*, « Bacchus », 1785

André Gide, *Thésée*, 1946

En musique

Monteverdi, *Arianna*, opéra dont la partition est perdue (1608)

Haendel, *Arianna in Creta*, opéra en trois actes (1734)

Massenet, *Ariane*, opéra en cinq actes (1906)

Roussel, *Bacchus et Ariane*, ballet (1930)

France Musique : *Mazette ! Quelle musique ! Ariane*. Jean-Yves Larrouturou, 12 décembre 2021

<https://www.francemusique.fr/emissions/mazette-quelle-musique/ariane>

En peinture

Titien, *Bacchus et Ariane*, 1523

Tintoret, *Ariane, Vénus et Bacchus*, 1576

Rubens, *Bacchanale et Ariane endormie*, 1628



Jeff Koons, *Boule réfléchissante (Ariane)*, 2013, © Tom Powel Imaging

MYTHOLOGIE, COMMEDIA DELL'ARTE, OPERA SERIA, OPERA BUFFA...

La **Commedia dell'Arte** désigne un type de spectacle qui naquit en Italie vers 1500. Son répertoire repose sur un grand nombre de canevas et une série de personnages fixes portant pour certains d'entre eux des masques.

C'est un théâtre anti-littéraire qui se joue, non à partir d'un texte rédigé à l'avance, mais d'un simple canevas, d'un « scénario », à partir duquel, les acteurs improvisent, construisent un dialogue. La pièce est ainsi une sorte de création collective.

Les personnages de la *Commedia dell'Arte* sont dits « archétypaux » ; ils revêtent des caractères et sont dotés de traits bien précis qui permettent, par ce qu'ils suggèrent, de dénoncer et de provoquer. L'archétype permet d'identifier le personnage, même de loin, et de comprendre son caractère et ses objectifs. Il est identifiable par son costume et par son masque (ou maquillage), qui lui est propre et met en valeur la gestuelle, primordiale comme tout art de la rue. Les personnages féminins se jouent non masqués (ils sont interprétés pour la première fois par des femmes !), ainsi que les personnages nobles et la jeunesse.

Les personnages de Commedia dell'Arte dans Ariane à Naxos.

Les serviteurs ou valets de la Commedia, appelés également les Zanni, doivent toujours trouver un emploi, le garder, ce qui n'est pas toujours chose facile, pour pouvoir vivre et manger. Ils s'emploient par conséquent à savoir tout faire, ou du moins le faire croire. Ce sont tous des personnages masqués et souvent les plus complices avec le public. Les Zanni sont des personnages populaires par excellence. Au sens étymologique d'abord, car ils représentent le peuple, au sens figuré ensuite, car ils sont les complices adorés du public.

Arlequin

Serviteur joyeux de Bergame, rusé à l'esprit vif, il réfléchit rapidement et sait se sortir de situations compliquées par une pirouette. Son costume se compose d'une veste et d'un pantalon cousus uniquement de pièces rapiécées colorées, indiquant sa pauvreté. Il est lui aussi à la recherche de tout emploi pouvant lui fournir une pitance. Arlequin serait inspiré des bouffons du carnaval (eux-même inspirés des fêtes Atellanes romaines) et devrait l'étymologie de son nom à la mythologie germanique



(ref. Erlkönig) et française (ref. Hellequin) qui dans les deux cas sont des créatures du diable. Son masque porte une petite bosse au front. Certains disent qu'il s'agit d'une verrue (due à la saleté), d'autres avancent que c'est en coupant ses cornes diaboliques, que l'une d'elles n'aurait pas tout à fait disparue et aurait laissé l'empreinte d'une goutte de sang.

Brighella est également un personnage malin de Bergame. C'est le plus intelligent des Zanni, il a réussi à trouver une petite place dans la société et représente notamment les petits artisans. Il a déjà les réflexes du courtisan face à ceux qui ont plus de pouvoir que lui.

Truffaldin. Ce personnage apparaît sous les traits d'un vieillard, dans une comédie de Molière, *L'Etourdi ou le contre-temps*.

Le Capitan ou Capitaine, se démarque, car il peut être maître et avoir des valets mais il également souvent au service d'un plus puissant. C'est un soldat, il représente une immense partie de la population au XVI^{ème} siècle, beaucoup d'hommes sont en effet enrôlés (souvent de force) dans l'armée. Le Capitan est fier, vaniteux et se pavane en racontant ses exploits, souvent inventés de toutes pièces et dissimule ainsi sa couardise. Il ne cache pas son intérêt pour les femmes. On lui a donné bien des noms selon les pays : **Scaramouche**, Spavento, Fracasse, etc...

La Servante est le pendant féminin d'Arlequin, avec un côté courtisane et entremetteuse. Elle mène à bien les intrigues de sa maîtresse et les siennes. On l'appelle Francisquina, **Zerbinette**, Claudine, Dorine, Lisette, etc...

UN OPÉRA DE LA MÉTAMORPHOSE ?

Ariane à Naxos donne à Hofmannsthal l'occasion d'approfondir un de ses thèmes favoris, celui de la métamorphose. L'ouvrage ressemble à un véritable parcours initiatique pour plusieurs personnages. Par exemple, le Compositeur change au contact de la réaliste et sémillante Zerbinette. Bacchus, gagné par l'amour, devient autre.

Mais, n'est-ce pas le propre de chaque artiste, chaque spectateur ou personnage de n'être pas exactement le même entre le début et la fin d'une représentation ?

Vous me demandez ce qu'il est de la métamorphose telle qu'Ariane en fait l'expérience entre les bras de Bacchus, car vous sentez qu'il s'agit là du nœud vital, non seulement pour Ariane et Bacchus, mais pour l'ensemble. (...) La métamorphose est la vie de la Vie, elle est à proprement parler le mystère de la Nature saisie dans son acte créateur ; tout ce qui persiste en soi-même s'engourdit et meurt. Qui veut vivre doit passer au-delà de soi-même et doit se métamorphoser : doit oublier. Pourtant : toute la dignité humaine est liée aussi à la persévérance de l'identique, au refus de l'oubli, à la fidélité. C'est là une des contradictions les plus insondables sur l'abîme duquel est bâtie l'idée de l'Être, tel le temple oraculaire de Delphes dressé, sans le moindre dallage ou plancher, sur sa crevasse. (...)

Lettre d'Hofmannsthal à Strauss

Métamorphose

Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable.

La métamorphose d'Ariane

Dans l'opéra, la première phrase d'Ariane est : « Ah ! Où étais-je ? morte ? et je vis, je revis. » Avant même d'avoir vu Bacchus, Ariane, est déjà par la pensée passée dans l'autre monde. Toutes les paroles d'Ariane dans son premier long monologue, font allusion à ce passage, et à ce désir de métamorphose : « Il est un royaume, où tout est pur : le royaume des morts. », plus loin : « Tu vas me libérer, me rendre à moi-même ». Puis lorsque Bacchus apparaît, Ariane s'entêtant à voir en lui, Hermès : « Je suis prête. Tu le demandes ? Veux-tu m'éprouver », puis « Et la métamorphose ? Comment l'opères-tu ? (...) Ou fais-tu boire un philtre ? » Ariane poursuit : « C'étaient des paroles magiques ! », « O, toi, magicien, tu transformes les êtres ! ». Enfin Ariane comprend

que la métamorphose a eu lieu : « Comment cela s'est-il fait ? (...) Tu as tout métamorphosé, Miraculeusement. » Ariane a subi la transformation, l'initiation.

L'amour métamorphose Bacchus

La première image que nous avons de Bacchus est celle qu'en donnent les trois nymphes (Dryade, Echo et Naiade) qui deviennent, plus qu'elles ne voient, Bacchus. « Quel beau miracle ! » s'exclame Dryade qui poursuit : « Un jeune dieu ! ». Puis il est question de sa première amante l'enchanteresse Circé qui « lui offre le philtre (...) Mais l'adolescent résiste à ses enchantements. ». « Circé que voulais-tu faire de moi ? » se demande-t-il, puis en découvrant Ariane : « Es-tu la déesse de cette île ? (...) Reçois-tu l'étranger ? (...) Lui fais-tu boire alors un breuvage magique ? (...) Les métamorphoses-tu ? Malheur ! Es-tu une enchanteresse ? ».

Mais une autre métamorphose va se produire pour Bacchus, puisqu'il se prépare à devenir le propre destin d'Ariane. « Je te le dis, ce n'est que maintenant que la vie commence pour toi et pour moi ! ». Dans le Prologue, le Compositeur précise d'ailleurs : « elle renaît – retrouve vie dans ses bras ! C'est ce qui fait un dieu de lui. Quelle expérience pourrait bien en ce monde faire d'un homme un dieu si ce n'est celle-là ? »

Bacchus a subi la transformation. Il est devenu un dieu : « C'est toi, toi qui transformes tout ! Je me sens différent de celui que j'étais ! L'esprit du dieu s'est réveillé en moi pour mieux saisir ton être radieux ! ».

La grotte se transforme

La grotte est le lieu où Ariane cache sa douleur, se protège du regard des autres, et souhaite mourir « La grotte silencieuse sera ma tombe » dit-elle dans le premier monologue.

A l'arrivée de Bacchus, la grotte va se transformer aussi : « La voûte de ma grotte s'étend sur une couche heureuse, sur un autel sacré ! ». Bacchus ajoute : « Et cette grotte, la grotte de tes souffrances, je veux qu'elle nous abrite tous deux pour la suprême volupté ! ».

Source : Dossier pédagogique Les jeunes au cœur du Grand Théâtre, *Ariane à Naxos*, Katherineen Abhervé et Solange Amstutz, 2007



CLARAC-DELOEUIL > LE LAB est un collectif, un outil de production singulier qui élabore depuis 2009 des cérémonies pluridisciplinaires allant de la grande forme lyrique et théâtrale aux propositions spectaculaires plus légères. Explorant toutes les dimensions dramatiques de la musique classique, les productions de la compagnie proposent de nouvelles formes de présentation scénique et visuelle pour la musique de chambre, le concert symphonique et l'opéra. Les créations de Clarac-Deloeuil > le lab ne s'intéressent pas seulement à l'œuvre lyrique ou symphonique choisie, mais aussi à l'environnement politique et social dans lequel elle sera présentée. Le spectateur est en effet toujours mis en jeu.

**Être Soi-même.
Paraître Moi-même.
Devenir un Personnage.**

Ariadne, ou les coulisses démasquées

Simplement posée à l'avant-scène, une grande table, entourée de quelques chaises. Convoqués en urgence, pour une répétition de dernière minute, une douzaine de chanteurs s'y attablent peu à peu, pour une séance de travail « à la table », comme cela se fait traditionnellement dans toutes les productions théâtrales, pour les films, mais aussi pour certaines productions lyriques. Autour des artistes plus ou moins paniqués, des assistants, des agents de sécurité et des techniciens, tous vêtus aux couleurs de l'Opéra de Limoges, s'affairent pour essayer d'éviter la catastrophe à venir.

Au fur et à mesure que le Prologue se développe, la scénographie fait dialoguer cette action scénique avec deux sortes de vidéos, projetées au dessus de la scène :

Certaines séquences vidéo nous présentent un « tableau de coulisses », dans le sens le plus littéral de cette expression. Les spectateurs peuvent en effet y suivre tous les chanteurs, filmés dans les conditions du direct, dans différents espaces des coulisses et de l'administration de l'Opéra de Limoges, habituellement non accessibles au public.

En parallèle de leurs actions scéniques autour de la table de travail, on les voit donc passer de leurs loges à la salle

de maquillage, discuter à côté de la machine à café, vivant encore leur « vie quotidienne » aux côtés des personnels de l'Opéra.

Simultanément, d'autres vidéos nous montrent une élégante table de banquet richement dressée, à la fin des agapes. Les invités de « l'homme le plus riche de Vienne » ont en effet déjà tous quitté la table. Ne restent que quelques serveurs et le Majordome, personnage omniscient et manipulateur, qui va pouvoir assouvir tout son sadisme sur les artistes qui s'appêtent à interpréter l'opéra *Ariadne auf Naxos*. L'ombre de cet inquiétant personnage plane en effet sur le Prologue, dans des vidéos où on ne le voit jamais clairement, mais où l'on saisit bien qu'il manipule tout à distance, par une succession d'appels téléphoniques et de SMS régulièrement envoyés aux artistes sur le plateau.

A travers ce dialogue constant entre l'action scénique et les actions données à suivre en vidéo, l'important pour nous est que le Prologue aborde déjà certaines questions, au cœur du projet de Richard Strauss et d'Hugo von Hofmannstahl :

Le difficile équilibre que tout interprète doit savoir trouver entre son intimité (le Soi), sa figure publique (le Moi) et le Personnage qu'il incarnera sur la scène.

Mais aussi les rapports nécessairement ambigus entre les artistes et leurs mécènes.

ARIADNE AUF NAXOS : LES COULISSES DE LA MÉTAMORPHOSE

Et bien sur les rivalités entre interprètes, et les questions d'authenticité et de mensonge, structurellement au cœur de toute représentation d'opéra.

Un réel qui, bien qu'artificiellement recréé, nous permet aussi de tester notre temps présent, et qui nous invite à réfléchir sur ce que pourrait, ou ce que devrait, être une représentation d'opéra aujourd'hui.

Trompe-l'œil, anamorphose et métamorphose

Jean-Philippe Clarac - Olivier Deloeuil
Janvier 2022

Après l'entracte, pour la représentation de l'opéra *Ariadne* lui-même, un décor anamorphosé* se reconfigure régulièrement sous nos yeux. Inspirée du travail de plasticiens comme Georges Rousse et Felice Varini, la scénographie nous emporte dans l'île de Naxos pour, quelques minutes après, déconstruire cette anamorphose, nous rappelant que Naxos n'est en effet rien d'autre qu'un espace de fiction.

Dans l'opéra proposé par le jeune Compositeur, chaque personnage connaît une métamorphose, dont il va sortir profondément changé, et qui va bouleverser son rapport au monde : la Prima Donna qui interprète Ariane transcende sa douleur de femme abandonnée pour accepter de regarder à nouveau l'Amour ; Bacchus découvre l'extase amoureuse avec Ariadne ; Zerbinetta se révèle une femme plus profonde qu'il n'y paraît ; quand au jeune Compositeur idéaliste, il accepte peu à peu le principe de réalité, inhérent à toute création artistique.

Comme dans le travail préparatoire et la crise artistique mis en scène dans le Prologue, dans l'Opéra non plus rien n'est secret. Tout reste visible, et les spectateurs peuvent voir se faire et se défaire les équilibres fragiles entre les artistes et leurs personnages. La Prima Donna cohabite avec son personnage Ariadne, le Ténor doit vivre avec son Bacchus, etc...

Alors que le Prologue faisait essentiellement dialoguer le Soi et le Moi de chacun des artistes, c'est ici le Moi et le Personnage créé par chacun qui dialoguent en permanence devant nous.

Au final, ce que nous espérons proposer avec cette nouvelle production d'*Ariadne auf Naxos*, c'est donc une vision toute en trompe-l'œil, et une ode au mystère du spectacle vivant.

De la fausse répétition d'Ariadne au vrai-faux de sa représentation anamorphosée, nous sommes bien dans le royaume de l'illusion, et de la re-présentation du réel.

* L'anamorphose est un procédé artistique qui consiste à créer une œuvre qui ne se révèle qu'à partir d'un certain axe de vue. Il crée une illusion complexe qui demande énormément de préparation et de créativité.

MÉTAMORPHOSE SCÉNOGRAPHIQUE ET DES COSTUMES

Le Prologue

Une double situation entre une séance de travail des chanteurs, dans leur quotidien et un grand dîner sophistiqué composé des invités de la future représentation de l'opéra *Ariane à Naxos*.



MÉTAMORPHOSE SCÉNOGRAPHIQUE ET DES COSTUMES

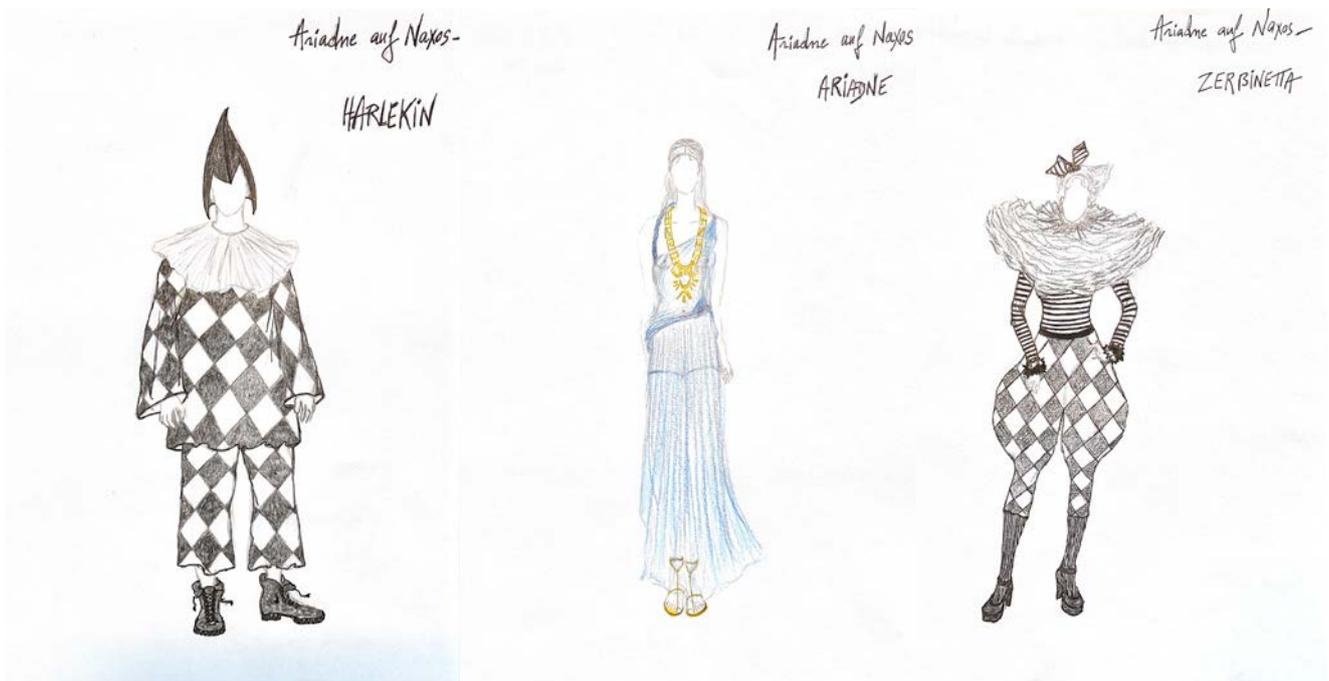
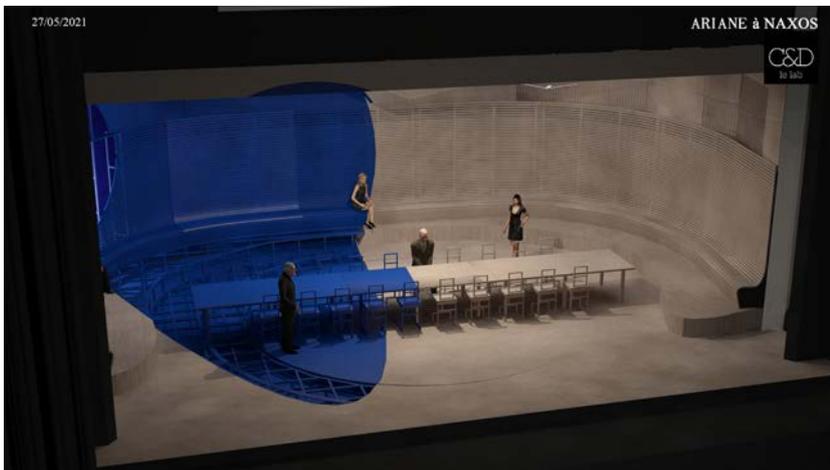


L'Opéra

Un espace de métamorphose.

Une réflexion sur le point de vue des spectateurs grâce au concept d'anamorphose.

De la mythologie et de la commedia dell'arte.



ANAMORPHOSE ET JEUX D'OPTIQUE

Fortement marqué par le *Carré noir sur fond blanc* (1913-1915) de Malevitch et la pratique du Land Art, **Georges Rousse** est un artiste français dont le travail se situe à la lisière entre la photographie, la peinture et l'œuvre *in situ*. Depuis les années 1980, il poursuit une réflexion sur l'espace et la lumière en s'appropriant des sites architecturaux : certains en friches, d'autres voués à la démolition. Il choisit le lieu, il détermine un point de vue, celui-là même où il posera son appareil photo, puis il se met à peindre les murs, les sols, les plafonds, de cercles, de carrés, de damiers, parfois des lettres qu'il dessine à l'aide de craies ou de peinture. Et ce n'est qu'après qu'il prend la photographie. Le résultat est évidemment une illusion d'optique, tant l'aplatissement de la 2D masque la tridimensionnalité de la réalité. Ensuite, les images en trompe l'œil sont exposées en grand format, de façon à ce que le spectateur puisse se projeter à l'intérieur de la photo et méditer sur la réalité et l'illusion.



© Georges Rousse, Station Sanitaire de Marseille, 2011



© André Morin - Felice Varini, *Cercles concentriques* "Carcassonne", 2018



Depuis la toute fin des années 1970, l'artiste suisse **Felice Varini** travaille l'espace et la question de sa perception à partir de la construction de points de vue. Ses œuvres géométriques se font discours sur une architecture, à l'échelle d'un intérieur, d'une rue ou d'un quartier. A partir des données spatiales qu'il relève, il définit le point de vue – lieu initiant une approche de la peinture et de l'espace – autour duquel son intervention se matérialisera. La forme peinte trouve sa cohérence quand le spectateur se tient en ce point. Lorsqu'il s'en écarte et se déplace, elle rencontre l'espace. C'est dans l'ensemble des points de vue que réside le travail.

Dans tous ses projets, l'artiste part d'une situation réelle dans laquelle va s'inscrire sa peinture. Cette réalité n'est jamais altérée, effacée ou modifiée, elle est au contraire affrontée dans sa complexité.

Felice Varini, *Suite de triangles*, Saint-Nazaire, 2007



DISTRIBUTION

Direction : **Robert Tuohy**
Chef de chant : **David Zobel**

Mise en scène, scénographie, costumes : **Jean-Philippe Clarac & Olivier Deloeuil > Le Lab**
Collaboration à la scénographie : **Christophe Pitoiset**
Lumières : **Rick Martin**

Orchestre de l'Opéra de Limoges

Nouvelle production de l'Opéra de Limoges et de l'Opéra de Rouen Normandie



Camille Schnoor
Prima Donna / Ariane
soprano, franco-allemande



Brian Register
Le Ténor / Bacchus
ténor, américain



Julie Robard-Gendre
Le Compositeur
mezzo-soprano, française



Liudmila Lokaichuk
Zerbinette
soprano, russe



Paul Schweinester
le Maître de danse / Brighella
ténor, autrichien



Léo Vermot-Desroches
l'Officier / Scaramouche
ténor, français



Christophe Gay
Le Perruquier / Arlequin
baryton, français



Nicolas Brooymans
le Laquais / Truffaldin
basse, français



Christian Miedl
le Maître de musique
baryton, allemand



Jeanne Mendoche
Naiade
soprano, française



Iida Antola
Écho
soprano, finlandaise



Agata Schmidt
Dryade
alto, polonaise

ÉCOUTER, VOIR, LIRE

OUVRAGES

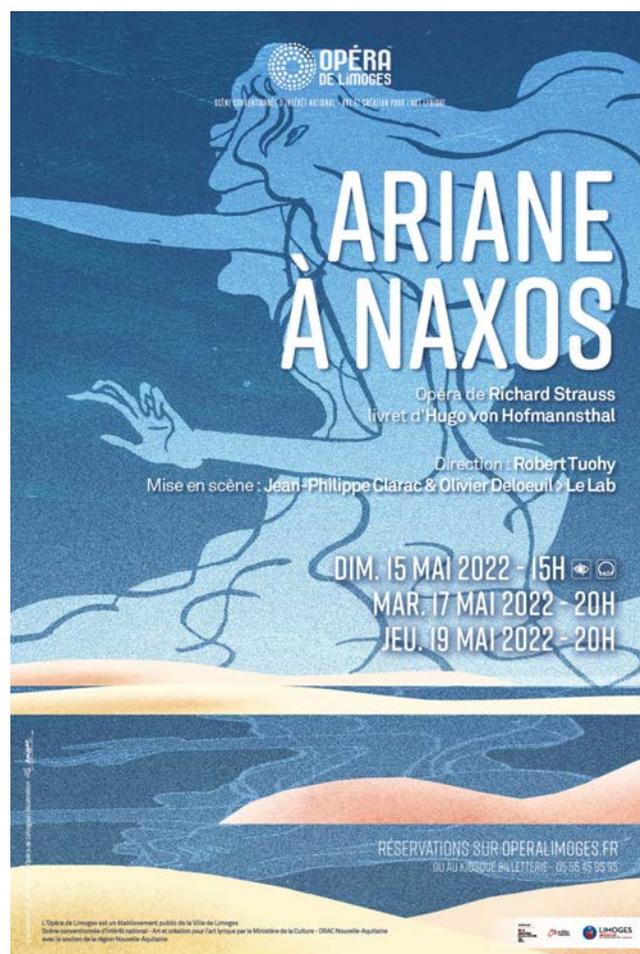
- L'Avant-Scène Opéra, *Ariane à Naxos*, n° 282, 2014
- H. von Hofmannsthal, *Electre, Le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos*, GF bilingue, 2002
- C. Chauviré, *Hofmannsthal et la métamorphose, variations sur l'opéra*, Éd. de l'Éclat, 1991
- J.-Y. Masson, *Hofmannsthal. Renoncement et métamorphose*, Verdier Poche, Lagrasse, 2006
- B. Banoun, *L'opéra selon Richard Strauss : un théâtre et son temps*, Fayard, 2000
- D. Jameux, *Richard Strauss*, Hachette, 1986
- *Guide de l'opéra*, Fayard, « Les indispensables de la musique », 2000
- *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, R. Laffont, « Bouquins », 1998
- P. Dulac (sous la dir.), *Inventaire de l'opéra*, Universalis, « Inventaires », 2005



LIENS

- Dossier pédagogique Les jeunes au cœur du Grand Théâtre, *Ariane à Naxos*, Kathereen Abhervé et Solange Amstutz, 2007
<https://docplayer.fr/12795573-Ariane-a-naxos-dossier-pedagogique-les-jeunes-au-coeur-du-grand-theatre-richard-strauss.html>
- Programme *Ariadne auf Naxos*, Festival d'Aix-en-Provence, 2018 : https://festival-aix.com/sites/default/files/imce/documents/exe.aix_ariane_light_0.pdf
- *Ariane à Naxos*, mise en scène Katie Mitchell, direction musicale Marc Albrecht, festival d'Aix-en-Provence, 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=UpHJW9RU8BU&t=95s>

AFFICHE



OPÉRA DE LIMOGES

Anne Thorez

Actions éducatives et culturelles / accessibilité

05.55.45.95.11

anne.thorez@operalimoges.fr

www.operalimoges.fr