

Dossier d'accompagnement
LA SONNAMBULA
« FOLIE » ET BEL CANTO



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 de la Relation culturelle est à votre disposition pour toute information complémentaire.

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



Vendredi 7 avril 2023 – 20h

Dimanche 9 avril 2023 – 15h

Chanté en italien, surtitré en français

Durée : environ 2h45, 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**
Le somnambulisme : entre rêve et réalité.
Par Olivier Schefer, professeur d'Esthétique et de Philosophie de l'art à l'Université Paris I (Panthéon Sorbonne).
Vendredi 7 avril 2023 - 18h - Foyer du public.
- **Parcours scolaire**
Rencontre avec l'équipe artistique.
Vendredi 7 avril 2023 - 14h30.
Représentation.
Visite et/ou atelier (réservation en début de saison).

Nous vous souhaitons une très bonne représentation !

LA SONNAMBULA DE VINCENZO BELLINI

La Sonnambula est un opéra en deux actes de Vincenzo Bellini (1801-1835) sur un livret de Felice Romani. Il est créé au Teatro Carcano de Milan le 6 mars 1831.

A l'Opéra de Limoges, *La Sonnambula* est mis en scène par Francesca Lattuada. La direction musicale est confiée à Beatrice Venezi.

L'HISTOIRE

L'action se déroule dans un village suisse. L'union d'Elvino et d'Amina ravit tout le village sauf Lisa, la tenancière de l'auberge, qui est jalouse. Le lendemain, Lisa montre au futur marié que sa fiancée est dans le lit d'un autre. L'accusée clame son innocence mais Elvino est fou de rage. Il décide alors d'épouser Lisa. Le comte Rodolfo, de retour au pays, tente d'expliquer les symptômes du somnambulisme qu'il a reconnus chez la jeune fille. Voyant Amina traverser dans son sommeil un cours d'eau sur un petit pont suspendu, Elvino comprend enfin sa méprise, réveille sa fiancée et lui rend sa confiance avec l'anneau nuptial qu'il lui avait repris.

L'EFFECTIF DE L'ORCHESTRE : 45 MUSICIENS

8 violons 1
6 violons 2
4 altos
4 violoncelles
3 contrebasses

2 flûtes - piccolo
2 hautbois
2 clarinettes
2 bassons

4 cors
2 trompettes
3 trombones

Timbales
2 percussionnistes

PERSONNAGES, RÔLES ET VOIX

Le Comte Rodolfo, seigneur du village - basse
Teresa, propriétaire du moulin - mezzo-soprano
Amina, jeune orpheline adoptée par Teresa et fiancée à Elviro, soprano
Elvino, riche propriétaire du village - ténor
Lisa, aubergiste, éprise d'Elviro - soprano
Alessio, paysan, épris de Lisa - basse
Un notaire - ténor
Paysans et paysannes

Bellini respecte le code traditionnel des voix : soprano et ténor pour les personnages principaux, les deux amoureux, mezzo-soprano et basse pour les rôles secondaires. On notera que Lisa rivale en amour d'Amina a elle aussi une voix de soprano.

ARGUMENT

Dans un village suisse, au début du XIX^e siècle.

ACTE 1

On fête les noces d'Elvino et Amina, une orpheline élevée par Teresa. La seule à être mécontente est l'aubergiste Lisa : elle est, elle aussi, amoureuse du jeune rentier et refuse les avances d'Alessio, un autre jeune du village. Arrive un gentilhomme qui semble bien connaître les lieux mais que personne parmi les villageois ne reconnaît. Il s'agit du comte Rodolfo, fils du défunt seigneur du château. Il s'installe à l'auberge de Lisa et adresse quelques compliments à Amina, lui disant que son visage lui rappelle celui d'une dame qu'il avait connue bien des années auparavant. Avant de le saluer, les villageois l'avertissent que le village est hanté par la sinistre présence d'un fantôme, mais l'homme, cultivé, prend leurs paroles pour de la pure superstition. Entre temps, les flatteries du comte ont excité la jalousie d'Elvino qui, resté seul avec elle, réprimande sa future épouse.

Dans une chambre de l'auberge, Rodolfo est occupé à courtiser Lisa. On entend des pas, elle s'enfuit précipitamment mais reconnaît Amina qui, en état de somnambulisme, se rend dans la chambre du comte. La somnambule s'adresse affectueusement au gentilhomme, comme s'il s'agissait de son futur époux, décrivant d'un air extasié la prochaine cérémonie de son mariage, et lui demande enfin de l'embrasser. Rodolfo ne sait que faire : profiter de la situation, ou bien réveiller la somnambule ? Finalement, il quitte la chambre.

Quand un groupe de villageois surgit dans l'auberge pour saluer le comte dont ils ont finalement découvert l'identité, ils surprennent la jeune Amina étendue sur le divan. La confusion est à son comble. Elvino, bouleversé, rompt les fiançailles, pendant que la jeune fille se réveillant, inconsciente de ce qui est arrivé, ne peut trouver les mots pour se justifier.

ACTE 2

Pendant qu'un groupe de villageois se rend auprès du comte pour le convaincre de prendre la défense d'Amina, cette dernière espère trouver un peu de consolation et d'affection auprès de sa mère. Elle tombe sur Elvino. Celui-ci, déchiré par les événements, lui rappelle qu'elle a fait de lui le plus malheureux des hommes et lui arrache l'anneau de fiançailles.

En vain, le comte Rodolfo tente d'expliquer aux villageois ce qu'est le somnambulisme et de faire revenir Elvino sur sa position. Le jeune homme, par dépit, a décidé d'épouser l'aubergiste Lisa. Le village est donc à nouveau en liesse à l'idée d'une possible cérémonie nuptiale mais quand Lisa et Elvino passent devant le moulin de Teresa, celle-ci accuse Lisa d'avoir commis le même délit qu'Amina, en amenant comme preuve un mouchoir appartenant à l'aubergiste et trouvé dans la chambre du comte Rodolfo. Elvino se sent à nouveau trahi quand, à la stupeur générale, on voit Amina marcher en état de somnambulisme sur le toit du moulin de Teresa. C'est la preuve que le comte Rodolfo avait raison. Contemplant les fleurs fanées qu'Elvino lui avait données la veille, la somnambule chante son amour malheureux, écoutée par tous, et quand elle se réveille, elle peut finalement embrasser à nouveau son aimé. Le village, de nouveau en liesse, se prépare pour les noces tant espérées.





VINCENZO BELLINI

3 novembre 1801, Catane – 23 septembre 1835, Puteaux

Vincenzo Bellini, maestro dans l'art du bel canto, appartient à la grande triade des compositeurs d'opéras pré-verdiens avec Rossini et Donizetti. Il a laissé des ouvrages parmi les plus joués du répertoire lyrique : *Norma*, *I Puritani*...

UN ENFANT PRODIGE, FORMÉ AU CONSERVATOIRE DE NAPLES

Enfant prodige, V. Bellini est issu d'une famille sicilienne modeste de musiciens professionnels. Il est formé par son père et surtout par son grand-père qui lui transmet son savoir et son métier de musicien. Il compose dès l'âge de 6 ans et se fait apprécier dans les salons de la noblesse. A 18 ans, il quitte son milieu natal et part à Naples, ville italienne la plus ouverte aux nouveaux courants français et allemands, perfectionner son talent d'écriture avec Zingarelli. Durant ces années de formation, il écrit pour tous les genres, musique de chambre, symphonique, vocale et religieuse, et étudie notamment Haydn, Weber et Mozart.

UNE VEDETTE RICHE ET CÉLÈBRE

Le succès au San Carlo de Naples de son deuxième opéra *Bianca et Fernando* le conduit très vite à la Scala de Milan. Il reste à Milan plusieurs années et fait sa carrière dans les théâtres réputés des villes du nord de l'Italie (Gênes, Venise, Parme). Ses opéras sont défendus par les plus grands chanteurs de l'époque (La Pasta, La Grisi, Rubini), et lui assurent le succès et la sécurité financière.

INSTALLATION À PARIS

Afin d'étendre ses horizons, il part pour Paris, la capitale artistique européenne. Il y fréquente Liszt, Cherubini, Rossini et notamment Chopin, et aussi Hugo, Musset, George Sand, Dumas père.

Son style vocal affiné et épuré se différencie de Rossini et Donizetti. Il a l'art de poser les voix sur un orchestre léger, qui accompagne délicatement la ligne vocale. Son

domaine est la tragédie. Drame et musique se déploient autour de la femme, son héroïne principale. Très souvent caractérisé par ses contemporains de « cérébral », son style a été admiré par Chopin, Verdi et Wagner.

UNE VIE BRUTALEMENT INTERROMPUE EN PLEINE GLOIRE

Il meurt brutalement en septembre 1835 à Puteaux, près du Pont de Neuilly. Sa mort sidère tout le monde. Bellini était seul dans la maison d'amis anglais qui l'hébergeaient. On murmure qu'il pourrait s'agir d'un empoisonnement. Il est enterré au cimetière du Père Lachaise après une importante cérémonie, en présence de nombreux musiciens dont Rossini. Sa dépouille est transférée quarante ans plus tard à Catane.

Quelques œuvres

1823 : *Concerto pour hautbois et orchestre*

1829 : *La Straniera*, opéra en deux actes

1830 : *I Capuletti e i Montecchi*, opéra en deux actes

1831 : *Norma*, opéra en deux actes

1835 : *I Puritani*, opéra en trois actes



GENÈSE

La Sonnambule (*La Sonnambula*) est un mélodrame en 2 actes de Vincenzo Bellini (1801-1835) sur un livret du librettiste, poète et critique musical italien Felice Romani (1788-1865). Considéré comme l'un des meilleurs librettistes italiens avec Arrigo Boïto (1842-1918) et Pietro Metastasio (1698-1782), Felice était également le collaborateur préféré de Bellini pour lequel il a écrit les livrets de sept de ses dix opéras parmi lesquels *I Capuleti ed i Montecchi* (1830) et *Norma* (1831). C'est après le succès de l'opéra *I Capuleti ed i Montecchi* que le compositeur reçoit une double commande du Teatro Carcano de Milan. Bellini et Felice envisagent dans un premier temps d'adapter *Hernani* de Victor Hugo, mais la censure autrichienne s'oppose à ce projet alors que la composition a déjà commencé. Sur la suggestion du librettiste, ils choisissent un sujet plus innocent au caractère pastoral et idyllique et plus à la mode : celui d'une jeune femme somnambule qui, à cause de sa maladie, est accusée à tort d'infidélité. Une fois le livret terminé, Bellini s'attelle à la composition entre janvier et mars 1831, processus au cours duquel, d'ailleurs, il recycle de nombreuses musiques déjà écrites pour son *Hernani*. Du point de vue de l'intrigue, cette œuvre s'apparente au genre *semiseria* où les éléments de comiques se mêlent aux pathétiques dans un univers pastoral. Toutefois la mise en musique, et particulièrement l'absence d'un rôle de basse bouffe, justifie plutôt de l'appellation « mélodrame » plutôt que *semiseria*. Cette œuvre a été créée le 6 mars 1831 au Teatro Carcano de Milan en même temps qu'un ballet du compositeur intitulé *Il furore di Amore* lors d'une soirée dédié au musicien et ami de Bellini Francesco Pollini. Dès la première le succès est au rendez-vous et la presse, enthousiaste, encense le compositeur et son œuvre. L'opéra est ensuite créé en France le 24 octobre 1831 au Théâtre Italien à Paris, mais étant trop semblable à la pièce et au ballet, il ne plaît pas trop. Aujourd'hui, *La Sonnambule* est considéré avec *I Puritani* et *Norma* comme l'un des trois chefs-d'œuvres du compositeur.

L'ADAPTATION DE FELICE

Pour écrire son livret, Felice s'est inspiré de deux œuvres : un vaudeville éponyme d'Eugène Scribe et de Germain Delavigne, et son adaptation en livret pour un ballet de Jean-Pierre Aumer. L'œuvre de Scribe et de Delavigne a été publiée en 1819 et créée le 6 décembre 1819 au Théâtre du Vaudeville à Paris. Le succès à l'époque très prisé

du somnambulisme conjugué au génie dramaturgique de Scribe lui assure un succès prodigieux et une reprise dans tous les grands théâtres européens. En 1827, à la demande de Jean-Pierre Aumer, Scribe l'adapte en livret pour un ballet. Sur une musique d'Hérold (alors chef de chant à l'opéra), le ballet-pantomime *La Sonnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur* est créé le 18 septembre 1827 à la salle Le Peletier. Cette collaboration permet à Scribe de lancer sa carrière à l'opéra au cours de laquelle il écrira les livrets de 8 ballets et de 30 opéras.

Au début des années 30, le somnambulisme fascine toujours autant les savants et l'opinion. Pour les artistes, ce mystère de la nature renferme un grand terreau dramaturgique qui rend possible la création d'un nouveau type de tension dramatique à travers une dramatisation des situations par les témoins de somnambulisme (et non pas par les somnambules eux-mêmes). Devant la richesse du sujet et surtout la finesse d'écrire de Scribe, Felice entreprend l'adaptation de la pièce et du livret du ballet en langue italienne. Suivant globalement l'argument de la pièce, le librettiste effectue néanmoins quelques modifications comme le changement des noms des protagonistes ou l'ajout d'un personnage (celui d'Alessio qui prend en charge une partie du rôle du notaire). Il déplace également l'action de la Provence à la Suisse, fusionne les deux derniers actes et ajoute l'évocation d'un fantôme par les paysans (acte I, scène 6) pour dramatiser l'action. Ces transformations changent totalement l'état d'esprit originel présent dans le ballet et la pièce où le mode badin et grivois est abandonné au profit de l'expression de la passion et le développement du drame.

DRAMATURGIE ET STRUCTURE

Dans *La Sonnambule* les auteurs ont opté pour une action simple qui se concentre sur un seul personnage et son interaction avec les autres (Amina). Ce choix n'entraîne pas pour autant une pauvreté dramaturgique puisque Felice réussit à nous faire plonger au cœur d'une histoire où tous les éléments du drame sont réunis : un amour douloureux, une nuit peuplée de songes et de fantômes et le délire d'une héroïne bouleversée. Pour renforcer la tension dramatique, Felice cultive également des zones d'ombre comme le secret qui entoure les origines d'Amina. Les relations de Lisa avec Alessio (puis avec Elvino) sont reléguées à un plan secondaire pour pouvoir permettre le déploiement du sujet principal de l'œuvre : le

somnambulisme. Felice n'échappe pas aux conventions de son époque du théâtre lyrique sérieux comme en atteste la fin heureuse et la morale de rigueur (l'adultère n'est jamais réalisé, le mariage est déclaré officiel après passage à l'église). Au niveau structurel, cette œuvre est conçue selon le plan classique : exposition-catastrophe (acte I) et péripétie-dénouement (acte II). L'action est linéaire et respecte les unités de temps et de lieu. D'un point de vue dramaturgique, l'opéra n'est pas conçu sur une série de scènes reliées psychologiquement entre elles, mais plutôt sur une série d'épisodes mettant en musique des émotions sans cesse renouvelées. La mise en musique tourne également volontairement le dos à toute complexité avec une structure en numéro séparé. À un niveau structurel encore plus petit, les airs sont construits généralement à partir de deux strophes ayant la forme aa'ba' et sont souvent suivis d'une cabalette* conçue en rondo (voire cavatine de Lisa, d'Amina, de Rodolfo).

LE STYLE BELLINIEN

Le style de Bellini est basé sur le plaisir de la belle mélodie. Cette primauté du chant sur tous les autres paramètres ne veut pas dire pour autant que le compositeur ignore l'importance à la fois du temps d'écriture (Bellini n'est pas un « faiseur » d'opéra) et de la qualité du matériau littéraire qui doit contenir des situations diverses et variées fondées sur une gamme de sentiments élémentaires : la jalousie, la fureur, la plainte, l'allégresse ... La pensée bellinienne est conçue autour de la notion d'un temps musical qui est fondé sur le plaisir auditif d'où la nécessité d'écrire pour lui des airs à forme close que l'on puisse réécouter en tant que tel *ab libitum*. La courbe bellinienne typique est plutôt longue, générée à partir d'intervalles resserrés (peu de notes entre celle plus grave et celle plus aiguë), dans un mouvement languissant et mélancolique, fondé sur l'art du *portamento* (port de voix) et est accompagnée par de simples harmonies à l'orchestre comme dans le célèbre air final d'Amina « Ah ! Non credea ! » ou dans la cavatine de Lisa à l'acte I. Lorsqu'il utilise des vocalises c'est toujours pour souligner avec intelligence un mot du texte et non pour la simple démonstration technique. Dans *La Sonnambula*, Bellini propose un nouveau type de récitatif lyrique à mi-chemin entre l'*arioso* (sorte de récitatif accompagné plus élaboré où les lignes mélodiques sont mesurées et plus expressive) et le récitatif accompagné qui ressemble à une conversation

en musique où l'orchestre accompagne discrètement les échanges verbaux par un tissu harmonique sans heurt (c'est-à-dire sans dissonance) comme dans le « duo » entre Rodolfo et Amina à l'acte I. Dans *La Sonnambula* le chœur est omniprésent. À la fois agent de couleur, commentateur de l'action et pilier structurel, il est traité comme un personnage prenant entièrement part à l'action comme lors du quintette à la fin de l'acte I ou lorsqu'il compatit avec la douleur d'Amina au début de l'acte II. Ce chœur « envahissant » ne laisse pas beaucoup de place aux ensembles qui restent rares et généralement peu développés qui ne dénotent d'aucune tentative de caractérisation individuelle des voix. Quant à l'orchestre, il s'exprime rarement seul sauf lors des mesures absolument nécessaires à la bonne marche de l'intrigue (c'est-à-dire lors des jeux de scène). Mais son rôle ne se cantonne pas toujours à celui de simple accompagnateur comme dans le quintette de la fin du premier acte où il évoque la violence de la situation et les multiples sentiments des protagonistes à travers un chromatisme expressif (évolution d'une ligne par demi-ton comme « en escalier ») et des rythmes suggestifs.

*Ce terme commence par désigner au XVIII^{ème} siècle une partie brève d'un opéra basée sur le retour uniforme d'un motif rythmique. La cabalette permet de clore une *aria* développée sur un final brillant au cours duquel le chanteur déploie tous ses talents d'improvisateur. L'opéra italien du XIX^{ème} siècle va donner ses lettres de noblesse à la cabalette marquée par une accélération du tempo et de la démonstration virtuose.

Source :

<https://www.olyrix.com/oeuvres/611/la-sonnambula/a-propos>



LE BEL CANTO OU L'ART DU « BEAU CHANT »

Dans les premières décennies du 19^e siècle, l'opéra italien vit l'apogée puis le déclin du bel canto, esthétique née au 17^e siècle et dont Rossini est le dernier grand représentant. Pour faire court, on peut dire que le bel canto, comme son nom l'indique, accorde la primauté au chant. Un chant extrêmement soigné, souvent virtuose, ciselé, ornementé, et qui prend en charge l'essentiel des significations, tandis que l'accompagnement orchestral et même la structure du livret lui sont subordonnés.

Cette notion de « beau chant » remonte aux origines de l'opéra, à la période baroque. Le principe du bel canto consiste à sublimer la réalité concrète par les raffinements innombrables d'un chant virtuose. D'où le triomphe des castrats dans les rôles de héros, jeunes et amoureux. D'où aussi la débauche d'ornements que les interprètes improvisent et que le public vient applaudir. Au début du 19^e siècle, Rossini réinvente la notion de bel canto... et il fait le lit de ses liquidateurs. Avec lui, les ornements sont désormais fixés à l'avance par le compositeur – la marge de manœuvre des interprètes se réduit d'autant –, l'orchestre acquiert une verve nouvelle et les rôles de castrats disparaissent peu à peu. La production de Bellini et Donizetti, glorieux cadets de Rossini, relève d'une période de transition que l'on désigne souvent comme celle du « bel canto romantique ». Leurs ouvrages ne sont plus soumis au chant virtuose, porté à son apothéose par Rossini, mais, tout en conservant les structures livrées par celui-ci, ils s'orientent vers une musique qui revendique davantage de « réalisme » et donc un chant moins fleuri, le *canto spianato* (chant « aplani »).

Signe de ce nouveau rapport à un « réalisme » relatif : la ligne mélodique virtuose sera réservée à certaines scènes qui la rendent dramaturgiquement explicable, comme la fameuse scène de folie dans *Lucia di Lamermoor* du même Donizetti ; par ailleurs, les jeunes premiers seront désormais confiés à des ténors qui provoqueront l'émotion non plus par leur imagination en matière d'ornements, mais par la puissance de leur voix et l'éclat de leur aïgu. Quelque chose de fondamental dans la conception du rapport texte-chant se renverse, qui transparait dans ces mots attribués à Donizetti : *La musique n'est qu'une déclamation accentuée par les notes, et par conséquent tout compositeur doit intuitivement dégager et faire surgir un chant à partir de l'accent de la déclamation des mots. Quiconque échoue, ou s'y prend mal, en ce domaine, ne composera qu'une musique dépourvue de sentiment.*

Le mouvement romantique et sa guerre déclarée aux canons de l'art classique encouragent alors cette évolution. On le constate dans les livrets, qui se dotent désormais d'une dimension romanesque et qui puisent dans les écrits de Walter Scott (*Lucie de Lamermoor*) et d'Alexandre Dumas, dans les pièces de Victor Hugo (*Lucrèce Borgia*, *Hernani*) ou dans celles de Schiller (*Maria Stuarda*).

Les morts sanglantes et dramatiques deviennent la règle, la fin tragique également. Car le public bourgeois n'aime rien tant que pleurer à l'opéra. À la jouissance du beau chant vient donc s'ajouter une fascination pour les histoires racontées et la façon dont on les porte sur scène.

C'est ainsi que dans les théâtres italiens triomphe le *melodramma*, c'est-à-dire l'opéra sur des sujets sérieux. Ce dernier est constitué de numéros (airs, duos, trios, etc.) reliés par des récitatifs accompagnés par tous l'orchestre. Le récitatif, musique réduite à sa plus simple expression, permet de faire avancer l'action. Il consiste en une ligne vocale galbée avec souplesse et naturel sur les inflexions de la voix parlée et permet que les dialogues soient débités rapidement, presque comme dans le théâtre parlé. L'intérêt musical ne réside donc pas dans les récitatifs, mais dans les numéros à proprement parlés qui forment des pièces détachables (airs, duos, ensembles), ce que l'on appelle des « *pezzi chiusi* ». Ces « pièces closes » s'articulent toujours en deux moments distincts. D'abord une première partie lente, énoncée deux fois, ce qu'on appelle un « *cantabile* » parce qu'il est « chantant », puis une « *cabaletta* », une cabaletta plus rapide et virtuose. Les deux sont généralement introduits et reliés par de courts passages proches du récitatif, ce qu'on appelle une « *scena* », une scène. Ce moule formel obligera les compositeurs et les librettistes à effectuer des numéros d'équilibrisme. En effet, comment faire entrer dans ce moule contraignant les sujets les plus divers, comment adapter les pièces de théâtre les plus spécifiques ?

[Extrait](#) du dossier pédagogique *La Traviata* - Festival d'Aix-en-Provence



LE SOMNAMBULISME : UN FASCINANT MYSTÈRE

Comportement diabolique, possession par les esprits, démence... Le somnambulisme a effrayé autant que captivé des générations de médecins. Si la science a des réponses sur son fonctionnement, ce trouble reste encore énigmatique.

Sophie, 27 ans, s'est réveillée un matin lovée au pied de son frigo, son sac à main dans les bras. « Comment ai-je pu marcher jusqu'ici, prendre mon sac et me recoucher par terre, sans même en avoir conscience ? » s'interroge-t-elle, mi-amusée, mi-inquiète. La jeune femme n'en est pourtant pas à sa première fois et, quand elle ne se réveille pas dans sa cuisine, elle parle dans son sommeil à son compagnon, sans s'en souvenir le lendemain. Stress, fatigue, angoisse ? « Je ne l'explique toujours pas », avoue-t-elle, résignée.

De grands noms se sont posé la question avant elle. Au XIX^e siècle, Jean Anthelme Brillat-Savarin raconte, dans *Physiologie du goût* (Flammarion, « Champs Classiques »), la mésaventure d'un religieux qui, dans un accès de somnambulisme, aurait tenté de poignarder un prier. « Ici, nous nous trouvons aux dernières limites de l'humanité, écrit-il, car l'homme qui dort n'est déjà plus l'homme social. » Si nous ne répondons plus aux normes sociétales pendant notre sommeil, à quoi nous référons-nous ? Qu'est-ce qui prend le relais de notre conscience assoupie pour guider nos gestes ?

ENTRE FASCINATION ET RÉPULSION

La faculté des somnambules de se mouvoir en dormant suscite de la fascination depuis des siècles, voire de la répulsion lorsqu'ils sont confondus avec des êtres malades ou habités par des esprits. « L'apparition du mythe de la possession remonte au Moyen Âge, explique Édouard Collot, psychiatre spécialisé en hypnothérapie et auteur, avec Bertrand Hell de *Soigner les âmes* (Dunod). Ce type de croyances ancrées dans le socle culturel fait que le somnambule peut être assimilé à un possédé. » Le mal pénétrerait son corps, l'intervention de forces obscures serait à l'œuvre.

C'est par exemple la lady Macbeth de Shakespeare, qui, hantée par les spectres de ses victimes, revit, lors de crises de somnambulisme, les meurtres commis à son instigation (in *Macbeth* de Shakespeare, Larousse, « Petits Classiques »). Si les recherches scientifiques

actuelles nous permettent de modifier cette vision très négative, la fascination demeure. En premier lieu parce qu'aucune réponse n'est encore apportée aux questions que soulève ce trouble : pourquoi touche-t-il certains et pas d'autres ? Pourquoi fonctionne-t-il par accès ? Que dit-il du dormeur ?

DES ACCÈS INCONTRÔLABLES

« Le somnambulisme amène plus d'interrogations qu'il n'en résout et pose parfois un vrai problème de perte de contrôle pour les personnes qui en sont atteintes », analyse Agnès Brion, médecin spécialisée dans les pathologies du sommeil à l'hôpital de la Pitié-Salpêtrière, à Paris. Isabelle, 44 ans, atteinte depuis l'enfance, le confirme : « Une nuit, je me suis levée et j'ai marché jusqu'au berceau de ma fille. Mon mari m'a retrouvée en train de la secouer. Il m'a recouchée sans me réveiller. » Le lendemain, Isabelle se souvenait seulement avoir rêvé que sa fille était couverte d'araignées. « Depuis ce jour, j'ai peur de moi-même, de ce que je peux faire, confesse-t-elle. C'est comme si ce n'était pas moi, je ne contrôle absolument pas mes accès. »

Le somnambulisme fait partie de ce que la psychologie transpersonnelle appelle les états non ordinaires de conscience, comme la transe ou l'hypnose. Édouard Collot utilise, lui, le terme d'états dissociés : « Leur facteur commun concerne la conscience vigile, ou conscience de nous-mêmes à l'état de veille, présente lors de nos activités quotidiennes. Elle disparaît et, avec elle, la capacité d'analyse du vécu, révélant du même coup une partie de la personnalité non visible. »

Lorsque cette conscience vigile s'assoupit en même temps que nous, l'inconscient prend-il le relais ? Pierre Janet, philosophe avant de devenir psychologue puis médecin, auteur notamment de *La Pensée Intérieure et ses troubles* (L'Harmattan), défendait cette théorie au début du XX^e siècle. Il comparait la conscience à un lustre : le premier étage de chandelles dirige tous les autres. Mais lorsque celui-ci s'éteint, pendant notre sommeil notamment, ce sont les derniers étages, toujours allumés, qui prennent le relais : l'inconscient. « Quand notre conscience critique n'est pas à l'œuvre, c'est la totalité de notre personne qui peut s'exprimer », ajoute Édouard Collot.

LE SOMNAMBULISME : UN FASCINANT MYSTÈRE



Maximilien Pirner,
La Somnambule, 1878,
Prague, Galerie nationale

Le somnambule serait dans une sorte de dissociation de la conscience. Son corps n'étant que le véhicule d'une pensée qui est ailleurs, son cerveau passerait en mode « pilotage automatique » commandé par son inconscient. Tristan, 24 ans, se remémore son adolescence et sa rébellion contre sa mère : « On se chamaillait sur tout, notamment sur la façon dont je mettais la table. Une nuit, elle m'a surpris en train de jeter des couverts à la poubelle. Le lendemain matin, je ne me souvenais de rien. »

CORPS EN ÉVEIL ET CERVEAU ASSOUPI

D'où le danger réel à réveiller une personne souffrant de ce trouble. Non qu'elle puisse tomber raide morte, comme la croyance populaire l'affirme. En revanche, ce retour brutal à la réalité peut la mettre dans un état de confusion extrême – stupeur, choc psychique – la poussant à avoir des comportements assez vifs : mouvements désordonnés, fuite, avec le risque de chute que cela comporte.

Ce phénomène est illustré par la figure d'Elpénor, le plus jeune soldat d'Ulysse, dans *L'Odyssée* d'Homère. Appesanti par les vapeurs de vin, il s'endort sur le toit du palais de Circé. Réveillé brutalement par ses compagnons, il se précipite dans le vide au lieu de descendre par l'escalier. Ce mythe a donné son nom au syndrome d'Elpénor, caractérisé par un état de demi-éveil provoqué par une rupture brutale du sommeil profond, en première partie de nuit.

Si les recherches offrent enfin un éclairage rassurant, le somnambulisme n'est pas près pour autant de dévoiler tous ses mystères. L'origine en reste obscure, et les médecins en sont toujours réduits à de simples hypothèses. « Plusieurs critères semblent favoriser les crises, note Marie-Françoise Vecchierini. Le stress est

peut-être un élément déclencheur, ainsi que tout ce qui fragmente le sommeil : les apnées notamment. » L'hygiène de vie entrerait aussi en compte, et les privations régulières de sommeil pourraient déclencher des crises. « Le facteur génétique est également prédominant, souligne Agnès Brion. Souvent, plusieurs membres d'une même famille connaissent ce trouble. »

En revanche, il n'existe pas de profil psychologique type du somnambule. Ses escapades nocturnes continuent d'être une énigme pour la science.

Pour Marie-Françoise Vecchierini, médecin au centre du sommeil de l'Hôtel-Dieu, à Paris, le cerveau rate une étape à la fin de cette phase. « Au cours d'un assoupissement bien synchronisé, un microéveil se produit à ce moment précis, nécessaire au passage à un autre cycle du sommeil », développe-t-elle. Lors d'une crise de somnambulisme, l'éveil se fait sur le plan de la motricité, alors même que le cerveau reste dans son état endormi : il y aurait un mauvais fonctionnement de la substance inhibitrice du cerveau, celle-là même qui nous empêche parfois de crier ou de bouger dans nos rêves.

UNE AUTRE VIE LA NUIT

Outre le somnambulisme, les parasomnies – ou comportements anormaux d'une personne endormie – recouvrent plusieurs troubles. Le critère commun : les accès ont lieu au cours du sommeil profond.

La somniloquie est le fait de parler en dormant.

Les terreurs nocturnes, qui touchent le plus souvent les enfants, ne sont pas des cauchemars : l'enfant ne reconnaît généralement pas ses parents et se trouve dans un état de grande confusion.

La sexomnie, beaucoup moins connue, se caractérise par une brutale montée du désir. La personne peut avoir des comportements allant de la masturbation au rapport sexuel, tout en restant endormie.

Source - juillet 2020 : <https://www.psychologies.com/Bien-etre/Prevention/Hygiene-de-vie/Articles-et-Dossiers/Somnambulisme-un-fascinant-mystere>



LA FOLIE À L'OPÉRA - INTRICATIONS ENTRE PSYCHIATRIE ET ART LYRIQUE

Développements tirés de *La folie à l'opéra** de Jacqueline Verdeau-Paillès, Michel Laxenaire, Hubert Stöcklin - Buchet-Chastel, 2006. Résumés par Michel Laxenaire.

Rien ne semblait devoir unir la folie et l'opéra.

Pourtant, presque dès sa naissance, à la fin du XVI^e siècle, l'opéra a comporté des scènes dites « de folie », qui ont emporté tout de suite un succès considérable. D'où venait cet engouement assez inattendu ? La question vaut d'être posée, d'autant que ce succès initial ne s'est jamais démenti au cours des siècles suivants.

LES RAISONS DE CE SUCCÈS SE SITUENT À PLUSIEURS NIVEAUX

Au premier niveau, il faut à l'évidence incriminer la structure même de l'opéra. En alliant par convention chant, musique, action théâtrale et représentation scénique, l'opéra réunit tous les ingrédients pour devenir un art de la démesure, « un art total », selon l'expression de Richard Wagner. Dans l'opéra, tout est excès, tout est outrance. Ses livrets, quand ils sont tirés d'œuvres célèbres, ne retiennent que les plus cruelles et les plus dramatiques, celles qui se terminent dans le sang, le crime ou le suicide. En portant à la scène de tels drames, les librettistes et les compositeurs, se sont vite aperçus que la seule façon de les justifier était de les attribuer à ce qu'on appelait alors « la folie ». D'où la nécessité qui s'est rapidement imposée, d'introduire des scènes dites « de folie », où le ténor ou la soprano basculaient soudain dans le délire et la démence.

A un second niveau, ce sont les origines particulières de l'opéra qui sont à mettre en cause. Né dans les salons lettrés de Florence, il prit pour thème fondateur le mythe d'Orphée. La chose peut se comprendre car, aussi habile à jouer de la lyre qu'à charmer par sa voix, Orphée, descendu aux enfers pour retrouver son Eurydice, est le patron de tous les musiciens. Il était donc naturel qu'il devienne le premier héros de l'opéra naissant. Toutefois, son histoire tragique, où se mêlent inextricablement amour, déraison et mort a conduit assez logiquement l'opéra sur les chemins de la folie. Après que l'histoire d'Orphée eut épuisé sa fascination, les librettistes se sont tournés vers d'autres épisodes de la mythologie. Mais, comme c'est bien connu, les dieux de l'Olympe ne sont guère raisonnables. Leur divinité ne les empêche en aucune façon d'être affligés des défauts

et des passions qui, depuis que le monde est monde, accablent les humains. Ils n'échappent ni à la colère, ni à l'ambition, ni à la vengeance et encore moins aux complications des amours illicites et aux fureurs de la jalousie criminelle. Leurs passions, poussées à l'extrême, finissent le plus souvent en crises de folie et en actes criminels.

C'est essentiellement pour ces deux raisons que l'opéra a rencontré « la folie » et a été amené à l'intégrer à nombre de ses thèmes. Ce faisant, il a rendu un grand service à la maladie mentale car, grâce à la musique et à la voix, il a magnifié les excès et la démesure des passions humaines à un point jusque-là inégalé. La folie, en représentation sur la scène des théâtres, amplifiée par la voix des divas, donna aux compositeurs l'occasion de déployer leur virtuosité et leurs talents en les incitant à pousser leur art aux extrêmes limites de l'esthétique. Pour peindre la folie, ils s'autorisèrent des audaces techniques, qu'ils n'auraient jamais osé utiliser dans un contexte « normal » et ils prirent prétexte des désordres mentaux pour multiplier les vocalises audacieuses, les pousser aux limites de la tessiture et frôler des dissonances qui, à l'époque, étaient considérées comme les signes évidents du délire.

Ceci dit, l'étude des « scènes de folie à l'opéra » présente deux sortes d'intérêt :

Le premier est historique : les « scènes de folie » épousent en effet étroitement les conceptions de leur époque sur la maladie mentale. Ces conceptions qui font partie du contexte culturel et social d'une époque, sont tributaires des idées, des croyances, des modes et des préjugés de leur temps si bien que, plus encore que les autres maladies, la folie a suscité au cours des siècles des hypothèses psychopathologiques, souvent extravagantes, parfois dangereuses. Mais, quelles qu'aient pu être ces idées ou ces hypothèses, l'opéra en a constamment été le miroir fidèle et l'écho sonore. C'est la raison pour laquelle « Les scènes de folie » constituent une mine d'informations incomparable pour l'histoire de la psychiatrie.

LA FOLIE À L'OPÉRA - INTRICATIONS ENTRE PSYCHIATRIE ET ART LYRIQUE

Le deuxième intérêt est d'ordre musical : la maladie mentale appartient, par définition, au domaine de l'incommunicable. Il est presque impossible de traduire en termes cohérents ce qui relève de l'incohérence. Or, la musique et la voix chantée apportent une solution originale à cette difficulté majeure. Comme l'une et l'autre relèvent plus de l'émotion que de la raison, elles sont en prise directe avec les affects, les sentiments et les passions. On a même pu dire que la musique était le langage de l'inconscient. La langue parlée en effet est constituée de Signifiants (les mots), qui correspondent à des Signifiés (les choses). La musique, elle, est faite de Signifiants sans Signifiés. En d'autres termes, les sons musicaux, au contraire des phonèmes de la langue, ne signifient rien de précis ni de rationnellement communicable. Si un français, par exemple, peut comprendre immédiatement la signification du mot « arbre », il sera par contre réduit aux hypothèses quant à la signification d'un thème musical « en ut majeur ». Il saura seulement que ce thème sera empreint d'une certaine solennité mais, pour le reste, son interprétation, purement subjective, dépendra de son écoute, de sa culture, de sa sensibilité et de ses souvenirs plus ou moins conscients. La musique et le chant ont donc sur la parole l'énorme avantage de pouvoir entrer dans la folie, en quelque sorte de l'intérieur, par intuition et empathie, sans avoir à essayer d'en rationaliser les incohérences.

Historiquement, les scènes de folie ont été introduites dans les opéras à toutes les époques. Par souci de simplification, on regroupe en trois grandes périodes : La première, qui est celle de l'âge baroque, couvre les XVII^e et XVIII^e siècles. Monteverdi (1567-1643), qui ouvre cet âge d'or avec son *Orfeo* (1603), décrit la folie criminelle de Néron dans sa dernière œuvre : *Le couronnement de Poppée* (1643). Purcell, dans *Didon et Enée* (1689), décrit, lui, par une musique sublime, la mélancolie suicidaire de Didon, abandonnée par l'homme dont elle était tombée follement amoureuse. Vivaldi, en 1727, tire de l'*Arioste*, un opéra *L'Orlando Furioso*, où il montre les ravages de la jalousie chez un preux chevalier. Cette folie, emblématique pendant presque un siècle, a aussi inspiré des chefs d'œuvre à Lully, Haendel et Haydn. Tous ont utilisé leur génie musical pour montrer que la jalousie, devenue délirante, enlevait à l'homme son humanité et le rendait pareil aux bêtes.



Lucia di Lammermoor, mise en scène Jean-Romain Vesperini, Opéra de Limoges, 2015, avec Venera Gimadieva. © Thierry Laporte

La deuxième période est celle de l'opéra romantique. Elle va de la Restauration au second Empire. On y trouve la scène de folie la plus extraordinaire de tout l'opéra : celle du dernier acte de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti (1835). Lucia, à qui on a imposé, pour d'obscures raisons de haine clanique, un mari qu'elle déteste, le tue le jour de ses noces et meurt dans la scène de folie la plus spectaculaire du XIX^e siècle. La même année, Bellini offre au public, dans *Les puritains*, une héroïne qui devient folle le jour où elle se croit abandonnée par l'homme qu'elle aime. De façon générale, les femmes de l'époque romantique sont toutes acculées à la folie et à la mort par une société obsédée par l'argent et la réussite sociale. A l'opposé de ces « donnas abandonnées », Lady Macbeth sombre, par ambition, dans la folie criminelle (Verdi, 1846), Marguerite, infanticide par amour (*Faust* de Gounod, 1859) sera sauvée mais Faust, qui a vendu son âme au diable, sera perdu. Il faudrait encore citer : *Nabucco* (Verdi, 1842), ou la folie du pouvoir, *Boris Godounov* (Moussorgski, 1872), le mélancolique bourrelé de remords, Hermann de *La Dame de pique* (Tchaïkovski, 1890), criminel inconscient par folie du jeu. Au XIX^e siècle, presque tous les opéras romantiques comportent des scènes de folie et suivent fidèlement les découvertes de ce que l'on appelle en psychiatrie « la naissance de la clinique », c'est-à-dire la description minutieuse des maladies mentales.

La troisième période enfin concerne l'époque moderne. Elle va de la fin du XIX^e siècle à nos jours et coïncide cette fois avec la naissance de la psychanalyse. C'est Richard Strauss qui ose la première scène de folie du XX^e siècle avec sa *Salomé* (1905). Sans doute la plus sanglante de toutes les scènes de folie : une jeune fille, à peine pubère, qui danse et chante son désir érotique en baisant la tête de l'homme qu'elle vient de faire décapiter ! Suivent *Wozzeck* d'Alban Berg (1925), un opéra à la fois psychiatrique et social, *Peter Grimes* de Benjamin Britten (1945), drame de la pédophilie et de la fureur des foules, *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm (1975), génial équivalent musical de la schizophrénie.

Ainsi, dès sa naissance, l'opéra a rencontré la folie et ne l'a plus quittée, ce qui n'a pas manqué de faire dire à des esprits malicieux, que le vrai but de la folie à l'opéra était d'inoculer, à des sujets sains, la folie de l'opéra.

*Dans cet ouvrage, les auteurs analysent les intrications entre les avancées de la psychiatrie, la complexification et même la sophistication des contenus thématique et musical de l'art lyrique, et l'évolution des mentalités et des sensibilités depuis le XVII^e siècle.

Lucia di lammermoor, air de la folie, acte III, sc. 5

(...) Le personnage de Lucia dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, œuvre emblématique du romantisme italien, présente une expression de la folie particulièrement touchante. La musique renforce le pouvoir du texte du livret de Cammarano qui s'est inspiré d'un roman de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*. L'expression littéraire et musicale et la magie des voix provoquent chez les auditeurs la « jouissance lyrique » partagée ; ils sont pris aux charmes de la folie douloureuse décuplés par les prouesses des airs à vocalises, qui mettent en valeur les qualités virtuoses de l'interprète en laissant libre cours à l'expression dramatique.

Lucia est un être sensible, émouvant et vrai ; elle évolue dans un environnement uniquement masculin où s'affrontent l'amour et la haine, les élans de la passion et les interdits d'une morale rigide, les aspirations idéologiques et les intérêts matériels, politiques et sociaux. La folie apparaît comme la résultante de sa personnalité sensible et vulnérable, de sa situation sociale humiliante et contraignante, et d'un événement vécu déclenchant, à la fois l'abandon supposé (à tort) de celui qu'elle aime et l'union imposée par son frère avec un homme qu'elle n'aime pas. L'importance du traumatisme psychique entraîne une crise psychotique spectaculaire de par sa soudaineté et sa gravité. Dans un accès confusionnel et délirant, elle poignarde son époux ; puis, au cours d'un épisode onirique, elle revit dans un bonheur rêvé son récent mariage mais cette fois, dans ce rêve de désir, l'époux est celui qu'elle aime.

(...) Sur la scène comme en clinique, trois facteurs permettent de mieux comprendre ces formes de folie : l'existence d'une prédisposition individuelle aux réactions pathologiques, l'importance et la signification des événements traumatisants et le moment où la raison bascule. En outre, l'étude de la folie à l'opéra implique une approche musicale de la psychose. À chaque période de notre histoire, un opéra emblématique traduit la conception que l'époque se fait de la folie.

[Air de la folie](#), *Lucia di Lammermoor*, Natalie Dessay, James Levine (direction musicale), Metropolitan Opera

[Source](#) : Jacqueline Verdeau-Paillès, *La voix de la folie à l'opéra : Lucie de Lammermoor*, dans *Au commencement était la voix* (2005)



LA SONNAMBULA OU UN RÊVE ÉVEILLÉ



FRANCESCA LATTUADA

Une danse rebelle et passionnée

Chorégraphe et danseuse, metteuse en scène, chanteuse italienne, Francesca Lattuada est installée en France depuis une dizaine d'années. Elle s'intéresse également au chant, aux formes urbaines, au cirque, à l'opéra...

C'est dans le cadre d'un village suisse que *La Sonnambula* est censée se dérouler, sans précision de date.

Pour un Sicilien tel que Vincenzo Bellini, issu d'une insularité propice aux sautes d'humeur de l'Etna, produit d'une nature éruptive en somme, un village suisse ne saurait mieux définir un non-lieu. A moins d'un « ailleurs », en outre marqué d'une inquiétante étrangeté, dont la littérature romantique allemande - avant Freud - avait déjà rendu compte.

En dépit de ce statut, quasi de planète Mars, une telle localisation permet d'identifier un territoire où l'imaginaire peut à loisir fixer une curiosité ethnologique très en vogue à l'époque. D'autant que le territoire helvète développe une tradition séculaire d'ensembles musicaux agrémentés de carnaval - *guggenmusik*, *silvesterklausens* et autres *fasnacht* - où rituels et déguisements rappellent que la substitution d'une chair par une autre traduit l'étymologie de « carnaval » (*carna leva* : enlever la chair).

L'authenticité de ce village irréel de *La Sonnambula* doit pourtant être proclamée.

De la même manière que l'on admet l'irréalité authentique des Highlands dont l'existence, dans *Brigadoon* de Vincente Minnelli, n'est cependant assurée qu'un jour par siècle. Ou celle de l'Atlantide dont la mention par Platon n'a pas empêché le mythe de ressurgir dans les genres du fantastique, du merveilleux, de la science-fiction et de la fantasy.

De là que, s'agissant de *La Sonnambula*, le musicologue Luca Zoppelli ait posé l'hypothèse selon laquelle il

tremendo fantasma, pour parler comme Teresa, *oggetto d'orrore* si l'on en croit tous les protagonistes, chœur compris (scène 6 de l'acte I), ne soit autre que le spectre errant dans les montagnes du brigand Hernani, reliant par-là symboliquement le héros du romantisme hugolien à une commande initialement formulée, puis abandonnée, au profit de la trame actuelle, laquelle reste, quant à elle, fidèle à la veine romantique.

Autant dire que cet espace mental onirique - si peu réaliste qu'il fut question de le doter d'un ballet avant que l'argument de l'opéra ne s'impose - doit se déployer hors tout naturalisme. L'espace y prend forme sous la conduite du rêve lui-même.



LA SONNAMBULA OU UN RÊVE ÉVEILLÉ

Car on y parle aux fleurs, on y parle aux étoiles, dans une relation quasi animiste au monde ; il y semble naturel qu'Elvino y parle avec sa mère, pourtant défunte et, lorsqu'on y aborde des éléments supposés concrets de la vie d'un village, tel qu'un moulin, il faut voir ce moulin, non comme un élément convenu dans un environnement décoratif, mais doté de la puissance symbolique du chapiteau du moulin mystique dans la basilique de Vezelay, une figuration de la métamorphose.

Le génie spatial du rêve est de ne pas connaître de bord. Le rêveur s'y tient comme un funambule dans un tableau de Piranèse ou sur le fil du rasoir comme Amina lors de sa seconde apparition fantomatique. Quant au récit du rêve, on y voit comme les traces d'une cérémonie occulte, les reliefs d'un banquet dont on a oublié en l'honneur de qui ou de quoi il a été dressé. Ces éléments sont à mes yeux tels des fragments de rébus évoquant les spectaculaires capuchons arborés jusque dans les années 30 par les femmes de l'archipel volcanique des Açores et dont l'usage reste énigmatique.

Une indétermination quant à leurs origines (géographique ou de filiation) marque du reste les personnages clés de cette œuvre : on ne sait pas au juste d'où vient Amina, d'où surgit Rodolphe. Sinon qu'ils viennent d'ailleurs. Marqués par cette étrangeté où l'effroi gothique pousse la rêverie romantique dans ses ultimes retranchements.

Comme pour tout rêve, le sens en est codé. Comme en tout rêve, la clé du code a nom Désir, et les deux manifestations de somnambulisme sont la forme spectaculaire de son incarnation. La première saisit Amina dans l'anxiété de la noce à venir et d'un fiancé immature. Dans la seconde, Amina est autrement déchirée. En ce qu'elle apparaît en train de rêver en même temps qu'elle pense qu'elle est en train de rêver, à la manière de cette parabole en abîme de Tchouang-Tseu, où le sage rêve qu'il est un papillon avant de se demander s'il n'est pas plutôt un papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu ? De sorte qu'à la suite du



penseur chinois du IV^{ème} siècle avant notre ère, nous pourrions nous demander qui rêve ? Vincenzo Bellini ? Amina ? La communauté des villageois ?

De là que Lisa, figurée en « négatif » d'Amina, puisse n'avoir d'existence que... rêvée par Amina. Pour cet emblème de pureté qu'est Amina - anagramme d'anima (âme) et, donc, de psyché - le rêve apparaît comme le moyen d'endosser sans frais ce qu'un rêve peut révéler de torride.

De même, le cadre bucolique apparaît en charge d'adoucir le caractère brûlant de certaines aspirations. Dans son expression extrême, la tessiture d'Amina témoigne d'un délire. Une pointe qui émerge dans un effort cathartique, un élan vocal d'évasion de soi, ouvrant une brèche comme Alice vers l'autre côté du miroir.

Cet élément de rupture vocal n'est pas sans rappeler l'aria di baule ou « air de voyage », en ce sens que baule évoque bagage ou malle qui accompagnent l'itinérance. Ainsi les chanteurs se pourvoient-ils d'une composition, sans rapport direct avec ce qui était à l'affiche, mais à toutes fins utiles, propre à amadouer le public, éventuellement à arracher des applaudissements. Dans cette fonction accidentelle, susceptible de traduire pleinement quelque chose du « féminin égaré » dont *La Sonnambula* témoigne, une sorte de dissonance chromatique ou pour parler en termes de peinture de couleur contradictoire, la logique propre au tempérament d'Amina pourrait conduire jusqu'à emprunter à Norma, issu du même terreau bellinien, l'air de Casta diva.

LA SONNAMBULA OU UN RÊVE ÉVEILLÉ

En son sens propre, le délire consiste à sortir des sentiers battus. Ce que fait Amina. Non sans un long itinéraire, une longue initiation - à l'image des longs phrasés mélodiques de Bellini. Ainsi, l'aria qui constitue le nœud de l'œuvre, *Ab ! non credea mirarti, sì presto estinto, o fiore. Passasti al par d'amore, che un giorno sol durò*, ne survient-il qu'en dernière scène de l'acte II, à la toute fin de *La Sonnambula*.

A cause de cette « fleur déperie » - au point que l'incipit de cet aria fût choisi pour épitaphe sur la tombe du compositeur - Amina peut vouloir dire : « Je n'aurais jamais cru assister à ma propre mort ». On pourrait supposer aussi que Bellini eut, lui même, le présage de sa disparition précoce car *La Sonnambula* est, elle aussi, hantée par la mort.

Mais de quels sentiers battus est-il question de sortir, au fond, et de quelle mort s'agit-il ? Par quoi Amina vient-elle de passer tandis qu'Elvino vient de lui restituer son anneau d'épousée et que le chœur proclame son innocence, sinon par une « petite mort » ? Rendue explicite, si besoin était, par le dernier mot du livret : GIOIR*...



* Dernières paroles du livret, chantées par tous les protagonistes :

*Innocente, et encore plus chère à tous.
Encore embellie par tes souffrances,
Viens à l'église, et au pied de l'autel
Que ton bonheur commence!*

Photographies du spectacle à Clermont-Ferrand : ©Yann Cabello

DISTRIBUTION

Direction musicale : **Beatrice Venezi**
Chef de chant : **Thomas Palmer**
Mise en scène : **Francesca Lattuada**
Costumes : **Bruno Fatalot**
Lumières : **Olivier Allemagne**
Directeur technique : **Emmanuel Vidal**

Nouvelle production de Clermont Auvergne Opéra
Coproducton avec l'Opéra de Vichy, l'Opéra Grand
Avignon, le Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne,
l'Opéra de Limoges, l'Opéra de Massy, l'Opéra de
Metz Métropole et l'Opéra de Reims.

Orchestre de l'Opéra de Limoges
Chœur de l'Opéra de Limoges
(Dir. Arlinda Roux Majollari)



Julia Musychenko
Amina
Soprano, russe



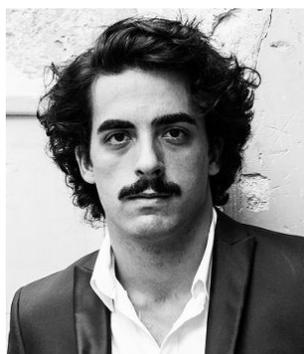
Marco Ciaponi
Elvino
Ténor, italien



Francesca Pia Vitale
Lisa
Soprano, italienne



Aliaksey Birkus
Rodolfo
Basse, biélorusse



Gianni Giuga
Alessio
Baryton, italien



Natalie Perez
Teresa
Mezzo-soprano, française

ÉCOUTER, VOIR, LIRE

OUVRAGES

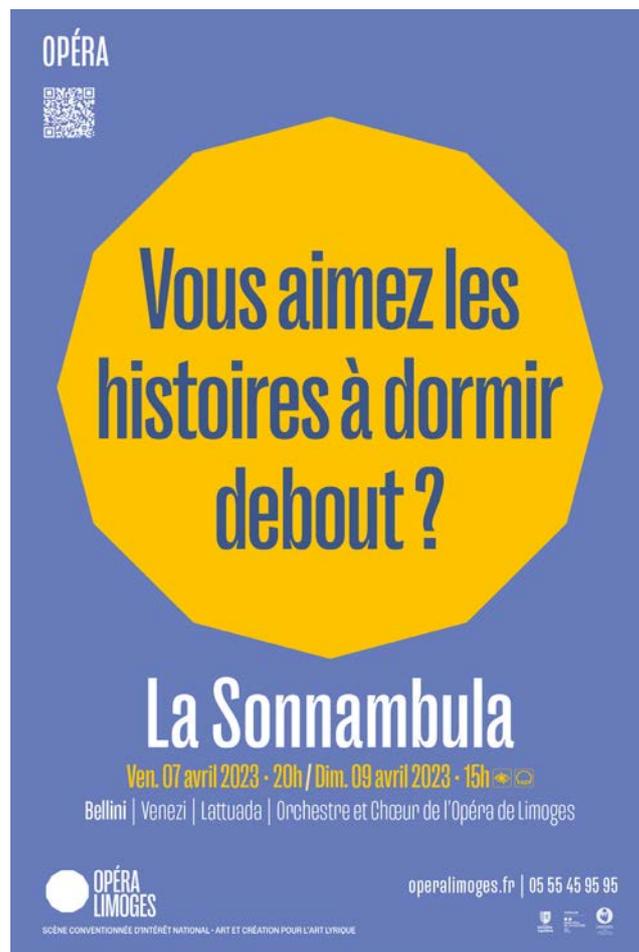
- P. Brunel, *Vincenzo Bellini*, Fayard, 1981
- G. Pintorno, *Bellini ou le chant infini*, traduction L. Franco et P. Olivier, Hermann, 2006
- L'Avant-Scène Opéra, *La Sonnambule*, n° 178, sous la dir. de J.-F. Boukobza, 1997
- *Guide de l'opéra*, Fayard, « Les indispensables de la musique », 2000
- *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, R. Laffont, « Bouquins », 1998
- P. Dulac (sous la dir.), *Inventaire de l'opéra*, Universalis, « Inventaires », 2005



LIENS

- [Découverte](#) du bel canto, France Musique, *Mot du jour n° 123*, épisode du mercredi 15 février 2017 par Corinne Schneider
- [Présentation](#) de V. Bellini : France Musique, *Les Grands macabres*, par Bertrand Dicale
- [Teaser](#) de *La Sonnambula*, mise en scène Francesca Lattuada

AFFICHE



OPÉRA DE LIMOGES

Anne Thorez

Relation culturelle/ Accessibilité

05.55.45.95.11

anne.thorez@operalimoges.fr

www.operalimoges.fr