

opéra
Comique

FIDELIO



FIDELIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

25, 27, 29 SEPTEMBRE,
1^{er} ET 3 OCTOBRE 2021

FIDELIO

Singspiel en deux actes de Ludwig van Beethoven
Livret de Joseph Sonnleithner et Georg Friedrich Treitschke
Créé le 23 mai 1814 au Kärntnertortheater, à Vienne

Direction musicale - **Raphaël Pichon**

Mise en scène - **Cyril Teste**

Décors - **Valérie Grall**

Costumes - **Marie La Rocca**

Dramaturgie - **Leila Adham**

Lumières - **Julien Boizard**

Conception vidéo - **Mehdi Toutain-Lopez**

Cadreur-opérateur - **Nicolas Doremus**

Conception son - **Thibault Lamy**

Assistant musical - **Nicolas Ellis**

Assistante à la mise en scène - **Céline Gaudier**

Assistante décors - **Alissia Blanchard**

Assistante costumes - **Peggy Sturm**

Chef de chant - **Michalis Boliakis**

Fidelio/Leonore - **Siobhan Stagg**

Florestan - **Michael Spyres**

Marcelline - **Mari Eriksmoen**

Rocco - **Albert Dohmen**

Don Pizarro - **Gabor Bretz**

Don Fernando - **Christian Immler**

Jaquino - **Linarð Vrielink**

Deux prisonniers - **Constantin Goubet***, **René Ramos Premier***

Comédiens - **Morgan Lloyd Sicard**, **Vincent Steinebach**

Enfants - **Joachim Garcenot**, **Lola Houzet**, **Venus Jouini**, **Dora**

Maigne, **Mathias Marzac**, **Filiza Petrov**, **Colin Renoir-Buisson**,

Jeanne Renoux (25, 29 septembre ; 1^{er} octobre)

Rébecca Buchman, **Lilé De Davrichewi**, **Théonie Forsans**, **Gaspard**

Gueritée-Petit, **Timothée Huynh-Kim-Bang**, **Tiago Lucet-Rémy**,

Lisa Rugraff, **Julia Segre** (27 septembre, 3 octobre)

de la Maîtrise Populaire de l'Opéra Comique

Chœur et Orchestre - **Pygmalion**

*membres de Pygmalion



AVEC LE SOUTIEN DE

Madame Aline Foriel-Destezet,
Mécène principale
de la saison 2021

AVEC L'AIMABLE PARTICIPATION DE



PARTENARIATS MÉDIA



Spectacle capté par Fraprod et enregistré par Radio France
Diffusion en direct sur Arte Concert le 1^{er} octobre

Production **Opéra Comique**

Coproduction **Opéra Nice Côte d'Azur**, **Opéra de Dijon**, **Collectif MxM**

Durée estimée : **2h sans entracte**

Introduction au spectacle le 16 septembre sur Zoom
Introduction au spectacle dans les espaces du théâtre,
45 minutes avant chaque représentation

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par Agnès Terrier

Beethoven a 18 ans lorsqu'éclate la Révolution française. Si rien de cet événement inouï n'échappe au vieux Kant en son lointain Königsberg (« dès le début, la Révolution française ne fut pas l'affaire des seuls Français »), Bonn où vit Beethoven est particulièrement exposée à la déflagration : le prince-archevêque de Cologne, qui y réside, est le frère cadet de Marie-Antoinette.

Dès son arrivée à Vienne, en 1792, Beethoven se montre fils de la Révolution. Il est le premier compositeur à conduire sa carrière en toute indépendance, refusant de s'asservir à un prince, au contraire de ses prédécesseurs Haydn et Mozart. Sa vie sera un combat pour obtenir de ses mécènes la reconnaissance et les moyens de son indépendance.

À 27 ans, la surdité apparaît. Elle signe sa mise à l'écart progressive de la sociabilité, le long deuil de sa

vie affective. Souvent amoureux, Beethoven renonce à 32 ans, dans son « testament de Heiligenstadt », au bonheur conjugal ardemment désiré. Au moment où ses contemporains, au terme d'un siècle galant, font du couple marital le fondement de la société nouvelle.

« Je n'ai pas le droit au repos dans la société humaine, aux conversations délicates, aux épanchements réciproques. Presque absolument seul, [...] je dois vivre comme un exilé. »

Voué à l'idéalisation de son art, Beethoven découvre peu après, en 1803, une pièce enthousiasmante qui a vu le jour à Paris six ans plus tôt : *Léonore ou l'Amour conjugal*.

Ce « fait historique » de Jean-Nicolas Bouilly s'inspire d'une « action vertueuse » remontant à la Terreur, mais qui est par prudence située « à

quelques lieux de Séville ». *Léonore* a été créé au Théâtre Feydeau, institution de premier plan, avec une partition signée du premier ténor de la troupe, Pierre Gaveaux. Car il s'agit formellement d'un opéra-comique. On lit dans la presse qu'un « succès complet et universel » a couronné ce « drame sombre et lugubre » qui se déroule intégralement dans une prison. Il devient un pilier du répertoire du Théâtre Feydeau, que l'Opéra Comique absorbera en 1801 : *Fidelio* y sera repris, puis rapidement oublié.

Partitions et livrets des opéras-comiques français circulent dans toute l'Europe et frappent par leur modernité de ton. Comme d'autres titres de Gaveaux, *Léonore* parvient à divers compositeurs du Saint-Empire romain. La propriété intellectuelle étant encore balbutiante, trois d'entre eux s'en approprient le livret. Dévolus au genre italien, Ferdinando

Paër et Simon Mayr (futur mentor de Donizetti) présentent respectivement *Leonora* à Dresde en 1804 et *L'amor coniugale* à Padoue en 1805.

Épris des productions françaises contemporaines, et n'ignorant rien de ces versions, Beethoven est touché par l'intrigue. Retournant complètement le mythe d'Orphée, elle résonne intimement et peut aussi être traitée comme un hymne à la justice, à la fraternité et à la liberté.

Fidelio est le pseudonyme masculin qu'adopte Léonore pour se faire engager comme gardien dans la prison où elle croit son époux Florestan détenu au secret. La voix de mezzo et le costume de travesti sont utilisés de façon dramatique et dénuée de sensualité, dans un contexte périlleux, celui d'un changement de régime. Craignant l'inspection du ministre, le gouverneur de la prison s'affole. L'arbitraire s'abat sur

les prisonniers maltraités et les gardiens craintifs. Avant que l'amnistie soit prononcée, *Fidelio/Léonore* aura ouvert les cœurs à la générosité et les cellules à l'espérance. Beethoven se projette tout à la fois dans l'homme emmuré - qu'on ne découvre qu'au second acte - et dans la femme exemplaire, qui sacrifie son existence personnelle pour servir l'humanité.

Beethoven honore une commande du Theater an der Wien. Régnant sur les concerts viennois, il a refusé plusieurs projets et attendu le sujet parfait - alors que tant de carrières comme celle de Rossini se bâtissent au théâtre. Le livret est traduit. Comme Mozart (mort douze ans plus tôt), Beethoven veut toucher ses concitoyens en allemand, langue encore très minoritaire dans les opéras créés sur les scènes germaniques. La censure impose le déplacement de l'action au XVI^e siècle de l'Inquisition espagnole.

**« Faire tout le bien qu'on peut,
Aimer la Liberté par-dessus tout
Et, quand bien même ce serait pour un trône,
Ne jamais trahir la Vérité. »**

Beethoven, 1792

En dépit de ses contacts littéraires, Beethoven n'écrira pas d'autre opéra. Il va en revanche peaufiner *Fidelio* : pour développer son impact dramatique, pour résorber son hétérogénéité - où l'a conduit la forme du *Singspiel*, discontinu comme l'opéra-comique -, et aussi pour renforcer son héroïne et son message philosophique. Commencant comme un *singspiel*, l'œuvre tourne à l'opéra romantique quand Florestan apparaît, avant de finir comme un oratorio qui annonce l'*Hymne à la joie* de la 9^e *Symphonie*.

Il faut aussi convaincre le public. Car le succès manque aux quatre représentations de novembre 1805, comme aux deux de mars 1806. Les premières ont lieu en pleine débâcle de l'armée austro-russe et fuite des Viennois, devant un public d'officiers napoléoniens, deux semaines avant Austerlitz... et les dernières après un remaniement qui ne satisfait pas du tout Beethoven.



À cause de Paër, l'œuvre s'appelle *Fidelio*. Mais on appellera plus tard, par commodité, ces deux premières versions *Leonore I* et *II*.

Début 1814, trois chanteurs demandent à reprendre *Fidelio* au Théâtre de la Kärntnertor. Parmi eux figure, en méchant gouverneur, Sebastian Mayer, beau-frère de Mozart, lequel aurait alors 58 ans. Beethoven révisé l'œuvre avec un nouveau librettiste, Treitschke. La création du 23 mai 1814 est triomphale. Les représentations vont bénéficier du contexte politique : le Congrès de Vienne rassemble dès l'été toute l'Europe diplomatique pour dessiner une paix durable suite à l'abdication de Napoléon. Beethoven s'impose comme le plus grand compositeur du continent malgré sa surdité désormais patente.

Après des représentations pragoises dirigées par Weber, l'œuvre conquiert le public germanique, puis russe et scandinave. Créée entre *La Flûte enchantée* de 1791 et *Le Freischütz* de 1821, elle marque un jalon dans l'appropriation de l'opéra par les Allemands, artistes et publics.

À Paris, elle est d'abord donnée en 1829 par une troupe allemande – dans la 1^{ère} salle Favart –, puis en italien au Théâtre Italien en 1852, et enfin en français en 1860 au Théâtre Lyrique, tandis que des extraits sont régulièrement joués en concert. À l'Opéra Comique et sous la baguette d'André Messager, une version française avec récitatifs marque l'ouverture de la 3^e salle Favart en 1898, 100 ans après la création de Gaveaux, et se maintient jusqu'en 1906. *Fidelio* devient une prérogative de l'Opéra de Paris à partir de 1926, donné d'abord par des troupes germaniques, puis en français par la troupe de l'Opéra à partir de 1936, et en version originale de 1955 à 1982, puis encore en 2008.

La salle Favart présente des dimensions similaires aux théâtres dans lesquels Beethoven créa et recréa *Fidelio*. L'ensemble Pygmalion joue sur instruments d'époque. Raphaël Pichon et Cyril Teste parient sur le potentiel théâtral et émotionnel intact d'une œuvre qui est plus qu'un opéra : un message d'humanisme et d'espoir.

ARGUMENT

ACTE I

Marcelline vit avec son père Rocco dans la prison dont il est le gardien en chef. Courtisée par le portier Jaquino, elle est amoureuse d'un gardien nouveau venu, Fidelio. Rocco, qui est favorable à leur union, se laisse questionner par Fidelio sur le travail à la prison et sur les détenus. Parmi ceux-ci figure Florestan, au secret depuis deux ans et dont les rations diminuent, à la demande du gouverneur de la prison, Pizarro.

Or Pizarro apprend que le ministre Fernando, alerté sur des irrégularités, va inspecter la prison. Redoutant qu'il ne découvre Florestan, Pizarro ordonne son élimination. Devant le refus de Rocco, il décide qu'il s'en chargera.

Fidelio a tout écouté et s'émeut. Le jeune gardien est en vérité l'épouse de Florestan, Léonore, qui s'est

travestie et infiltrée dans la prison pour sauver le malheureux.

Fidelio/Léonore convainc Rocco d'offrir un moment de promenade aux prisonniers. On ouvre les cellules et tous sortent à l'air libre, sauf Florestan. Mais Fidelio a obtenu d'aider Rocco à préparer la sépulture du mystérieux prisonnier et espère pouvoir ainsi l'approcher.

ACTE II

Dans son cachot, Florestan se livre au désespoir puis accepte la volonté de Dieu. Il évoque l'image consolatrice de son épouse Léonore avant de sombrer dans l'inconscience.

Rocco et Fidelio viennent préparer la disparition du corps. Comme Florestan s'éveille, ils décident de lui donner une dernière collation, ce qui permet à Fidelio/Léonore d'identifier son époux.

Lorsque Pizarro surgit pour poignarder Florestan, Fidelio s'interpose, menace Pizarro d'une arme et révèle être Léonore. Comme l'arrivée du ministre est annoncée, le gouverneur est rappelé à ses fonctions et part l'accueillir. Le couple se retrouve avec bonheur.

Le ministre fait ouvrir les cellules et découvre la forfaiture de Pizarro. Il ordonne la libération de Florestan, en qui il retrouve un ami, et rend publiquement justice à Léonore. Le drame s'achève sur une célébration générale de l'amour conjugal.

INTENTIONS

Par les maîtres d'œuvre du spectacle

RAPHAËL PICHON, COMMENT APPRÉHENDEZ-VOUS *FIDELIO* ?

“ Raphaël Pichon
Comme *La Flûte enchantée* apparut treize ans plus tôt (en 1791), et que nous avons eu la chance de jouer il y a trois ans à Aix-en-Provence, *Fidelio* raconte une initiation et une transformation à travers un combat, conduisant ses personnages de l'obscurité à la lumière. Le rêve d'amour et de liberté porté par Léonore irradie tous les protagonistes : chacun accompagne, à sa mesure, la trajectoire de l'héroïne. *La Flûte* retraçait une quête teintée d'idéaux maçonniques. *Fidelio* déploie des dimensions à la fois plus autobiographiques et plus politiques. S'il semble prolonger le mouvement initié par *La Flûte*, il est aussi profondément visionnaire, à la fois sur la perspective politique et sur le genre lyrique dont il bouscule les codes, les formes. Il occupe donc une place à part dans l'histoire musicale. Sa première version de 1805 bouleverse le répertoire contemporain du *Singspiel* – l'équivalent allemand de l'opéra-comique. Ce qui le caractérise alors, c'est un élan, une énergie intrinsèque et une liberté créative qui s'avèreront visionnaires, bien plus tard.



Raphaël Pichon
Direction Musicale

VOUS SOUHAITEZ REPLACER *FIDELIO* DANS LE CONTEXTE DE SA CRÉATION, ENTRE 1805 ET 1814.

“ Raphaël Pichon
En effet, car lorsque *Fidelio* commence vraiment à être joué sur les scènes européennes, à partir des années 1830, le monde a changé. Certaines productions lyriques arrivent enfin au même endroit que lui – ce qui ne veut pas dire à son niveau. Weber et les autres compositeurs-chefs d'orchestre ont chacun emmené *Fidelio* de leur côté, et chacun a développé une tradition interprétative qui a éloigné l'œuvre de sa destinée première. Si on ajoute à cela le développement général de la taille des orchestres, des salles et de la surface vocale des rôles lyriques à l'époque, puis la récupération de l'œuvre par certaines personnalités comme Mahler, on aboutit 200 ans plus tard à deux préjugés délétères : premièrement, Beethoven écrivait mal pour les voix ; deuxièmement, le rôle de Léonore serait redoutable, car destiné à une voix épaisse et immense. Et en effet, l'histoire abonde de chanteuses qui l'ont refusé ou abandonné, puisqu'autour d'elles tout était faussé.

Ce n'est pas parce que *Fidelio* annonce ce qu'en feront de grands noms de l'opéra allemand qu'il faut l'interpréter comme eux, de façon en quelque sorte rétrospective.

Alors pour nous, quelle évidence de jouer l'œuvre à l'Opéra Comique ! Déjà parce qu'à l'origine de son inspiration, il y a l'opéra-comique de Gaveaux, ainsi que l'admiration de Beethoven pour la France révolutionnaire. Ensuite parce que l'on retrouve dans la salle Favart des conditions acoustiques similaires à celles pour lesquelles Beethoven a écrit. Pour l'ensemble Pygmalion, qui joue sur instruments d'époque et dans des effectifs de moyennes dimensions, l'orchestration de Beethoven est merveilleusement équilibrée. Nous pouvons en restituer toutes les nuances, tous les détails. Nous bénéficions de circonstances idéales pour aborder Beethoven, pour notre première fois !

QUELLES IMPLICATIONS CES CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES ONT-ELLES SUR LA DISTRIBUTION ?

“ **Raphaël Pichon**

On peut traduire le caractère visionnaire de l'œuvre dans le choix des interprètes, en privilégiant des chanteurs qui, comme au temps de Beethoven, ont un important héritage mozartien, mais qui se projettent aussi vers autre chose. Pour accompagner ce mouvement, j'ai d'ailleurs trouvé intéressant de penser aux rôles secondaires avant d'arriver au choix du rôle-titre. C'est le contraire de la démarche habituelle, mais songez à ce qu'est le monde clos de la prison avant l'arrivée de Léonore-Fidelio. C'est d'elle que viennent le désordre, les possibles, la promesse d'avenir. Et cela, Beethoven l'a traduit dans son chant.

Ainsi, Jaquino pourrait être un jeune Basilio (*Les Noces de Figaro*), Marcelline tient le milieu entre Papagena et Pamina, Fernando tient du Sprecher de *La Flûte* et Rocco de Sarastro, tandis que Pizarro semble être un prolongement du grand prêtre Sethos du *Thamos, König in Ägypten* de Mozart, poussé désormais à son paroxysme. Léonore, elle, impose à l'époque un rôle qui sera formateur pour les interprètes de Weber et de Wagner...

La voix de Siobhan Stagg m'a parue idéale : c'est une voix en mouvement, longue, avec des facilités de colorature, qui n'a pas renoncé à Mozart tout en se dirigeant vers Agathe (*Der Freischütz* de Weber). Regardons le parcours de Wilhelmine Schröder-Devrient, Léonore tant appréciée de Beethoven en 1822, à l'âge de 18 ans, qui après ses premiers succès comme Pamina, triomphera chez Weber et Wagner. À l'instar de l'œuvre, Siobhan a un pied dans le passé et un pied dans l'avenir. En outre il s'agit pour elle d'une prise de rôle : tout est possible et en construction. Ce parti pris désaxe le regard de manière passionnante dans notre approche vocale de l'œuvre.



Siobhan Stagg
Fidelio/Léonore



Michalis Boliakis
Chef de chant

QUEL REGARD PORTEZ-VOUS SUR LES DIFFÉRENTES VERSIONS DE *FIDELIO* ? LES UTILISEZ-VOUS ?

“ **Raphaël Pichon**

On lit souvent que Beethoven se serait laissé convaincre bon gré mal gré, par un cercle d'amis, d'élaguer et de transformer *Leonore* aux fins de l'améliorer. Je n'y crois pas, et la réalité semble bien différente ! Pour moi, l'évolution de l'œuvre, depuis la *Leonore I* de 1805 jusqu'au *Fidelio* de 1814, cristallise forcément quelque chose. Beethoven a accordé trop de temps et de soins à son unique opéra pour ne pas en faire une œuvre-signature, un portrait complet de ce qui l'anime : ses convictions et le rôle qu'il assigne à la musique dans la société. Il rassemble dans ce seul opus lyrique ce qu'il cherche à exprimer à l'échelle de toute sa production symphonique.

Leonore bousculait le singspiel : Beethoven s'y autorisait l'expérimentation, par des premières versions foisonnantes et bavardes, qu'il cherche désormais à contenir en 1814. Car *Fidelio*, c'est une quintessence, plus abrupte, aiguisée, concentrée et cinglante, donc touchante.

Nous avons d'abord envisagé une version composite, où nous aurions intégré le plus intéressant de *Leonore* dans *Fidelio*. Mais les deux desseins sont trop dissemblables. On a fini par supprimer nos ajouts, à l'exception du quintette dans le finale de l'acte II : celui de *Leonore* s'autorisait le développement et permettait l'épanouissement d'un moment hautement spirituel, où apparaissaient quelques signatures orchestrales magiques – des dimensions que l'on perd dans le quintette très concentré de *Fidelio*. À cet endroit de l'œuvre, la toute fin, c'est la qualité musicale et l'élévation spirituelle qui doivent prévaloir.

COMMENT GÉREZ-VOUS LES DIALOGUES PARLÉS ? ONT-ILS NÉCESSITÉ DES AMÉNAGEMENTS ?

“ Raphaël Pichon

Par son côté resserré, direct et aiguisé, *Fidelio* exige de veiller à la qualité d'incarnation ainsi qu'au timing de ces dialogues. Par exemple, à l'acte II, comment maintenir la tension entre le quatuor du pistolet, où Léonore défend Florestan et révèle son identité, et le duo de leurs retrouvailles, « O namenlose Freude » ?

Leonore faisait le lien entre ces deux étapes avec un duo en récitatif, qui évoquait les retrouvailles de Tamino et Pamina à l'acte II de *La Flûte*. Nous avons d'abord voulu intégrer ce duo à notre version, mais il a fallu se rendre à l'évidence : la cohabitation est impossible car les deux traitements sont trop éloignés. *Leonore* pariait sur la véracité, avec un échange entre les époux, doublé d'une action scénique (elle défaille, il ne peut l'atteindre à cause de ses chaînes, elle se ressaisit au son de sa voix). *Fidelio* fait le choix de l'essentialité, avec un banal et bref dialogue parlé (« Nous est-il permis d'espérer ? Comment es-tu arrivée jusqu'à moi ? ») que nous avons préféré couper.

La plus grande difficulté dans cette œuvre, c'est de maintenir la tension du début jusqu'au dénouement, à la hauteur de son incroyable intrigue. Notre décision de renoncer à tout entracte cherche également dans ce sens.

Fidelio ne comporte qu'un mélodrame - dialogue parlé sur un accompagnement orchestral - au début de la scène 2 de l'acte II : Rocco et Fidelio/Léonore chuchotent en s'approchant du prisonnier inanimé. Pour habiller les autres dialogues parlés, nous avons recours à un procédé également très apprécié dans le singspiel contemporain de Beethoven : le bruitage. Pour l'harmoniser avec le caractère moderne et réaliste de notre production, nous le sonorisons, ce qui nous offre une large palette expressive. Le bruitage n'est pas un gadget mais un allié pour favoriser la transition d'une pièce musicale à l'autre, pour réduire les dialogues parlés à l'essentiel, et pour renforcer la tension dramatique.

Le texte parlé de *Fidelio* présente un décalage avec la langue chantée. Il est souvent daté, ampoulé, d'une qualité bien différente des vers chantés, parfois magnifiques comme dans l'air de Léonore à l'acte I.



Michael Spyres
Florestan

Il y a donc une vraie légitimité à moderniser avec respect ces dialogues, en veillant à leur cohérence avec les paroles chantées, bien entendu inchangées. Nous les avons élagués mais nous continuons à assumer totalement le singspiel. Il n'y a même rien de plus passionnant dans le travail d'interprète que d'utiliser des outils d'aujourd'hui pour servir une forme du passé.

Bruitage et approche cinématographique viennent tendre et habiter l'option très réaliste de la mise en scène. Remettre la violence et l'aspiration à la liberté au cœur de l'œuvre nous permet de creuser chaque scène et de rendre justice au dessein radical de Beethoven.



Cyril Teste
Mise en scène

CYRIL TESTE, DANS QUEL CONTEXTE SE DÉROULE L'ACTION DE *FIDELIO* ?

Cyril Teste “

Écrite quelques années après le début de la Révolution, la pièce française - reprise dans le livret allemand - évoque un changement de régime et une probable guerre civile, qui expliquent que le gouverneur de la prison et le ministre ne soient pas du même bord politique, et qu'un résistant comme Florestan ait pu disparaître depuis deux ans sans que ses amis et alliés aient encore retrouvé sa trace. Dehors, l'ambiance est insurrectionnelle, raison pour laquelle dans la prison croupissent de nombreux détenus politiques désespérés, soumis aux abus et à la maltraitance.

Pour inventer une prison politique contemporaine, j'ai repris aux prisons américaines de haute sécurité leur architecture déshumanisante et leur caractère aseptisé. La lumière artificielle prive les prisonniers de la conscience du temps, mémoire et identité se dissolvent. La circulation y est si contrainte et codifiée qu'elle fait des corps des entités abstraites, prises dans des flux qui les dépassent. Seules les activités quotidiennes des prisonniers - manger, travailler, lire, faire du sport - ramènent du concret dans ce « non-lieu », selon l'expression de Marc Augé.

Un non-lieu que nous avons voulu atemporel et a-géographique, ni espagnol (comme le supposent les noms des personnages), ni allemand (la langue des personnages), ni américain (notre référence visuelle commune). Pour les scènes chorales de l'opéra, nous devons inventer une agora où les prisonniers puissent recevoir la visite de leurs familles. Pour nous, c'est le gymnase de la prison, où un semblant de vie sociale peut renaître. La fameuse promenade à la lumière de la fin de l'acte I est comme le temps retrouvé de la chaleur humaine.

L'opéra décline la condition de geôlier, avec ses surveillants, ses gardes, son portier, ses dirigeants. Qu'est-ce que surveiller et punir aujourd'hui ? Est-ce, comme l'analysait Michel Foucault, introduire toujours plus d'yeux partout ? Notre prison est dotée d'un système de vidéosurveillance qui donne à voir l'intérieur des cellules et toutes les circulations. Cela me permet d'utiliser l'outil cinématographique qui, dans mon théâtre, joue un rôle majeur, et surtout politique.

QUEL EST LE SUJET CENTRAL DE *FIDELIO* : LA CONDITION CARCÉRALE ? LA FIDÉLITÉ CONJUGALE ? L'HÉROÏSME FÉMININ ? LA REVENDICATION DE LIBERTÉ ?

Cyril Teste

Il faut être honnête avec un sujet comme celui-ci. Même si beaucoup d'entre nous peuvent avoir, dans leur histoire familiale et dans le contexte des guerres passées, une relation à l'emprisonnement, nous n'en connaissons la plupart du temps que ce qu'en montrent documentaires et fictions. Et puis la prison n'est pas le sujet principal de *Fidelio*. La prison n'est qu'un exemple du sujet, et le sujet, c'est la résistance, au prix de la liberté. C'est le désir de vivre dans un pays libre, au risque de disparaître.

J'ai abordé *Fidelio* par son scénario, aussi magnifique que sa musique : une femme se métamorphose en homme pour restaurer la liberté. La liberté a été le combat de son époux Florestan, dissident politique. Pour cela, il a disparu. Alors Léonore choisit à son tour de disparaître : travestie, elle se fond parmi les gardiens. Cette lecture politique se renforce d'un travail sur l'intimité, car l'intimité seule permet de s'attacher aux personnages, que l'opéra fait entrer en scène de façon calculée. Il s'agit de suivre la démarche radicale de Léonore qui sacrifie son identité pour retrouver le seul être dont le regard la fait exister comme femme. Pour saisir cette dimension intime et l'importance des regards, l'usage des caméras au plateau est précieux.

Fidelio est une œuvre à dimension féministe. Elle confronte deux manières de changer le monde. Il y a la brutalité politique, et il y a Léonore qui ré-humanise la prison, en y amenant le récit, en y restaurant l'intime, en considérant l'humain en chacun, prisonnier ou geôlier, mari ou étranger. Au point qu'elle transforme les autres, à commencer par le gardien en chef, Rocco, qui, à son contact, prend conscience de sa responsabilité dans le système.

Le ressort de l'opéra, que Beethoven a renforcé de version en version, c'est le courage au féminin. Le courage de Léonore consiste à se battre non seulement pour sauver son bonheur conjugal, mais pour une cause : restaurer une société où son amour puisse s'épanouir. *Fidelio*, ce n'est pas une histoire d'amour dans une prison. C'est un combat pour changer le monde, l'amour n'étant possible que si on a redéfini les conditions de la liberté.

Il y a enfin dans *Fidelio* une profondeur mythologique. L'emprisonnement a mis Florestan hors de l'histoire collective et du temps humain. Voué à l'oubli, il est l'Eurydice pour qui Léonore-Orphée brave les interdits. Il est aussi muré dans un dédale carcéral où sa vie ne tient plus qu'à un fil, le souvenir de Léonore-Ariane. Le premier acte suit le cheminement de Léonore vers Florestan, le second celui de Florestan vers Léonore. Chacun restaure son identité en retrouvant l'autre. Jusqu'où sont-ils prêts à aller pour se rejoindre ? C'est au plus près du cœur de ces deux êtres que la musique, le jeu d'acteur et les caméras doivent nous guider.



Albert Dohmen
Rocco





Nicolas Doremus
Cadreur-opérateur

MAIS FLORESTAN EST DÉTENU « AU SECRET »...

Cyril Teste



En effet, on ne le surveille ni ne le punit comme les autres. S'il n'a le droit de voir personne, personne, en miroir, n'ose vraiment le voir. Pendant tout le premier acte, Léonore cherche à savoir s'il est là, et toujours en vie. Elle tente de convaincre Rocco de l'emmener dans les cachots, car le livret utilise la dimension verticale de la forteresse espagnole. Je ressentais pour ma part la nécessité de déplacer l'opéra dans une conception contemporaine de l'espace, dans une scénographie « horizontalisée » qui se déploie plus facilement au plateau, de jardin à cour.

Nous avons donc réinventé pour Florestan une cellule où, privé de contacts extérieurs, d'interactions humaines et du droit de voir, il est maintenu sous étroite surveillance. Ce qui nous permet de le montrer pendant l'acte I, alors que le livret ne le fait apparaître et intervenir qu'à l'acte II : un défi pour l'interprète, et nous avons la chance d'avoir Michael Spyres, immense chanteur doublé d'un merveilleux acteur, pour le relever.

Dans ma mise en scène d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas en 2018, je travaillais le monumental : les écrans étaient de grand format et portaient un désir évident de verticalité et de démonstration du pouvoir.

Fidelio m'emmène ailleurs, sur l'axe horizontal, où tout est plus resserré. Les écrans ont une fonction différente, ils traquent les résistances. C'est comme si je devais changer d'échelle et conduire le travail vers la limite.

L'infime limite qui sépare le poétique du politique, le féminin du masculin (Léonore n'est-elle pas une funambule qui marche sur le fil situé entre les deux genres ?), le chanter du parler...

Dans le système bien huilé de cette prison de haute sécurité surgit Léonore, cheval de Troie. Léonore est à la fois celle qui montre ce qui semble être et qui pourtant n'est pas, et celle qui révèle ce qui est vraiment. La fiction qu'elle amène, son travestissement, met tout le système en défaut. « Le théâtre est le piège où je prendrai la conscience du roi » promet Hamlet. C'est ce que fait Léonore : elle prend le pouvoir en construisant son récit.

Et en même temps, parmi tous les écrans de vidéosurveillance, les images qu'elle capture, elle, sont des images de vérité.

Pour le système, les caméras sont des outils d'oppression ; pour elle, la caméra est une arme. Mon travail sur la mise en scène du « Meurtre de Gonzague » à l'acte II d'*Hamlet* m'avait déjà conduit, il y a trois ans, à utiliser la caméra comme une arme.

En la braquant sur le roi Claudius en pleine représentation, Hamlet révélait qu'il était le meurtrier de son père. Au second acte de l'opéra de Beethoven, Léonore braque une arme sur Pizarro au moment où il s'apprête à abattre Florestan. Dans le processus de répétitions, j'ai réalisé qu'il y avait plus puissant qu'un pistolet, arme létale qui fait disparaître : c'est une caméra qui révèle. En brandissant sa caméra, Léonore dévoile ce pour quoi elle est entrée dans la prison : pour capter et révéler ce qui s'y déroule.

Cette prison n'est au fond qu'une métaphore du monde. Et mon travail une façon de réaffirmer que les images, qu'il s'agisse de fiction, de communication, ou bien de montrer le monde tel qu'il est, sont des outils de pouvoir, comme des moyens de résister à la corruption du monde.

De même, nos outils artistiques peuvent aussi défendre des valeurs, transmettre le monde tel qu'il est au lieu de le représenter tel qu'on le voit : montrer le monde pour inviter à le changer. Ce mot de « transmission », qui relève à la fois du domaine éducatif et de la production audiovisuelle, est très beau : si on veut lutter, il faut transmettre.



Gábor Bretz
Don Pizarro

INSPIRATIONS

Par **Leila Adham**

“ L’histoire de *Fidelio* s’inspire d’un fait divers survenu en France sous la Terreur. Une femme, déguisée en homme, se fait engager comme geôlier dans la prison dans laquelle son mari est arbitrairement détenu. Elle parvient à le faire s’évader et à venger ainsi l’injustice dont il était victime. L’histoire est vraie et fait irrésistiblement penser à d’autres histoires vraies de femmes : celle de Lucie Aubrac par exemple, ou pour d’autres raisons, celle de Marguerite Duras.

Comme Léonore, Lucie Aubrac dissimule son identité pour rencontrer Klaus Barbie qui détient Raymond Aubrac captif dans une prison de Lyon. Comme Léonore, son arme est la fiction. Pour obtenir un droit de visite, Lucie Aubrac raconte qu’elle doit

impérativement s’unir à Raymond dont elle attend un enfant. Comme Léonore, son arme est aussi son corps : Lucie Aubrac *utilise* sa grossesse – réelle – pour convaincre Barbie de la nécessité du mariage. Et comme Léonore, Lucie Aubrac parvient de manière extraordinaire à libérer son mari en 1943, ainsi que treize autres résistants français.

Mais Léonore, c’est aussi la Marguerite Duras de *La Douleur* : une femme qui ignore si le mari qu’elle attend est mort ou bien vivant. Une femme capable de vivre deux ans dans cette attente et dans cette ignorance¹. Une femme, enfin, qui fait l’expérience folle de retrouver un mari au corps méconnaissable, ni tout à fait vivant ni tout à fait mort, et qui porte à jamais les stigmates de l’enfer².

1 - « Ils étaient arrêtés, enlevés, emportés loin de France. Et jamais plus on n’avait la moindre nouvelle d’eux, jamais le moindre signe de vie, jamais. Même pas prévenir que ce n’était plus la peine d’attendre, qu’ils étaient morts. Même pas arrêter l’espoir, laisser la douleur s’installer pendant des années. » (*La Douleur*, P.O.L., 1985)
2 - « Je ne le reconnais pas. Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d’être arrivé à vivre jusqu’à ce moment-ci. C’est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d’un tunnel. C’est un sourire de confusion. Il s’excuse d’en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s’évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu c’est lui, dans sa totalité. » (*Ibid.*)



Mari Eriksmoen
Marcelline

Travailler sur *Fidelio*, c'est approcher ces figures féminines, et pas seulement des notions abstraites de courage, d'héroïsme et d'engagement. C'est plonger dans la question du comment résister, et c'est prendre conscience, à l'intérieur de cette question, de la puissance d'un corps humain.

Si *Fidelio* nous met face à l'Histoire, il met aussi face à la mythologie et aux récits archaïques. Florestan et Léonore sont des Orphée et Eurydice: l'un cherchant l'autre jusque dans les Enfers. À ceci près que le mythe est inversé chez Beethoven puisque c'est Léonore qui descend dans la cave pour arracher son époux à une mort

certaine. Léonore, ou plutôt Fidelio qui, jouant le courage d'Orphée, plonge dans les profondeurs du monde (carcéral) et charme par son chant tous ceux qui le/la séparent de son aimé. La célébration répétée de la lumière dans l'opéra confirme la dimension définitivement orphique du héros et ouvre la fable à l'infini.



Nous ne sommes pas seulement à Séville, et pas seulement au XVI^e siècle. C'est pourquoi il nous a paru juste de tendre vers l'abstraction. L'espace est une sorte de non-lieu, vide, et sans histoire. Sans haut ni bas même : ne sait-on pas maintenant que l'enfer peut être sur terre, et les morts parmi les vivants ? L'essentiel du mythe n'est pas là, mais dans la question du regard.

Que signifie regarder ? Voilà la question léguée par Orphée à Beethoven. Que faire de sa pulsion scopique quand regarder signifie tuer ? Comment retenir le désir, le besoin viscéral de voir l'être aimé, et par-delà lui le monde dans lequel il est enroulé ? *Fidelio* nous paraît être une longue méditation sur le regard, et un chemin répété vers la lumière en tant qu'elle constitue la promesse du voir enfin, du voir mieux. Léonore veut voir, elle veut voir tout, tout le temps. C'est pourquoi elle sort les prisonniers des cellules et les expose à la lumière crue du soleil (finale de l'acte I). C'est pourquoi, aussi, elle brave sa propre peur et consent à accompagner Rocco dans le cachot du prisonnier qu'on a précisément retiré du champ du visible (acte I, scène 10). *Fidelio* est une histoire de l'œil et la revanche d'Orphée sur l'interdit de regarder.

Les yeux de Léonore sont le cœur battant de la mise en scène. La caméra permet de les avoir en gros plans à plusieurs moments clés du spectacle et de les saisir dans le processus vivant du regarder : paupières ouvertes/paupières closes. Diastole/systole au cœur même du visage : voir et mémoriser la chose vue. Projetés sur un mur d'écrans qui fait face aux spectateurs, les yeux immenses de Léonore regardent la scène mais aussi son prolongement, la salle, et engagent un rapport de réciprocité avec le regard du public. Les spectateurs sont regardés en train de voir le spectacle. Comme si le principe de la surveillance - au centre de la prison et de l'intrigue - débordait de la fable et infiltrait la séance. Qui regarde au fond ? Et qui est regardé ? Telle est la question. Le spectacle la met en abyme et multiplie par ailleurs les images de vidéosurveillance qui rappellent le vertigineux panoptique de Bentham (dispositif du XVIII^e siècle dont Michel Foucault fait une analyse célèbre dans *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975) et la tentation du voir toujours plus pour tout contrôler.



Linard Vrielink
Jaquino

Malgré les images, la surveillance et les gros plans, il est une chose que personne ne voit : c'est que Fidelio est une femme. À l'exception du spectateur. La mise en scène débute avec un film qui la lui révèle dans son corps genré - cheveux longs, ongles vernis et visage maquillé. On ne la découvre pas homme comme le voudrait le livret, mais femme : s'arrachant des morceaux de corps bientôt jetés au sol. On pense aux amazones qui se brûlaient les seins et on prend conscience que Léonore est une sorte de Protée dans laquelle se reflètent mille figures, réelles et imaginaires, célèbres et inconnues. À la fois Léonore et Fidelio, Eurydice et Orphée, Duras et Aubrac, celle qui attend et celle qui se bat, désespérée et pleine d'espoir, contradictoire, informe, réversible mais vivante, vivante, vivante.

**« Où sommes-nous ?
Ensemble inséparables
Vivants vivants
Vivant vivante »**

Paul Éluard, *Capitale de la douleur*

LEILA ADHAM

Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université de Poitiers, Leila Adham est l'auteur d'une thèse sur la représentation du spectre sur la scène européenne et de nombreux articles sur le théâtre contemporain. Parallèlement à l'enseignement et à la recherche, elle accompagne des metteurs en scène et des acteurs dans leurs projets : Z. Gouram pour *Médée* de Sénèque (Amandiers, 2008), A. Nauzyciel pour *Jan Karski* (Opéra-Théâtre d'Avignon, 2011) et de *La Mouette* de Tchekhov (Palais des Papes, Avignon, 2012), N. Béasse pour *Roses* (Théâtre de la Bastille, 2014) et M. Payen dans l'écriture de *Je brûle* (Théâtre de Vanves, 2016) et de *Perdre le nord* (CDN de Rouen, 2018). Elle collabore avec C. Teste pour *Hamlet* (Opéra Comique, 2018), *La Mouette* (Scène Nationale d'Annecy, 2020) et *Fidelio*.



LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Né le 16 décembre 1770 à Bonn, dans une famille roturière et musicienne de père en fils, Ludwig se signale très tôt par sa virtuosité pianistique. Son père, homme dur et alcoolique, est moins avisé et aimant que Léopold Mozart : il ne parvient pas à faire de son fils un nouveau petit prodige. Mais l'enfant est solidement formé, à la lumière des œuvres des Bach, et grandit dans un milieu stimulant où circulent les idéaux maçonniques.

Organiste à la cour dès 13 ans, Ludwig publie bientôt ses premières pièces. À 19 ans, il est altiste dans l'orchestre du Théâtre de Bonn : il y développe sa culture musicale et sa sensibilité littéraire. Bien introduit dans le milieu cultivé, où il donne des leçons et se produit comme virtuose, il saura toujours trouver des mécènes, malgré la difficulté d'exécution déjà singulière de ses compositions.

À 22 ans, il est remarqué par Haydn, de passage à Bonn. Celui qu'on appelle le « père de la symphonie » l'invite à se former à Vienne, capitale de l'Empire allemand. Le protecteur de Beethoven, le comte de Waldstein, convainc le prince-archevêque de Cologne de le laisser partir. Un an à peine après la mort de Mozart, le voici dans la ville la plus musicale d'Europe - avec Paris et Londres.

Beethoven travaille beaucoup, étonne Haydn par le caractère impérieux de son inspiration, et se constitue un réseau d'amis parmi les musiciens et les aristocrates mélomanes. Il publie des lieder, des trios, des sonates pour piano. À 24 ans, il donne son premier concert public au Théâtre de la Cour. Vienne est conquise par ce virtuose qui sait aussi écrire des ouvrages de circonstance et qui s'avère un pédagogue recherché.

L'année suivante, une tournée le fait connaître à Prague, Leipzig et Berlin.

Alors qu'il aborde les grands genres du quatuor et de la symphonie, Beethoven ressent les premiers symptômes de la surdité. Il n'a que 27 ans. Soutenu par ses lectures humanistes, il décide de surmonter le mal par l'énergie créatrice, cachant son handicap derrière une virtuosité éblouissante et développant des relations exigeantes avec les éditeurs musicaux.

Il dirige sa *Première symphonie* en 1800. Deux ans plus tard, gravement malade, il écrit dans sa petite maison du village de Heiligenstadt (transformée en musée, aujourd'hui dans le 19^e arrondissement de Vienne) un « testament » dans lequel il entend se vouer à faire de la musique la consolatrice de l'humanité. Remis de cette crise, il continue à diriger la création de ses symphonies, à créer ses concertos. Et il commence à songer à l'opéra après le succès de son ballet *Les Créatures de Prométhée* en 1801.

Beethoven choisit un livret d'opéra-comique français, réaliste et conforme aux idéaux des Lumières :

Léonore ou l'Amour conjugal, de Bouilly, a été mis en musique par Gaveaux à Paris en 1798. Beethoven songe d'ailleurs à orienter sa carrière vers la France où la Révolution accorde à la musique une place nouvelle dans la société. Mais déçu par le sacre de Napoléon en décembre 1804, Beethoven renonce à dédier au « grand homme » la *Symphonie héroïque*. Il abandonne ensuite tout projet parisien, alors que se forme la troisième coalition européenne contre Napoléon.

Le 13 novembre 1805, la Grande Armée entre dans Vienne. Les forces austro-russes se sont repliées, le gouvernement et l'aristocratie - soit une bonne partie du public de Beethoven - ont quitté la ville. Le compositeur habite alors en plein centre, dans la Pasqualatihaus (située Mülker Bastei). Le 20 novembre, douze jours avant la bataille d'Austerlitz, *Fidelio* est créé comme prévu au Theater an der Wien, mais... devant un public d'officiers français. Trois représentations se succèdent sans succès. Ses amis convainquent Beethoven de réviser cette œuvre à laquelle il tient et dont le sujet le console de ses insatisfactions sentimentales. Deux représentations en mars 1806 ne le satisferont pas davantage.



Beethoven en 1804, lors de la composition de *Leonore*, par Josef Willibrord Mähler

**das Moralische
Gesetz in uns,
u. der gestirnte
Himmel über uns“
Kant !!!**

Citation notée par
Beethoven dans un carnet
de conversation en février
1820, d'après Kant :
« Deux choses
remplissent le cœur
d'une admiration
et d'une vénération
toujours nouvelles
et croissantes : le ciel
étoilé au-dessus de moi
et la loi morale en moi. »
(Critique de la raison
pratique, 1788)

Je puis dire que je mène une vie misérable. Depuis presque deux ans, j'évite toute société, parce que je ne puis pas dire aux gens : « Je suis sourd ». Si j'avais quelque autre métier, cela serait encore possible ; mais dans le mien, c'est une situation terrible.

Au théâtre, je dois me mettre tout près de l'orchestre pour comprendre les acteurs. Je n'entends pas les sons élevés des instruments et des voix si je me place un peu loin. Dans la conversation, il est surprenant qu'il y ait des gens qui ne l'aient jamais remarqué. Comme j'ai beaucoup de distractions, on met tout sur leur compte. Quand on parle doucement, j'entends à peine ; oui, j'entends bien les sons, mais pas les mots ; et d'autre part, quand on crie, cela m'est intolérable.

Ce qui en adviendra, le Ciel le sait. Vering dit que cela s'améliorera certainement si cela ne guérit pas tout à fait. Bien souvent, j'ai maudit mon existence et le Créateur. Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si toutefois cela est possible, braver mon destin ; mais il y a des moments de ma vie où je suis la plus misérable créature de Dieu.

Lettre à Franz Gerhard Wegeler, 29 juin 1801

Beethoven écrit de nombreuses autres pièces dont une série de quatuors à cordes, choisissant avec soin ses dédicataires parmi ses mécènes. En 1806, il ne craint pas de rompre avec l'un d'eux, le prince Lichnowsky : « Ce que vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance, ce que je suis, je le suis par moi ! Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers ; il n'y a qu'un Beethoven. »

Son intransigeance et sa surdité croissante décuplent ses facultés créatrices dans la 4^e symphonie, le 7^e quatuor op. 59, la 5^e symphonie, les 4^e et 5^e concertos pour piano, l'Ouverture de Coriolan op. 62, la 6^e symphonie dite Pastorale. Le mouvement dramatique et l'expression du sentiment sont désormais au cœur d'une conception globale de la musique, qui transcende les genres. Chaque création, au cours des grands concerts qu'il continue à diriger, est un événement, et une souscription de mécènes viennois le détourne en 1809 d'aller chercher la gloire ailleurs.

En 1810 est créée sa musique de scène pour *Egmont* de Goethe, dont il a déjà composé maints lieder. En 1811 paraît le *Trio à l'Archiduc* dédié à son protecteur

Rodolphe de Habsbourg, dont il attend une charge lucrative. Cherchant un grand projet lyrique, Beethoven rencontre Goethe en 1812, mais il n'obtiendra jamais de livret de lui. Cet été-là, sa renonciation au bonheur conjugal, dont témoigne la « lettre à l'immortelle bien-aimée », l'enfonce dans une dépression qu'accroissent ses difficultés financières.

Les symphonies nos 7 et 8 voient pourtant le jour avec succès. Puis de septembre 1814 à juin 1815, le Congrès de Vienne, consécutif à la chute de Napoléon, attire sur lui l'attention de toute l'Europe. Pièces de circonstance, grands concerts officiels, révision et récréation triomphale de *Fidelio* au Kärntnertortheater sont alors programmées. Beethoven atteint une immense notoriété. Qu'importe que la surdité lui inspire des œuvres injouables pour ses contemporains – mais stimulantes pour les facteurs de piano-forte ! C'est le cas de sa *Sonate* op. 106 de 1819 : elle ne sera créée qu'en 1836, par Franz Liszt.

Beethoven songe à partir à Londres sur les traces de Haendel et de Haydn, mais il ne concrétisera jamais ce projet. Il s'absorbe plutôt dans l'éducation de son neveu Karl qu'il a recueilli.

Ses œuvres des années 1820 sont monumentales : les *Variations Diabelli*, la *Missa Solemnis* dédiée à l'archiduc Rodolphe, ses trois dernières sonates pour piano, l'énorme 9^e symphonie, d'une radicale nouveauté, dédiée au roi de Prusse. À la création triomphale de celle-ci en 1824, le compositeur n'entend pas les ovations du public.

Les derniers quatuors commandés par le prince Galitzine le montrent toujours plus intransigeant à l'égard des exécutants et du public, alors qu'il tente d'organiser l'édition complète de ses œuvres, sur le modèle de Goethe. Mais une pneumonie aggrave rapidement sa santé, délabrée par une cirrhose. Il meurt le 26 mars 1827, à 56 ans, chez lui au 15 de la Schwarzschanerstrasse (maison aujourd'hui disparue), en plein orage.

Trois jours plus tard, environ un dixième de la population de Vienne et parmi les plus grands artistes (Czerny, Schuppanzigh, Grillparzer, Schubert...) suivront son cortège funéraire jusqu'au cimetière de Währing. En 1888, sa dépouille est transférée avec celle de Schubert au Cimetière central (Zentralfriedhof), non loin des sépultures de Gluck et de Salieri, et du cénotaphe de Mozart.

LÉONORE, UNE HÉROÏNE DES TEMPS RÉVOLUTIONNAIRES

Entretien avec **Christine Le Bozec**

“ L'AVENTURE DE LÉONORE/FIDELIO EST-ELLE VRAISEMBLABLE DANS LA PÉRIODE RÉVOLUTIONNAIRE ?

Elle est tout à fait vraisemblable et Jean-Nicolas Bouilly la dit d'ailleurs, dans ses mémoires (*Mes Récapitulations*, 1836-1837), inspirée de celle d'une « dame de la Touraine ». Elle annonce la façon dont, en 1815, Émilie de Beauharnais fera évader son mari, le comte de Lavalette, haut fonctionnaire condamné à mort à l'issue des Cent-Jours : ce sera en échangeant, lors d'une visite en prison, son costume avec celui de son mari, et en prenant sa place en cellule.

Qu'une femme ait temporairement eu recours au travestissement pour rejoindre son époux, afin de sauver sa vie ou de partager son sort, n'est pas une nouveauté.

Les archives ont pour le moment permis de retrouver environ 80 cas de soldates dans les armées françaises d'avant la Révolution, dont certaines se sont engagées pour suivre leur mari. Il en va de même partout en Europe.

Les motivations, le degré de masculinisation, le caractère avéré de la duperie sont très variés. Pour les soldates, l'uniforme permet moins de dissimuler son identité sexuelle que de passer inaperçue et d'entrer en action. C'est en leur nom propre que certaines obtiennent des grades d'officier. Pendant la première partie de la Révolution, des féministes comme Pauline Léon, Théroigne de Méricourt et Claire Lacombe, adeptes du costume d'amazone, réclament en toute logique pour les femmes le droit de porter les armes et de former des bataillons.

Théroigne de Méricourt en 1793,
vêtue et coiffée en homme



“ LE TRAVESTISSEMENT N'EST DONC PAS INTERDIT ?

Se travestir en homme sera prohibé en 1800, par l'ordonnance du 16 brumaire an IX qui mettra un terme à « l'usurpation de l'identité masculine » par toute femme qui aurait « l'intention coupable d'abuser de son travestissement ». Les femmes pourront néanmoins déposer une demande à la préfecture de police, accompagnée d'un certificat de santé, faute de quoi « toute femme trouvée travestie sera arrêtée ». L'autorisation sera valable pour six mois, faute de quoi « les femmes travesties sont exposées à une infinité de désagréments », dont un séjour en prison.

Au XVIII^e siècle, la femme qui se travestit en homme est vue comme épousant un modèle supérieur – tandis qu'il est dégradant pour un homme de se vêtir en femme. Une majorité de femmes tiennent évidemment le travestissement pour malséant, mais il peut être adopté pour des raisons pratiques. C'est grâce à lui que, dans les années 1760, la journaliste Madame de Beaumer développe sa chronique des spectacles parisiens : son costume d'homme lui permet d'accéder

aux parterres des théâtres, moins coûteux que les loges, et où on est libre de ses mouvements.

Le travestissement est surtout une ressource en situation de danger : les émigrées de l'époque révolutionnaire y recourent, comme les huguenotes avant elles, et comme bien des voyageuses. C'est l'extrémité à laquelle est poussée Léonore pour sauver son mari. Comment la condamner puisqu'elle obéit à une motivation d'ordre privé et non politique ? À l'instar des femmes encore tolérées après 1795 en marge des armées – comme cantinières ou blanchisseuses –, Léonore veut restaurer le lien conjugal et agit en épouse, pas en citoyenne. Une fois son projet accompli, elle s'en retournera aux soins de son ménage.

“ BEETHOVEN INFLÉCHIT-IL LE PERSONNAGE DE BOUILLY ?

La Léonore de Bouilly est tout sauf une femme émancipée : elle tremble de sa propre audace et s'évanouit au plus fort du danger. Beethoven donne à sa Léonore une dimension philosophique et morale, dimension qu'il renforce au fil des révisions du livret. Il valorise son attitude humaniste et sa fermeté dans le danger.

Il montre aussi sa faculté à éveiller les consciences à travers le personnage du geôlier Rocco, qui évolue à son contact. La Léonore de Beethoven invite le public à regarder autrement la condition des prisonniers. Bien sûr, elle déploie des qualités typiquement féminines : l'empathie, la sensibilité, la tendresse. Cependant, contrairement à Bouilly, Beethoven ne la traite pas avec condescendance. C'est d'elle – et non du noble Florestan – que le compositeur fait sa porte-parole.

“ QUELLE PART LES FEMMES ONT-ELLES PRISE À LA RÉVOLUTION, ET QUELS SONT LEURS DROITS EN 1798 ?

Les esprits ont été convaincus de l'infériorité biologique des femmes par Jean-Jacques Rousseau (« Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes » écrit-il en 1762 dans *Émile*), et sous l'influence du concept de « nature féminine » élaboré par le docteur Pierre Roussel (dans son *Système physique et moral de l'état organique de la femme* paru en 1775). Pour presque tous, les femmes sont des êtres d'impulsion, de sentiment et d'émotion. Les femmes elles-mêmes sont élevées dans la croyance



Jeune femme distribuant des cocardes en 1793

limitante qu'elles sont privées de raison. L'écrivaine à succès Louise de Kéralio, pourtant républicaine radicale, estime que leur place est au foyer et ne se pose même pas la question du droit de vote. Condorcet est presque seul à réclamer l'égalité des droits, que ce soit dans l'éducation ou dans la participation à la vie politique.

Les femmes participent à la Révolution. On connaît leur capacité d'action dans les révoltes frumentaires, comme lors des journées des 5 et 6 octobre 1789 où elles marchent sur Versailles et obtiennent la ratification des décrets relatifs à la Constitution et à la Déclaration des droits, puis le retour du roi à Paris. Le printemps précédent, elles ont rédigé des doléances sur tout le territoire, réclamant l'instruction pour les filles, la fin de l'omnipotence masculine sur les corps et les biens, de meilleurs salaires, le divorce... 56 clubs féminins voient le jour en France de 1789 à 1793.

Sur cette période, une série de droits leur sont reconnus, de l'accès à l'armée au divorce, en passant par l'égalité successorale et la personnalité juridique. Mais la Révolution achoppe sur les droits politiques. En 1793, elles sont exclues du suffrage « universel » car il entraînerait de facto leur

éligibilité. En 1795, leurs récents droits sont réduits de façon à les écarter de la vie publique. Le Code civil de 1804 les fera redevenir d'éternelles mineures et restreindra leur place dans la vie culturelle, admettant les interprètes - danseuses, actrices, chanteuses - et proscrivant les créatrices.

“ QUELLES FORMES PREND L'HÉROÏSME AU FÉMININ PENDANT LA RÉVOLUTION ? ”

La plupart du temps, l'héroïsme est collectif : les actions sont conduites par des groupes de femmes, « femmes de la Halle » ou « tricoteuses », dont n'émerge parfois aucun nom. On connaît quelques personnalités : les signataires d'une pétition, les membres d'un club, des noms dans des rapports de police. On peut éventuellement suivre telle ou telle pendant quelques mois. Mais la plupart des femmes, y compris les meneuses, sombrent dans l'oubli après la répression de 1795.

Hormis les aristocrates et les grandes bourgeoises, la majorité des femmes travaillent dur, au côté de leur mari et dans des centaines de métiers - la confection et tous les domaines requérant de la minutie et des doigts fins (imprimerie, petite métallurgie, artisanat délicat...).

Elles sont deux fois moins payées que les hommes et occupent des places subalternes. Quelques-unes se distinguent dans les lettres (en particulier dans le roman épistolaire) et en peinture (jusqu'en 1793, l'Académie en admet 4 sur ses 70 membres).

Surtout, elles endossent les soins du foyer et en assurent le ravitaillement. Elles se mobilisent donc pour leurs enfants dès que la pénurie ou le renchérissement des denrées menacent. Leurs révoltes scandent le calendrier de combats de rues, d'attaques de boulangeries ou de dépôts de farine... Pourtant, lorsqu'il s'agit d'aller discuter avec les autorités, elles s'en remettent aux hommes. À elles l'agitation sur la voie publique, à eux la négociation dans les cabinets. C'est normal : les hommes règnent à la maison. Ce qui bloque les femmes, ce sont les femmes elles-mêmes, victimes du manque d'éducation et de l'influence de la religion.

Les figures politiques, dont l'activisme empiète sur le domaine masculin, inquiètent mais restent peu nombreuses, car derrière une poignée de militantes, la base est volatile. Seules 310 noms signent la pétition de février 1792 réclamant à l'Assemblée nationale

le droit de vote, le port des armes et l'accès à la Garde nationale. Le Club des Citoyennes révolutionnaires ne rassemble que 170 membres : leur projet de créer des compagnies d'amazones pour protéger les acquis de la Révolution et « garder l'intérieur pendant que leurs frères garderont les frontières » est refusé par les conventionnels. En 1793, il faut six mois de mobilisation aux femmes pour obtenir de porter la cocarde, comme les hommes. À partir de cet automne-là, leurs ambitions politiques sont systématiquement ridiculisées et déjouées. Leurs clubs sont dissous, le travestissement est officiellement interdit, les soldates sont en principe renvoyées à la maison. Après la crise du printemps 1795, elles seront évincées de la vie publique, chassées des tribunes de la Convention, puis de la rue.

« Laissez-nous le fer et les combats, vos doigts délicats sont faits pour tenir l'aiguille et semer de fleurs le chemin épineux de la vie », lit-on dans le périodique des *Révolutions de Paris* en janvier 1793, « pour vous, l'héroïsme consiste à porter le poids du ménage et les peines domestiques ». Si Léonore prend le fer, c'est donc très temporairement, et pour le rendre à son mari.

CHRISTINE LE BOZEC

Docteur en histoire, spécialiste de la Révolution française, Christine Le Bozec a enseigné à l'université de Rouen dont elle fut l'un des doyens. Elle a publié de nombreux ouvrages dont *La Première République, 1792-1799* ; *Les femmes et la Révolution, 1770-1830* ; et récemment *Révolution et religion*, aux éditions Passés Composés.

« Tant que les femmes ne s'en mêlent pas, il n'y a pas de véritable révolution. »

Mirabeau

LES FEMMES, LE DROIT ET LA LIBERTÉ

Par **Nicolas de Condorcet**

“ **Les femmes savent, comme les hommes, aimer la liberté,** quoiqu’elles n’en partagent point tous les avantages ; et dans les républiques, on les a vues souvent se sacrifier pour elle. Elles ont montré les vertus de citoyen toutes les fois que le hasard ou les troubles civils les ont amenées sur une scène dont l’orgueil et la tyrannie des hommes les ont écartées.

On a dit que les femmes, quoique meilleures que les hommes, plus douces, plus sensibles, moins sujettes aux vices qui tiennent à l’égoïsme et à la dureté du cœur, n’avaient pas proprement le sentiment de la justice, qu’elles obéissaient plutôt à leur sentiment qu’à leur conscience.

Cette observation ne prouve rien : ce n’est pas la nature, c’est l’éducation, c’est l’existence sociale qui cause cette différence. Ni l’une ni l’autre n’ont accoutumé les femmes à l’idée de ce qui est juste,

mais à celle de ce qui est honnête. Éloignées des affaires, de tout ce qui se décide d’après la justice rigoureuse, d’après des lois positives, **les choses dont elles s’occupent, sur lesquelles elles agissent, sont précisément celles qui se règlent par l’honnêteté naturelle et par le sentiment.**

Lorsqu’ils s’occupaient d’établir les droits communs des individus de l’espèce humaine, et d’en faire le fondement unique des institutions politiques, philosophes et législateurs n’ont-ils pas violé le principe de l’égalité des droits en privant la moitié du genre humain de celui de concourir à la formation des lois : en excluant les femmes du droit de cité ? **Pour que cette exclusion ne fût pas un acte de tyrannie,** il faudrait ou prouver que les droits naturels des femmes ne sont pas absolument les mêmes que ceux des hommes, ou montrer qu’elles ne sont pas capables de les exercer.

Ou aucun individu de l’espèce humaine n’a de véritables droits, ou tous ont les mêmes ; et celui qui vote contre le droit d’un autre, quels que soient sa religion, sa couleur ou son sexe, a dès lors abjuré les siens.

Dira-t-on qu’il y ait, dans l’esprit ou dans le cœur des femmes, quelques qualités qui doivent les exclure de la jouissance de leurs droits naturels ? Interrogeons d’abord les faits : Élisabeth d’Angleterre, l’impératrice Marie-Thérèse d’Autriche, les deux Catherine de Russie ont prouvé que ce n’était ni la force d’âme, ni le courage d’esprit qui manquaient aux femmes.

En jetant les yeux sur la liste de ceux qui les ont gouvernés, les hommes n’ont pas le droit d’être si fiers.

Sur l’admission des femmes au droit de cité, 1790



Gravure de l’époque révolutionnaire, accompagnée d’une Prière des Amazones à Bellone déesse de la guerre :

« **Et nous aussi, nous savons combattre et vaincre.**

Nous savons manier d’autres armes que l’aiguille et le fuseau.

Ô Bellone, compagne de Mars, à ton exemple, toutes les femmes ne devraient-elles pas marcher de front et d’un pas égal avec les hommes ? Déesse de la force et du courage, au moins tu n’auras point à rougir des Françaises. »

« **Je ne crois pas que nos mœurs permettent encore aux femmes de se montrer.**

Elles doivent inspirer le bien et nourrir, enflammer tous les sentiments utiles à la Patrie, mais non paraître concourir à l’œuvre politique.»

Mme Roland, lettre à Bancal des Issarts, 6 avril 1791

DE LÉONORE À FIDELIO, INSPIRATRICES ET INTERPRÈTES



Adrienne de La Fayette (1759-1807)

MAGDEBOURG, 1795

Adrienne est arrêtée suite à la fuite de son époux, déclaré traître à la Nation le 19 août 1792. Capturé par les Autrichiens, avec qui il refuse de coopérer, le général La Fayette est enfermé à Magdebourg puis à Olomouc. Rescapée de l'échafaud, libérée en janvier 1795, Adrienne le rejoint et obtient de partager sa captivité avec leurs filles. La signature du traité de Campo-Formio permet leur libération fin 1797.

« L'aristocratie et le despotisme sont frappés à mort, et mon sang, criant vengeance, donnera à la liberté de nouveaux défenseurs. »

La Fayette en captivité, août 1792

Julie-Angélique Scio (1768-1807)

THÉÂTRE FEYDEAU, 1798

Épouse du violoniste et compositeur Étienne Scio, Angélique entre à l'Opéra Comique en 1792, puis intègre la troupe concurrente du Théâtre Feydeau en 1794. Elle y crée le rôle-titre de *Léonore de Gaveaux*, ainsi que ceux de *Lodoïska* et *Médée* de Cherubini, entre autres. En 1801, elle rejoint l'Opéra Comique lors de la fusion des deux théâtres, et y reprend le rôle de *Léonore* jusqu'en 1803.



« Ma chère enfant, votre voix est vaste comme une maison. »

Haydn à Anna Milder-Hauptmann



Anna Milder-Hauptmann (1785-1838)

VIENNE, 1805-1814

Cette soprano dramatique à la voix large et puissante débute à 18 ans au Theater an der Wien, puis passe au Kärntnertheater. Elle crée le rôle-titre de *Fidelio* à 20 ans, puis ses versions ultérieures, avec trois Florestan différents (Demmer, Röckel et Radichi). Elle s'illustre aussi dans Cherubini, Weigl, Gluck. De 1814 à 1829, elle est la première chanteuse de l'Opéra de Berlin dirigé par Spontini, et la dédicataire de plusieurs œuvres de Schubert.



Émilie de Beauharnais (1781-1855)

PARIS, 1815

Cette nièce de l'impératrice a épousé l'aide de camp de Bonaparte en 1798. Devenu ministre des Postes, Lavalette est fait comte de l'Empire. À l'issue des Cent-Jours, il est condamné à mort pour conspiration contre l'État. Le 20 décembre 1815, veille de son exécution, Émilie lui rend visite à la Conciergerie. Ils échangent leurs vêtements et Lavalette s'échappe. Émilie reste en prison un mois tandis qu'il s'exile en Bavière.

Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860)

EUROPE, 1822-1842

Enfant de la balle, cette belcantiste et grande actrice devient une célébrité européenne en *Fidelio*, rôle qu'elle aborde à Vienne en 1822, puis qu'elle chante, sous la baguette de Weber, Wagner, etc., de Dresde à Londres, en passant par Paris en 1829 avec sa troupe. Nombre de compositeurs lui écrivent de grands rôles, dont Wagner (Adriano dans *Rienzi*, Senta dans *Le Vaisseau fantôme*, Vénus dans *Tannhäuser*).



« Si je porte un regard a posteriori sur ma vie, je crois que rien n'a jamais produit sur moi une impression aussi profonde. »

Wagner à propos de l'interprétation de Schröder-Devrient

« Une femme supérieure et mon idéal en art ! »

Clara Schumann

Maria Malibran (1808-1836)

COVENT GARDEN, 1835

Formée par son père, le ténor Manuel García, la Malibran débute à Londres dans le répertoire belcantiste. Après un triomphe à New York, elle intègre le Théâtre Italien, institution parisienne vouée à Rossini, Bellini, etc., dont elle est l'interprète et l'amie. Ses tournées européennes font sensation. Un an avant sa fatale chute de cheval, elle crée la 1^{ère} version anglaise de *Fidelio*.

« Pour ne pas être remarquée en homme, il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en femme. »

George Sand



« L'action ayant été transportée en 1495 à Milan, à une époque où le pistolet n'était pas inventé, Léonore menace Pizarro avec un levier de fer, incomparablement moins dangereux... » Berlioz

Pauline Garcia Viardot (1821-1910)

THÉÂTRE LYRIQUE, 1860

Pauline embrasse le chant à la mort de sa sœur Maria, restant compositrice (sur des livrets de Turguéniev) et inspirant Consuelo à Sand. Elle crée de grands rôles signés Meyerbeer (*Fidès*), Gounod (*Sapho*), Gluck (*Orphée*, *Alceste*), Berlioz (*Didon*). Dans la 2^e version française de *Fidelio*, elle « tient toute la salle haletante sous le feu de son regard, par la véhémence de sa voix, l'énergie menaçante de son attitude. » (Berlioz, *Journal des débats*, 22 mai 1860)

Last Night but One of Mad. MALIBRAN in England!
THE UNRIVALLED
Mad. MALIBRAN
having achieved one of the greatest Triumphs of her Art, by her splendid delineation of the Character of
FIDELIO!
and that Opera having been received with perfect enthusiasm by the entire Audience, will be repeated during the remainder of Madame MALIBRAN's Engagement.
Theatre Royal, Covent Garden.
On MONDAY NEXT, JUNE 29th, 1835.
Will be performed the celebrated Opera of
FIDELIO!
The Music, by BEETHOVEN, for the 6th Time on the English Stage.
The Orchestra, considerably augmented, will be directed by Mr. T. COOKE.





Rose Caron (1857-1930)

DE LA MONNAIE À L'OPÉRA COMIQUE, 1898

Rose Caron partage sa carrière entre la Monnaie de Bruxelles et l'Opéra de Paris, interprétant Gluck, Meyerbeer, Halévy, Gounod (Marguerite), Massenet, Verdi (Desdémone), Wagner (Elsa). Reyer lui dédie plusieurs premiers rôles dont Salammbô. Elle chante ses derniers rôles à l'Opéra Comique - Orphée, Iphigénie et Fidelio - avant de devenir professeure au Conservatoire en 1902.

« La grande tragédienne lyrique Rose Caron fut remarquable dans ce rôle difficile entre tous, portant au surplus le travesti de façon délicieuse. »

Albert Carré, directeur de l'Opéra Comique

.....
Fidelio est programmé à l'Opéra Comique le 30 décembre 1898, pour l'inauguration de la 3^e salle Favart et le centenaire de la création de Bouilly et Gaveaux. Il s'agit de la version opéra, avec récitatifs remplaçant les dialogues parlés, créée à Bruxelles en 1889. André Messager dirige les 33 représentations.



Lotte Lehman (1888-1976)

DE VIENNE À L'OPÉRA DE PARIS, 1928

Membre de l'Opéra de Vienne à partir de 1914, cette soprano allemande crée de nombreux rôles de Strauss et est aussi une spécialiste de Wagner, entre autres. La troupe viennoise vient donner *Fidelio* à l'Opéra de Paris avec elle et en langue originale en 1928 et 1936. Elle poursuit sa carrière en exil aux États-Unis à partir de 1938.

Germaine Lubin (1880-1979)

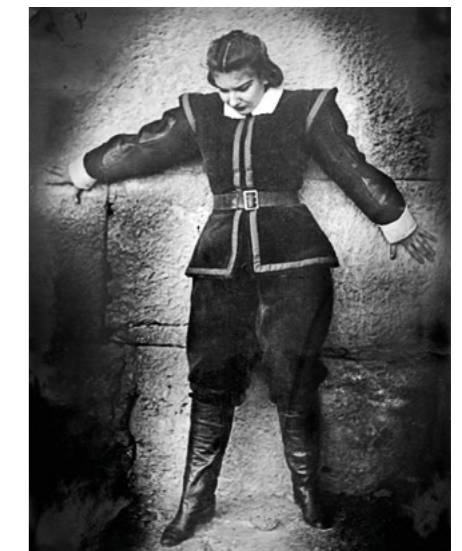
OPÉRA DE PARIS, 1936-1944

Après deux ans à l'Opéra Comique, Lubin intègre l'Opéra en 1914. Elle y fait une immense carrière jusqu'en 1944, excellant dans Gounod, Massenet, Reyer, Verdi, Berlioz, les héroïnes wagnériennes (Kundry, Brünnhilde, Isolde), et *Fidelio* à partir de 1936 dans la version française de Kufferath. Vedette dans l'Allemagne du III^e Reich, Lubin collabore activement sous l'Occupation. Elle sera frappée d'indignité nationale et exilée après-guerre.

Maria Callas (1923-1977)

OPÉRA NATIONAL GREC, 1944

L'Opéra national grec est fondé en 1939. Quatre mois avant l'entrée en guerre de la Grèce en juin 1940, Maria Callas y est engagée. Elle devient une étoile de la troupe. À partir de la capitulation au printemps 1941, les spectacles sont donnés devant un public composé de Grecs et des forces d'occupation. Titre allemand emblématique, *Fidelio* paraît pour la 1^{ère} fois le 14 août 1944, en version grecque avec la Callas dans le rôle-titre. Le chœur des prisonniers enflamme le public aux cris de « Liberté ! ». Athènes sera libérée le 12 octobre.



LE COUPLE MARITAL SUR LES SCÈNES RÉVOLUTIONNAIRES

Par **Olivier Bara**

À l'origine de *Fidelio* se trouve *Léonore ou l'Amour conjugal* de **Jean-Nicolas Bouilly** et **Pierre Gaveaux**.

Créé au Théâtre Feydeau le 19 février 1798, cet opéra-comique, qualifié de « fait historique en 2 actes et en prose mêlée de chants », doit être replacé dans son moment social et culturel. La décennie 1790 se caractérise par une prolifération scénique des « comédies du couple », souvent associées à la forme du « drame à sauvetage ». Que signifie cette fortune scénique ? Et comment, d'une pièce circonstancielle, a pu naître l'œuvre à dimension universelle de Beethoven ?



Pierre Gaveaux (1760-1825),
compositeur d'opéras-comiques
(et du Réveil du peuple, chant
anti-Marseillaise), éditeur de musique
et ténor, membre du Théâtre Feydeau
puis de l'Opéra Comique jusqu'en 1812.



Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842),
romancier, auteur dramatique et
librettiste, de 1790 à 1833, pour Grétry,
Gaveaux, Cherubini, Dalayrac, Méhul
et Boieldieu qu'il contribue à lancer.

La singularité esthétique et éthique du livret de Bouilly s'affirme dès sa double épigraphe : « *Hos natura modos primum dedit... Virg. Georg. Lib. 2.* / Ce sont les primes lois de la mère nature. Montaigne ». Elle confère une portée édifiante au spectacle, chargé d'illustrer le primat des lois naturelles : naturalité de l'amour dans le couple, antérieure à la dimension civile, juridique ou religieuse de la conjugalité ; naturalité de la liberté, opposée au dévoiement tyrannique des lois originelles.

Une telle conjonction, où se reconnaît l'esprit des Lumières, s'éclaire par son contexte. *Léonore* s'inscrit dans deux sous-genres vivaces depuis 1792 : la comédie du mariage, revivifiée par la loi sur le divorce, et le drame à sauvetage où se rejoue souvent la prise de la Bastille.

COMÉDIE DU MARIAGE

Le divorce est établi par la loi du 20 septembre 1792 :

Article 1 :

Le mariage se dissout par le divorce.

Article 2 :

Le divorce a lieu par le consentement mutuel des époux.

Article 3 :

L'un des époux peut faire prononcer le divorce, sur la simple allégation d'incompatibilité d'humeur et de caractère.

Article 4 :

Chacun des époux peut également faire prononcer le divorce, 1° sur la démence, la folie, ou la fureur de l'un des époux ; 2° sur la condamnation de l'un des deux à des peines afflictives ou infamantes ; 3° sur les crimes, sévices ou injures graves de l'un envers l'autre ; 4° sur le dérèglement de mœurs notoire ; 5° sur l'abandon de la femme par le mari, ou du mari par la femme, pendant deux ans au moins ; 6° sur l'absence de l'un des deux, sans nouvelles au moins pendant cinq ans.

La promulgation de la loi a un effet immédiat sur l'affiche des théâtres, surtout en ces années où les spectacles prolifèrent à la faveur de la Liberté des entreprises théâtrales, accordée en 1791.

Les scènes accompagnent, en une forme de symbolisation immédiate, les bouleversements socio-politiques du moment¹.

1 - Voir Maxime Margollé, « Les enjeux politiques et sociaux d'*Adolphe* et *Clara* ou les Deux Prisonniers de Nicolas Dalayrac (1799) », dans Joann Écart et Yannick Simon (dir.), *Nouvelles Perspectives sur les spectacles en province*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018 ; Christian Biet, « Le mariage est-il soluble dans la révolution ? Théâtre de propagande révolutionnaire et comédie du mariage », dans M. Poirson (dir.), *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire*, Paris, Desjonquères, 2008.

Ainsi, Desfontaines donne *Le Divorce* au Théâtre du Vaudeville le 18 mai 1793; Pigault-Lebrun joue *Les Mœurs ou le Divorce* au Théâtre de la Cité le 20 septembre 1794. Dans *Le Double Divorce ou le Bienfait de la loi* de Forgeot, au Théâtre de l'Égalité (26 septembre 1794), retentissent ces vers : « Quand le bonheur le veut, le divorce est permis ; / Mais quoique divorcés on peut rester amis. »

Les conséquences de la loi sur le divorce sont profondes pour la comédie dont le mariage constitue traditionnellement le dénouement obligé. Que devient l'intrigue quand se détend la nécessité du mariage ? Quand la naturalité du désir justifie le divorce ? Quand le lien conjugal doit être incessamment resserré par des preuves ou des épreuves ? **La possibilité légale du divorce contribue à refonder au théâtre le rôle dramatique des sentiments.** Le divorce fait de l'amour, familial ou conjugal, un nouveau moteur dramatique, contre l'ancienne « nécessité » du mariage de comédie.

C'est dans ce contexte que l'idéologie républicaine promeut le « conjugalisme », « idéologie qui fait de la famille indivisible,

et en particulier du couple, l'unité élémentaire de la société politique. Le postulat est celui d'un acquiescement des époux aux mêmes objectifs du fait de leur appartenance à l'unité conjugale indivisible, non individualisée, où les conflits sont supposés solubles grâce à l'autorité de l'un ou à la soumission de l'autre. » (Anne Verjus, *Le Bon Mari : une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque de la Révolution*, Paris, Fayard, 2010)

Un écho de cette vision républicaine du couple s'entend dans les pièces du moment, comme *Au retour* de Radet et Desfontaines (Vaudeville, 4 novembre 1793) : « D'un bon et franc républicain / Le mariage est la loi première ; / Du civisme dont il est plein / Il anim' sa famille entière. / Ces transports-là ne sont pas sentis / Par le triste célibataire... / Pour savoir aimer son pays, / Faut être époux et père ! » Le même Radet, dans *Le Canonier convalescent* (Vaudeville, 29 juin 1794), précise la valeur politique et la vertu républicaine du mariage fécond : « Nos enfants seront comme nous bons citoyens. Il faut en avoir beaucoup, mes amis.

Beaucoup d'enfants, beaucoup de mariages ! Le mariage est à l'ordre du jour. Les filles sont en réquisition. La République est pressée ! » **Le couple et la famille forment l'unité première de la société républicaine**, macrocosme de ce microcosme conjugal uni par le sentiment et pérennisé par la féconde gestation.

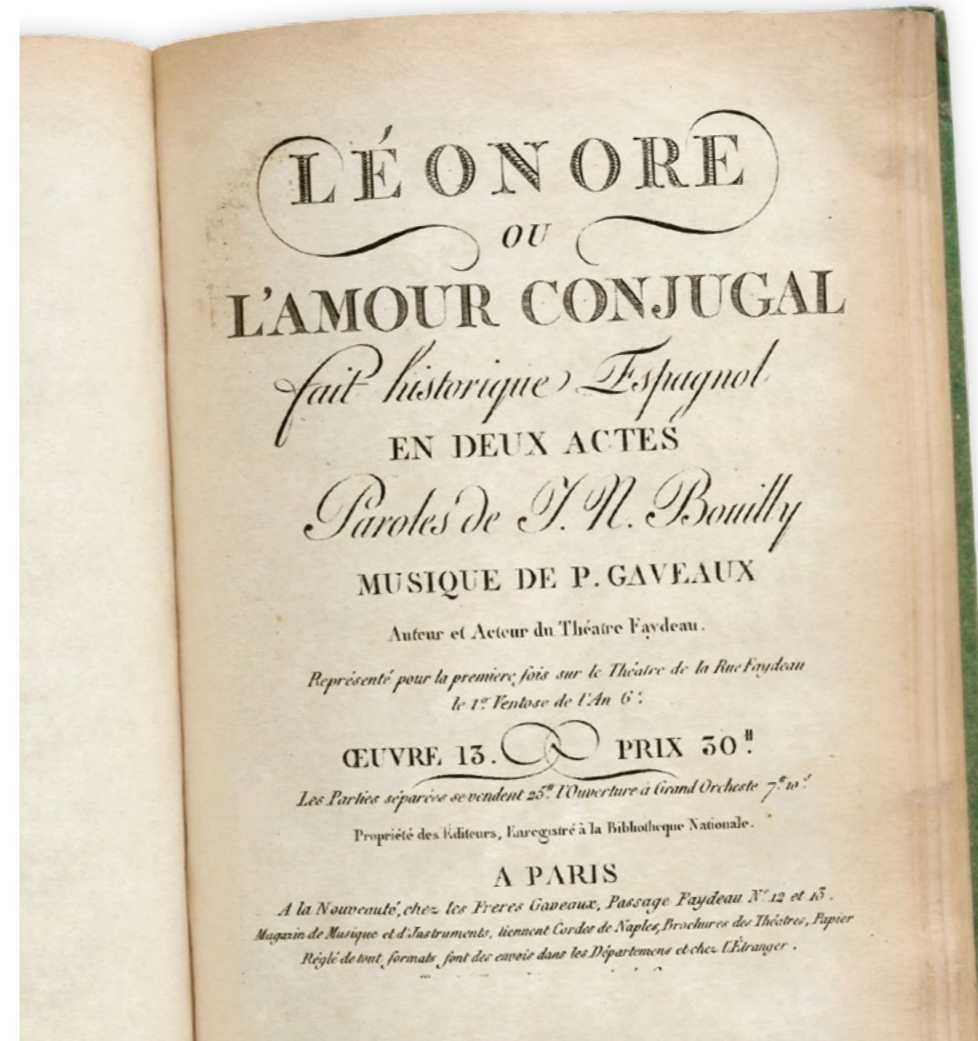
Le « conjugalisme » est aussi fêté à l'Opéra Comique. Une satire de l'Ancien Régime et de ses célibataires égoïstes est proposée par *Rose et Aurèle* de Picard et Devienne (Feydeau, 8 août 1794). Les vieux célibataires doivent quitter leur état, comme le personnage de Germance dans *L'Intérieur d'un ménage républicain* de Chastenot de Puységur (Théâtre Favart, 4 janvier 1794) : « Je suis un vieux célibataire, / Des vains prestiges délogé ; / Dans mon état il fallait faire / Ce qu'exigeait le préjugé. / Pour tenir rang dans la patrie / D'hymen il faut subir la loi, / Je n'ai besoin que d'une amie, / Si tu le veux ce sera toi. »

Léonore fait entendre de semblables discours. À l'acte I, scène 3, *Léonore* défend sa vision du mariage :

« Vous avez beau dire, maître Roc, je soutiens, moi, que l'union de deux cœurs bien assortis est la source du vrai bonheur, et que l'amour conjugal surtout... Oh ! l'amour conjugal doit être le premier trésor qui existe sur la terre... »

Peu après, sa romance de la scène 6 fait de la « piété conjugale » une religion naturelle à laquelle un culte doit être rendu : « Ah ! je l'éprouve en ce moment, / Rien dans la nature n'égale / Ce feu sacré, ce sentiment / De la piété conjugale. » Cette religion se diffuse par la puissance de l'exemple théâtralisé, comme le proclame Dom Fernand dans le finale de la pièce : « Femmes, prenez-la pour modèle, / Et faites consister, comme elle, / Votre bonheur dans la fidélité ! »

Léonore relève encore d'un autre sous-genre : la comédie de la veuve ou de l'épouse héroïque - illustrant « l'héroïsme de l'amour » selon la formule de Florestan. Dans *La Famille américaine* de Bouilly et Dalayrac (Favart, 20 février 1796), une veuve élève seule ses trois enfants. *Marianne ou l'Amour maternel* de Marsollier et Dalayrac (Favart, 7 juillet 1796) présente une veuve ruinée travaillant de ses mains pour survivre. *Léonore* appartient à cette **déclinaison des exemples sublimes du dévouement féminin - non pas de femmes émancipées et libres, selon notre conception moderne, mais de femmes assumant jusqu'à l'héroïsme les « lois de la nature ».**



.....
Visites des familles à la prison
Saint-Lazare, par Hubert Robert, 1794



DRAME À SAUVETAGE

Léonore naît de la rencontre de la comédie des épreuves du mariage (ou du drame de l'épouse héroïque) avec la structure du drame à sauvetage, supposant emprisonnement et délivrance. Là se dessine sa signification politique. Une semblable hybridation se trouve déjà chez Préfontaine, dans *Le Prisonnier d'Olmütz ou le Dévouement conjugal* (Théâtre de l'Ambigu, 20 mai 1796) : Mme de La Fayette, héroïne-type de la femme dévouée, accompagne son

époux pendant sa détention dans la forteresse d'Olmütz en Autriche. Le drame à sauvetage confronte des couples au malheur pour les replonger dans la pure sensibilité, source des vertus.

La prison est contre-nature, lieu d'épreuve autant que matérialisation symbolique des puissances de mort, opposées aux forces de vie portées par l'épouse exemplaire descendant au cachot pour secourir son mari. L'espace topique de l'enfermement et de la menace est décliné sur les

scènes révolutionnaires, notamment dans les opéras-comiques des théâtres Favart et Feydeau. Dans *Camille ou le Souterrain*, de Marsollier et Dalayrac (Favart, 19 mars 1791), Camille et son fils Adolphe sont retenus dans un cachot par un mari jaloux ; délivrés, ils sont rendus à l'unité familiale. *La Caverne de Dercy* et *Le Sueur* (Feydeau, 16 février 1793) offre un schéma inverse de celui de Léonore : un mari, déguisé en mendiant aveugle, parcourt la forêt pour sauver sa femme prisonnière de bandits.

La force et l'originalité de Léonore résident dans l'universalisation du discours dramatique. **Par-delà la question conjugale, Léonore figure une justice naturelle providentielle.** Cela s'entend à l'acte II, scène 1, dans le 3^e couplet de Florestan : « Ô seul appui de l'innocence, / Justice, où donc est ton pouvoir ! / Ah ! si tu ne prends pas ma défense, / Il ne me reste plus d'espoir... » « Justice » se manifeste peu après par l'apparition de Léonore dans la prison.

À l'acte II, scène 3, la signification politique et, plus encore, métaphysique du « fait historique » l'emporte, lorsque Léonore dit à Roc : « Ne souffrez pas qu'on fasse couler le sang de mon époux ; le Ciel ne m'a fait pénétrer dans cet abîme que pour empêcher le plus noir des attentats... Secourez-moi, vous qu'il a choisi pour être mon soutien, répondez aux décrets de la justice éternelle. »

La lecture privilégiée en 1798 est circonstancielle, en un temps où le public est habitué à faire « des applications » (politiques) face à une fiction théâtrale.

La prison de Florestan est, selon la presse, celle de la Terreur : « On peut savoir gré au Citoyen Bouilly d'avoir voulu exposer à nos yeux un grand exemple de piété conjugale, sentiment sublime, et que la tyrannie de quinze mois, dont nous avons été beaucoup moins rare qu'on ne le suppose d'ordinaire » (*La Décade philosophique, littéraire et politique*, An VI, 2^e trimestre). Bouilly lui-même a proposé une semblable lecture de Léonore : « trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'ai eu le bonheur de seconder les généreux efforts » (*Mes recapitulations*, Paris, Janet, 1836-37, t. II, p. 81).

La richesse symbolique de la pièce lui permet pourtant de dépasser le sens étroitement circonstanciel ici suggéré par l'auteur. Il n'est que de songer aux mythes de l'arrachement à la mort (« séjour de mort » dit Florestan), à Alceste ou à Orphée présents en filigrane, pour comprendre ce que Beethoven a saisi d'universel dans un sujet qu'il a achevé d'arracher à son contexte originel.

OLIVIER BARA

.....
Professeur de littérature française du XIX^e siècle et d'arts de la scène à l'université Lyon 2, Olivier Bara est directeur adjoint de l'Institut d'histoire des idées et des représentations dans les modernités. Dernières publications : *Molière des Romantiques*, co-dirigé avec Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan, Hermann, 2018 ; *Les Mondes de Labiche*, co-dirigé avec Violaine Heyraud et Jean-Claude Yon, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2017 ; *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au 19^e siècle*, co-dirigé avec Jean-Claude Yon, Presses de l'université de Rennes, 2016, où a paru une version plus développée de cet article ; *Flaubert et le théâtre*, Revue des Lettres modernes Minard, 2021.

UN LIVRET PLEIN D'AMBIGUÏTÉS

UNE LECTURE HISTORIQUE DE LÉONORE

Par Jean-Claude Yon

Dans un article paru en 2003, le musicologue Patrick Taïeb, en rappelant que le genre de l'opéra-comique avait été « à son zénith » sous la Révolution, écrit : « *Un dernier exemple indique la perspective vers laquelle on voudrait voir la recherche se diriger pour évaluer la contribution de ce répertoire [d'opéra-comique] à la culture lyrique européenne. Il s'agit de l'opéra oublié de Pierre Gaveaux intitulé Léonore (livret de Jean-Nicolas Bouilly, 1798), oublié et si familier pourtant grâce à Fidelio, l'unique opéra de Beethoven, qui lui emprunte son livret. Le musicologue David Charlton a montré en quoi les scènes fortes de ce petit opéra [...] se retrouvaient dans l'œuvre de Beethoven et lui transmettaient son caractère héroïque, si représentatif de l'énergie révolutionnaire.* »

À la suite de l'article fondateur de David Charlton, on procèdera ici à quelques rappels qui insistent sur l'importance de prendre en compte cette « énergie révolutionnaire » pour bien appréhender *Fidelio*.

L'EXPÉRIENCE DE LA TERREUR

Léonore est créé le 1^{er} ventôse an VI (19 février 1798), sous le Directoire. L'opéra-comique de 1798 semble avoir été tiré d'une pièce de Bouilly créée à la Gaîté le 1^{er} octobre 1794. Si l'on se réfère à la base en ligne CESAR, *Léonore* y apparaît bien pour cinq représentations à la Gaîté les 1^{er}, 11, 12, 20 et 21 octobre 1794. La sixième représentation est mentionnée à la date du 19 février 1798, soit celle de la création de l'ouvrage de

Bouilly et Gaveaux. Mais la pièce de 1794 (écrite par Bouilly seul ou par Bouilly et Gaveaux ?) n'apparaît jamais dans les écrits sur Bouilly et sur Gaveaux et - fait qui semble encore plus significatif - elle n'est jamais évoquée dans les articles consacrés à la création de l'ouvrage de 1798. On peut donc avoir des doutes légitimes sur son existence.

Cette affaire est malgré tout très intéressante car, si la *Léonore* de 1794 a bel et bien existé, sous quelque forme que ce soit, il s'agirait alors d'une pièce « thermidorienne », une œuvre de sortie de la Terreur, créée durant cet automne 1794 pendant lequel la Révolution doit prendre en charge l'héritage de la Terreur. Or, Bouilly a clairement inscrit sa pièce dans l'histoire par le terme générique de « fait historique ». Dans ses mémoires (*Mes Récapitulations*,

publiés en 1836-1837), il évoque l'écriture de *Léonore* dans le chapitre intitulé « Règne de la terreur » :

“ *Je travaillais à cette époque, autant que mes laborieuses fonctions pouvaient me le permettre, je travaillais à ma pièce intitulée : Léonore ou l'Amour conjugal : trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une des dames de la Touraine, dont j'avais eu le bonheur de seconder les généreux efforts ; ouvrage qui, peu de temps après le règne de la Terreur, eut au Théâtre Feydeau un succès de vogue, tant par l'expression vraie de la musique de Gaveaux, que par l'admirable talent de Mme Scio, devenue la nouvelle Saint-Huberti de notre scène lyrique. Ce fut donc à La Plaine que je fis la première lecture de cet ouvrage : elle produisit un effet très remarquable sur tous les auditeurs.* ”

Bouilly dit clairement que *Léonore* est une histoire vraie du temps de la Terreur et il n'oublie pas de préciser qu'il a aidé cette épouse héroïque.

En fait, il s'agit très certainement d'une posture, voire d'une imposture. Bouilly a courtisé tous les régimes successifs, du règne de Louis XVI à celui de Louis-Philippe. En 1793, il est nommé accusateur près le Tribunal civil et criminel d'Indre-et-Loire et, à ce titre - et contrairement à ce qu'il écrit dans *Mes Récapitulations* -, il fait condamner à mort plusieurs contre-révolutionnaires. Pendant la Révolution, Bouilly, qui aimerait bien passer pour Don Fernando, a donc plutôt joué le rôle de Don Pizzaro ou, si l'on veut être moins sévère, celui de Rocco, toujours prêt à aller dans le sens du vent, quitte à être complice d'actes terribles pour sauver sa peau. Il est en tout cas

quasiment certain que la « dame de la Touraine » n'a jamais existé. David Charlton peut écrire à bon droit à propos de Bouilly et de la Terreur : « He saw both sides because he had been on both sides ». Et le musicologue anglais d'ajouter que rares sont les librettistes qui ont signé des arrêts de mort...

Ces détails biographiques ne sont pas anodins : le livret de *Léonore* est chargé de cette expérience concrète de la Terreur, ce que renforce le choix par Bouilly du terme « fait historique ». Cette appellation est beaucoup utilisée sous la Révolution. Elle donne une force indéniable à toute pièce qu'elle qualifie et, dans le cas présent, elle inscrit *Léonore*, sur le plan de l'histoire, dans la Terreur, et, sur un plan théâtral, dans le drame. *L'Indicateur dramatique ou Almanach des théâtres de Paris pour l'an VI* ne s'y est pas trompé :

“ Cet ouvrage est sans doute d'un grand intérêt, puisqu'il n'appartient point à l'invention, mais à la muse de l'histoire. Le premier acte est bien un peu rempli de scènes étrangères à la pièce ; mais il fallait bien préparer à la terrible catastrophe du second. Rien de plus terrible que l'effet qu'il produit ; rien de plus déchirant, de plus douloureux... pour les partisans du drame.

De même *L'Almanach des muses* publié en 1799 note : « Pièce qui ressemble beaucoup plus à un drame qu'à un opéra-comique ». Ainsi, *Léonore* entretient avec la Terreur un lien d'autant plus fort qu'il est complexe, y compris dans la chronologie. On peut penser que c'est en grande partie ce lien si particulier qui a attiré Beethoven vers l'ouvrage de Bouilly et Gaveaux.

UN SUCCÈS SOUS LE DIRECTOIRE

En 1798, *Léonore* obtient un certain succès car l'œuvre est jouée au Théâtre Feydeau 47 fois du 19 février 1798 au 22 octobre 1799. On

compte encore neuf représentations jusqu'en 1801, c'est-à-dire jusqu'à la réunion du Théâtre Feydeau et du Théâtre Favart. Des reprises ont lieu en 1802 et 1803. La diffusion de *Léonore* à l'étranger est bien connue, ce qu'illustrent les versions de Paër (créée en 1804 à Dresde) et de Mayr (créée en 1805 à Venise). Un autre élément à prendre en compte est que *Léonore*, en 1798, est un ouvrage signé de deux noms connus. Gaveaux est un musicien très apprécié du public : de septembre 1792 à décembre 1795, il est le quatrième compositeur le plus joué (concerts exclus), tous théâtres confondus. En effet, on répertorie 765 représentations pour Dalayrac, 503 pour Grétry, 427 pour Duni et 342 pour Gaveaux.

Tous les critiques sont unanimes quant au succès de la première. Ce succès va perdurer, on l'a vu : sur 49 créations ayant eu lieu au Théâtre Feydeau de mars 1797 à mars 1801, les 56 représentations de *Léonore* déjà signalées en font le cinquième ouvrage le plus joué à ce théâtre. La plupart des articles rendent hommage au savoir-faire dramatique de Bouilly qui, pour citer *Le Courrier des spectacles*, sait

« conduire une action avec adresse et lui donner des effets nouveaux ». Le prétendu fait historique qui aurait inspiré la pièce est très souvent rappelé. *La Décade philosophique* fait d'ailleurs directement référence à « la tyrannie de quinze mois dont nous avons été victimes ».



Ferdinando Paër (1771-1839)



Giovanni Simone Mayr (1763-1845)

Cet ancrage dans la réalité contribue à inscrire dans le registre du drame la pièce qui est perçue comme destinée au « spectateur ami du drame sombre et lugubre » (*Le Courrier des spectacles*).

Cette inscription dans le « genre sévère et lugubre » (*Journal d'Indication*) rend le début de l'opéra-comique problématique. Ce même *Journal d'Indication* est certes louangeur : « L'auteur a eu l'art de mêler [à] ce sombre et sévère [sic] une douce gaîté inspirée par l'amour de la fille du geôlier pour Fidelio, et de préparer peu à peu le spectateur à l'attendrissement. L'exposition est adroitement faite ; et les effets terribles du second acte, auxquels on est amené, ont paru superbes. » Mais *Le Courrier des spectacles* remarque : « Le premier acte de cet ouvrage offre [...] quelques scènes de remplissage » tandis que *Le Censeur dramatique* observe « que l'intérêt ne commence véritablement que vers la fin » du premier acte et que le personnage de Jacquinet est « inutile » et « ne fait que gêner la pièce ». On le voit, le mélange des genres pose problème, dans *Léonore* comme dans *Fidelio*.

En outre, la presse du temps révèle que le succès de *Léonore* en 1798 est très largement dû à la créatrice du rôle-titre Julie-Angélique Scio (1768-1807) que Patrick Taïeb a pu appeler « une tragédienne à l'opéra-comique ». Tous les articles sont remplis d'éloges à son égard et rapportent que, le premier soir, elle est venue saluer à la fin de la représentation avec Bouilly et Gaveaux. On se bornera ici à une citation : « Elle a acquis ce degré de talent nécessaire pour ne pas sacrifier l'action au chant, ni le chant à l'action ; mais en les élevant tous les deux au plus haut point possible, elle sait les faire concourir également à l'expression des situations qu'elle doit rendre » (*La Gazette nationale*). Pour le rôle de *Léonore*, il faut bel et bien une artiste d'opéra-comique, aussi à l'aise dans le jeu que dans le chant. Tel est le cas chez Gaveaux, mais aussi chez Beethoven.

UNE INSTITUTION RÉACTIONNAIRE

Enfin, on ne saurait envisager *Léonore* sans avoir à l'esprit tout ce que cet ouvrage doit au Théâtre Feydeau, où l'Opéra-Comique

s'installe de 1801 à 1829. La salle où a été créé *Léonore* est également celle des créations de Joseph de Méhul (1807), de *Jean de Paris* de Boieldieu (1812), du *Maçon* d'Auber (1825) ou encore de *La Dame blanche* de Boieldieu (1825). Et bien sûr, lors de la réunion de 1801, le Théâtre Feydeau apporte au Théâtre National de l'Opéra-Comique sa troupe et son répertoire, y compris *Léonore*. Par bien des côtés, *Léonore* (et par ricochet *Fidelio*) ne peut donc se comprendre sans prendre en compte ce que fut le Théâtre Feydeau qui, de 1791 à 1801, et dans une concurrence acharnée avec le Théâtre Favart, constitua un extraordinaire laboratoire dramatique et musical. Remarquablement bien dirigé par Charles Sageret à partir de 1795, le Théâtre Feydeau se place au cinquième rang des théâtres parisiens pour le nombre de représentations de 1789 à 1799.

En outre, le Théâtre Feydeau, tout au long de la Révolution, fut un foyer d'agitation royaliste. Il fut tout autant un lieu politique qu'un lieu de spectacle. Ainsi, le 23 nivôse an IV (13 janvier 1796), l'agitation dans la salle est telle que des spectateurs sont arrêtés



Inaugurée en 1791 au 19 rue Feydeau, cette salle accueille le Théâtre de Monsieur, troupe créée en 1789 et placée sous la protection du frère de Louis XVI. En juin 1791, elle change de nom pour devenir le Théâtre français et italien de la rue Feydeau, dit **Théâtre Feydeau**. Programmant Le Sueur, Cherubini, etc. à 300 mètres de l'Opéra Comique, Feydeau en devient le principal concurrent. Feydeau est aussi un foyer de réaction tandis que Favart affiche ses sympathies révolutionnaires. Après diverses péripéties, Napoléon opère en 1801 la fusion des troupes et des répertoires de Feydeau et Favart en Théâtre national de l'Opéra Comique, lequel s'installe à Feydeau. En 1829, Feydeau est si délabré qu'il doit être détruit. L'Opéra Comique part trois ans dans la salle Ventadour, puis réintègre définitivement Favart.

et que la salle est fermée quelques jours. Or, Gaveaux, connu pour ses opinions monarchistes et auteur en 1795 de l'hymne contre-révolutionnaire *Le Réveil du Peuple* (interdit dès janvier 1796), est au cœur de l'incident. Les patriotes annoncent même qu'ils vont le couvrir d'une grêle de pommes cuites s'il ose les provoquer encore une fois ! Cet exemple permet de mesurer la tension extrême qui régnait alors au Théâtre Feydeau.

Résumons-nous. En février 1798, *Léonore* est une pièce en quelque sorte en porte à faux, ce qui certes ne l'a pas empêchée d'avoir du succès. L'ouvrage n'est plus vraiment dans le ton dominant, ce que confirme Maxime Margollé en expliquant que, sous le Directoire et au début du Consulat, les décors de prisons et souterrains obscurs servent désormais à des œuvres parodiques, ou du moins qui « tourn[ent] en dérision les scènes et les décors terrifiants des premières années de la Révolution ». C'est sans doute ce décalage, cette ambiguïté, cette hybridité qui ont plus ou moins consciemment attiré Beethoven.

Écrite par un compositeur royaliste et par un librettiste qui a envoyé des citoyens à la guillotine, basée sur un fait historique très certainement imaginaire, représentée de façon décalée trois ans et demi après la chute de Robespierre, *Léonore* avait bien en elle cette « énergie révolutionnaire » capable de séduire Beethoven mais, en quelque sorte, c'est sans doute parce que cette énergie était déjà tellement transformée, malaxée, retravaillée dans la pièce de 1798 que la *Léonore* de Bouilly et Gaveaux fut un matériau idéal pour le compositeur allemand.

JEAN-CLAUDE YON

Historien, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études, Jean-Claude Yon est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire des spectacles en France au XIX^e siècle, dont *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Armand Colin, 2^e édition, 2021 ; *Offenbach*, Gallimard, NRF Biographies, 2000 ; *Théâtres parisiens : un patrimoine du XIX^e siècle*, Citadelles et Mazenod, 2013 ; *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Aubier, 2012. Il fut l'un des organisateurs, avec Patrice Veit et Philippe Gumplowicz, du colloque international « Fidelio, un véritable opéra ? » des 13-15 décembre 2018 à l'Opéra Comique.

BEETHOVEN DE 1804 À 1816

Par **Romain Rolland**

“ La Révolution arrivait à Vienne. Beethoven était emporté par elle. « Il se prononçait volontiers, dans l'intimité, dit le chevalier de Seyfried, sur les événements politiques, qu'il jugeait avec une rare intelligence, d'un coup d'œil clair et net. » Toutes ses sympathies révolutionnaires. « Il aimait les principes républicains », dit Schindler, l'ami qui le connut le mieux dans la dernière période de sa vie. « Il était partisan de la liberté illimitée et de l'indépendance nationale... Il voulait que tous concourussent au gouvernement de l'État... Il voulait pour la France le suffrage universel, et il espérait que Bonaparte l'établirait, et jetterait ainsi les bases du bonheur du genre humain. »

Romain révolutionnaire, nourri de Plutarque, il rêvait d'une République héroïque, fondée par le dieu de la Victoire : le premier Consul. Et, coup sur coup, il forge la *Symphonie héroïque* : *Bonaparte* (1804), l'Illiade de l'Empire, et le finale de la *Symphonie en ut mineur* (1805-1808), l'épopée de la Gloire. Première musique vraiment révolutionnaire : l'âme du temps y revit avec l'intensité et la pureté qu'ont les grands événements dans les grandes Âmes solitaires, dont les impressions ne sont pas amoindries par le contact de la réalité. La figure de Beethoven s'y montre colorée des reflets de ces guerres épiques. Partout elles s'expriment, peut-être à son insu, dans les œuvres de cette période [...]. »

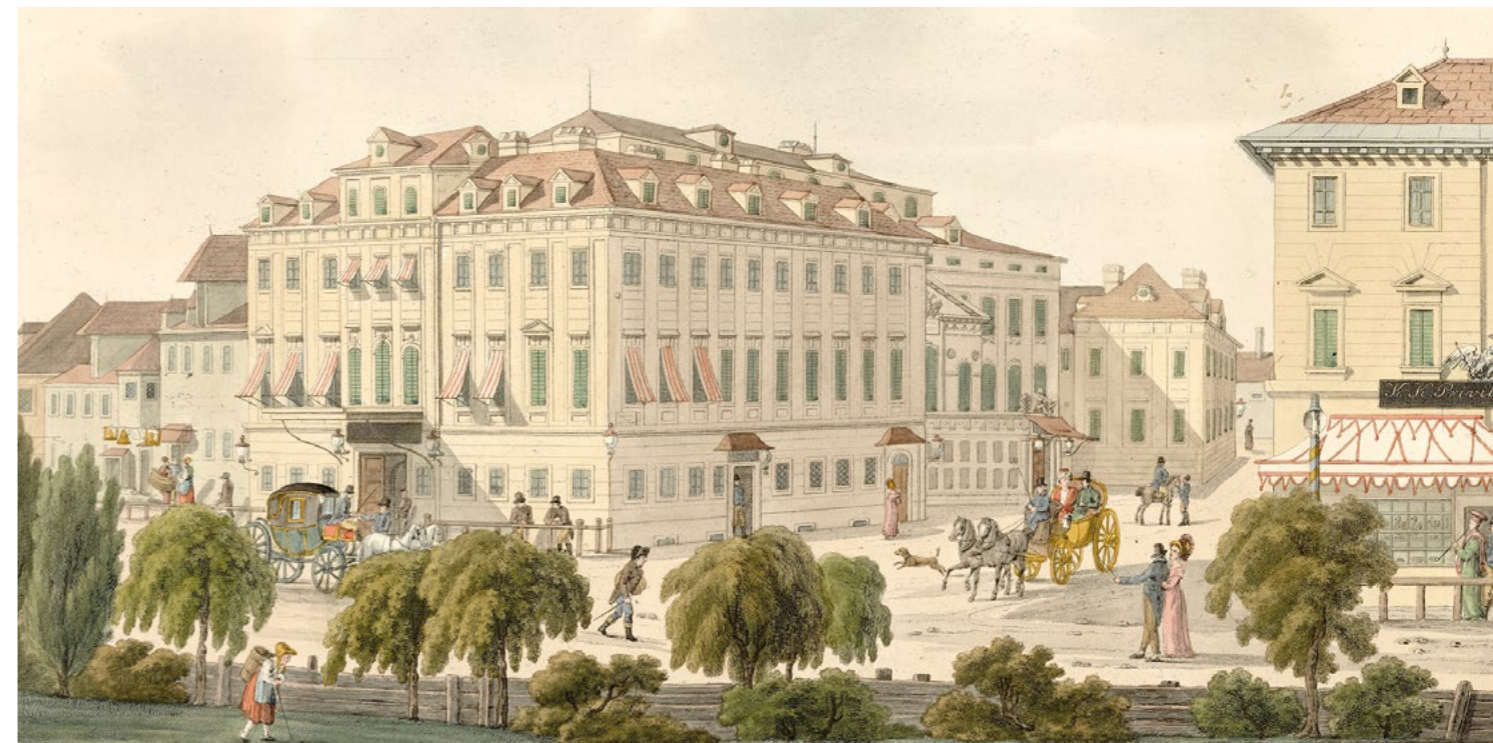
À Vienne même, il avait vu deux fois la Révolution victorieuse. Ce sont les officiers français qui assistent en novembre 1805, à la première de *Fidelio*. C'est le général Hulin, le vainqueur de la Bastille, qui s'installe chez Lobkowitz, l'ami et le protecteur de Beethoven, celui à qui sont dédiés *l'Héroïque* et *l'Ut mineur*. Et le 10 mai 1809, Napoléon couche à Schoenbrunn. Bientôt Beethoven haïra les conquérants français. Mais il n'en a pas moins senti la fièvre de leur épopée ; et qui ne la sent pas comme lui, ne comprendra qu'à demi cette musique d'actions et de triomphes impériaux.



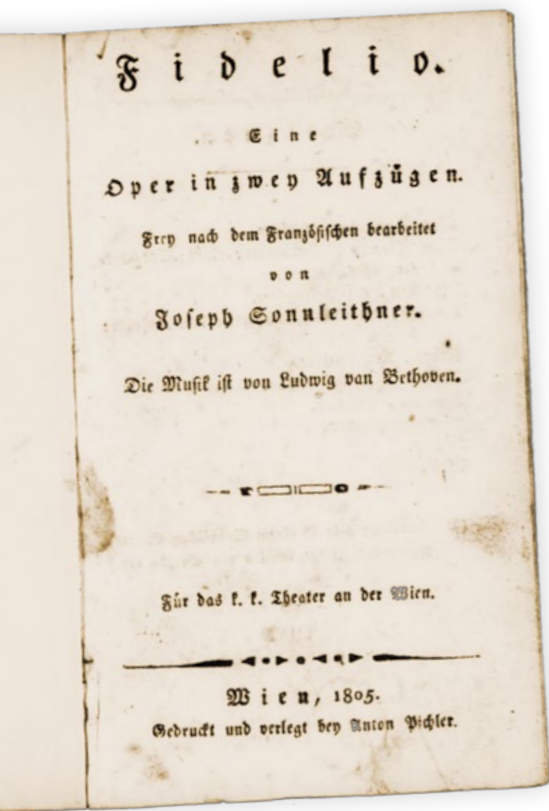
Beethoven interrompit brusquement la *Symphonie en ut mineur*, pour écrire d'un jet, sans ses esquisses

habituelles, la *Quatrième Symphonie*. Le bonheur lui était apparu. En mai 1806, il se fiançait avec Thérèse de Brunswick. Elle l'aimait depuis longtemps, – depuis que, petite fille, elle prenait avec lui des leçons de piano, dans les premiers temps de son séjour à Vienne. Beethoven était ami de son frère, le comte François.

.....
Le Theater an der Wien est construit en 1801 dans un faubourg élégant à l'extérieur des remparts de Vienne, sur les bords de la rivière Wien, affluent du Danube. Schikaneder, librettiste de *La Flûte enchantée* et premier *Papageno* en 1791, le dirige jusqu'en 1803, année où Beethoven y crée sa 2^e *Symphonie*. Elle sera suivie par les 3^e, 5^e et 6^e symphonies ainsi que par les deux premières versions de *Leonore*, Schikaneder ayant collaboré au premier livret. Devenu plus tard le temple de l'opérette viennoise, le Theater an der Wien figure aujourd'hui parmi les partenaires de production de l'Opéra Comique.



En 1806, il fut leur hôte à Mártonvásár en Hongrie, et c'est là qu'ils s'aimèrent. Le souvenir de ces jours heureux s'est conservé dans quelques récits de Thérèse de Brunswick.



.....
Livret de 1805

« Un soir de dimanche, dit-elle, après dîner, au clair de lune, Beethoven s'assit au piano. D'abord il promena sa main à plat sur le clavier. François et moi nous connaissions cela. C'était ainsi qu'il préludait toujours. Puis il frappa quelques accords sur les notes basses ; et, lentement, avec une solennité mystérieuse, il joua un chant de Sébastien Bach : « Si tu veux me donner ton cœur, que ce soit d'abord en secret ; et notre pensée commune, que nul ne la puisse deviner. » Ma mère et le curé s'étaient endormis ; mon frère regardait devant lui, gravement ; et moi, que son chant et son regard pénétraient, je sentis la vie en sa plénitude. — Le lendemain matin, nous nous rencontrâmes dans le parc. Il me dit : « J'écris à présent un opéra. La principale figure est en moi, devant moi, partout où je vais, partout où je reste. Jamais je n'ai été à une telle hauteur. Tout est lumière, pureté, clarté. Jusqu'à présent, je ressemblais à cet enfant des contes de fée qui ramasse les cailloux, et ne voit pas la fleur splendide, fleurie sur son chemin... » C'est au mois de mai 1806, que je devins sa fiancée, avec le seul consentement de mon bien-aimé frère François. »

La Quatrième Symphonie, écrite cette année, est une pure fleur, qui garde le parfum de ces jours les plus calmes de sa vie.



.....
Thérèse de Brunswick (1775-1861),
candidate possible au statut d'"immortelle
bien-aimée" de Beethoven, à qui on préfère
aujourd'hui sa sœur Joséphine (1779-1821).

On y a justement remarqué « la préoccupation de Beethoven, alors, de concilier autant que possible son génie avec ce qui était généralement connu et aimé dans les formes transmises par ses prédécesseurs » (Nohl). Le même esprit conciliant, issu de l'amour, agissait sur ses manières et sur sa façon de vivre. Ignaz von Seyfried et Grillparzer disent qu'il est plein d'entrain, vif, joyeux, spirituel, courtois dans le monde, patient avec les importuns, vêtu de façon recherchée ; et il leur fait illusion, au point qu'ils ne s'aperçoivent pas de sa surdité, et disent qu'il est bien portant, sauf sa vue qui est faible. [...]

L'influence bienfaisante de l'amour se prolongea jusqu'en 1810. Beethoven lui dut sans doute la maîtrise de soi, qui fit alors produire à son génie ses fruits les plus parfaits : cette tragédie classique, la *Symphonie en ut mineur*, — et ce divin rêve d'un jour d'été : la *Symphonie pastorale* (1808). — L'*Appassionata*, inspirée de la *Tempête* de Shakespeare, et qu'il regardait comme la plus puissante de ses sonates, paraît en 1807, et est dédiée au frère de Thérèse. À Thérèse elle-même il dédie la rêveuse et fantasque sonate, op. 18 (1809). Une lettre, sans date, et adressée à l'immortelle Aimée exprime, non moins que l'*Appassionata*, l'intensité de son amour : « Mon ange, mon tout, mon moi... j'ai le cœur gonflé du trop que j'ai à te dire... Ah ! où je suis, tu es aussi avec moi... Je pleure, quand je pense que tu ne recevras probablement pas avant dimanche les premières nouvelles de moi. — Je t'aime, comme tu m'aimes, mais bien plus fort... Ah ! Dieu ! — Quelle vie ainsi ! Sans toi ! — Si près, si loin. — ... Mes idées se pressent vers toi, mon immortelle aimée, parfois joyeuses, puis après tristes, interrogeant le destin, lui demandant s'il nous exaucera. — Je ne puis vivre qu'avec toi, ou je ne vis pas... Jamais une autre n'aura mon cœur. Jamais ! — Jamais ! — Ô Dieu ! pourquoi faut-il s'éloigner quand on

s'aime ? Et pourtant ma vie, comme elle est à présent, est une vie de chagrins. Ton amour m'a fait à la fois le plus heureux et le plus malheureux des hommes. — ... Sois paisible..., sois paisible — aime-moi ! — Aujourd'hui, — hier, — quelle ardente aspiration, que de larmes vers toi ! — toi — toi — ma vie — mon tout ! — Adieu ! — oh ! continue de m'aimer, — ne méconnais jamais le cœur de ton aimé L. — Éternellement à toi — éternellement à moi — éternellement à nous. »

Quelle raison mystérieuse empêcha le bonheur de ces deux êtres qui s'aimaient ? — Peut-être le manque de fortune, la différence de conditions. Peut-être Beethoven se révolta-t-il contre la longue attente qu'on lui imposait, et contre l'humiliation de tenir son amour indéfiniment secret.

Peut-être, violent, malade et misanthrope, comme il était, fit-il souffrir sans le vouloir celle qu'il aimait, et s'en désespérait-il. — L'union fut rompue ; et pourtant ni l'un ni l'autre ne semble avoir jamais oublié son amour. Jusqu'à son dernier jour (elle ne mourut qu'en 1861), Thérèse de Brunswick aima Beethoven.

Et Beethoven disait, en 1816 : « En pensant à elle, mon cœur bat aussi fort que le jour où je la vis pour

la première fois. » De cette même année sont les six mélodies à la bien-aimée lointaine (*An die ferne Geliebte*), op. 98, d'un caractère si touchant et si profond. Il écrit dans ses notes : « Mon cœur déborde à l'aspect de cette admirable nature, et pourtant Elle n'est pas là, près de moi ! » — Thérèse avait donné son portrait à Beethoven, avec la dédicace : « Au rare génie, au grand artiste, à l'homme bon. T. B. ». Dans la dernière année de sa vie, un ami surprit Beethoven, seul, embrassant ce portrait en pleurant, et parlant tout haut suivant son habitude : « Tu étais si belle, si grande, pareille aux anges ! » L'ami se retira, revint un peu plus tard, le trouva au piano, et lui dit : « Aujourd'hui, mon vieil ami, il n'y a rien de diabolique sur votre visage. » Beethoven répondit : « C'est que mon bon ange m'a visité. » — La blessure fut profonde. « Pauvre Beethoven, dit-il lui-même, il n'est point de bonheur pour toi dans ce monde. Dans les régions de l'idéal seulement, tu trouveras des amis. »

Il écrit dans ses notes : « Soumission, soumission profonde à ton destin : tu ne peux plus exister pour toi, mais seulement pour les autres ; pour toi, il n'y a plus de bonheur qu'en ton art. Ô Dieu, donne-moi la force de me vaincre ! »

Vie de Beethoven, Hachette, 1914

FIDELIO EN 1814, DE LA DOULEUR AU TRIOMPHE

Par **Georg Friedrich Treitschke**, librettiste



Le Kärntnertortheater est construit en 1709 près du rempart sud de Vienne, à la Kärntner Tor (porte de Carinthie). Détruit en 1761, il est reconstruit en 1763 et prend le nom de Théâtre de la cour royale et impériale. La plupart des opéras de Paër et Salieri y voient le jour, et il accueille la version définitive de Fidelio ainsi que la création de la 9^e Symphonie. Il est rasé en 1870 lorsque les remparts sont remplacés par le Ring. Sur son emplacement se trouve aujourd'hui l'hôtel-café Sacher, palace voisin du Wiener Staatsoper.

“ Vers la fin de mars 1814, sitôt que mon travail [de remaniement du livret] fut achevé, j'envoyai le manuscrit à Beethoven. Deux jours après, je reçus de lui ces lignes que je conserve comme un précieux témoignage du petit service que j'ai pu lui rendre :

J'ai lu avec un bien vif intérêt les excellentes modifications que vous avez introduites dans mon opéra. C'est à moi maintenant de relever ces ruines d'un vieux château écroulé. Votre ami, Beethoven

Cependant Beethoven n'avancait que lentement dans son travail, et, lorsque je lui écrivis pour le prier de déferer aux vœux des [trois chanteurs du Kärntnertortheater,

commanditaires et] bénéficiaires [de ce projet de reprise], qui commençaient à craindre de ne pouvoir profiter de la saison, voici en quels termes il me répondit :

Cet opéra me donne toutes les peines du monde. Somme toute, je suis mécontent. Il n'y a pas un morceau que je n'eusse voulu revoir, afin de rapiécer mon mécontentement d'aujourd'hui par quelque ombre de satisfaction. C'est tout autre chose d'avoir affaire à la réflexion ou à l'inspiration.

Vers le milieu d'avril, les répétitions commencèrent. La représentation était promise pour le 23 mai, et cependant il s'en fallait encore de beaucoup que l'œuvre fût achevée.



Le cachot de Florestan, décor viennois de 1814

Le jour même de la répétition générale, la nouvelle ouverture (celle qui reste) était encore dans le cerveau du grand maître, dans les limbes. Le matin même du jour de la représentation, on avait convoqué l'orchestre ; Beethoven n'arrivait pas. Enfin, après plus d'une heure d'attente et comme on perdait patience, je me rendis chez lui, bien décidé à l'amener de gré ou de force, mort ou vif. Je trouvai Beethoven endormi profondément sous une couverture

de feuillets de musique qui jonchaient son lit et le carrelage de la chambre. Sur une table auprès de lui était un verre encore rempli de vin, où trempait un biscuit. Je remarquai surtout le flambeau entièrement consumé. Beethoven avait passé la nuit au travail. Dès ce moment, il fallut renoncer à la nouvelle ouverture qui, malgré toute la diligence du grand maître, se trouvait trop en retard pour être exécutée, et se contenter pour cette fois de son ouverture de *Prométhée*.

On sait ce qui advint le soir. L'affluence était immense ; l'opéra fut rendu à merveille. Beethoven, debout au pupitre, dirigeait l'orchestre et les chanteurs avec cette conviction chaleureuse, ce feu *génial* qu'il mettait à toutes les choses de son art. Plus d'une fois même, son enthousiasme l'entraîna si loin qu'on eût risqué, à le suivre, de se voir jeter hors de la mesure. Heureusement, le chef d'orchestre Michael Umlauf modérait derrière lui, du geste et du regard, et sans qu'il s'en aperçût, l'influence désastreuse que l'inspiration excentrique du grand homme aurait pu exercer sur les chœurs et l'orchestre.

Un succès immense accueillit cette fois le chef-d'œuvre, dont la septième représentation fut donnée au bénéfice de Beethoven, le 18 juillet. Beethoven écrivit à cette occasion un second air pour Léonore et des couplets pour le geôlier, deux morceaux qui faisaient longueur, et qu'on a supprimés à bon droit de la partition telle qu'elle est restée au répertoire.

Georg Friedrich Treitschke
cité par Henri Blaze de Bury,
dans *La Revue des Deux Mondes*, 1842

PETIT GUIDE MUSICAL

Par **Hector Berlioz**

Il faut tout écouter dans cette musique complexe, il faut tout entendre pour pouvoir comprendre. L'ensemble et les détails m'en paraissent également beaux ; partout s'y décèlent l'énergie, la grandeur, l'originalité et un sentiment profond autant que vrai. Les seize morceaux du *Fidelio* de Beethoven ont presque tous une belle et noble physionomie. Mais ils sont beaux de diverses façons, et c'est précisément ce qui me paraît constituer leur mérite principal.

DUO MARCELLINE-JAQUINO

Le premier duo entre Marcelline et son fiancé se distingue des autres par son style familier, gai, d'une piquante simplicité ; le caractère des deux personnages s'y décèle tout d'abord. L'air en *ut mineur* de la jeune fille semble se rapprocher par sa forme mélodique du style des meilleures pages de Mozart. L'orchestre cependant y est traité avec un soin plus minutieux que ne le fut jamais celui de l'illustre devancier de Beethoven.

N° 3. Quartett.

Andante sostenuto.

Clarinetti in C.
Violino I.
Violino II.
Viola I u. II.
Marcelline.
Leonore.
Jaquino.
Rocco.
Violoncello I.
Violoncello II.
Basso.

QUATUOR EN CANON

Un quatuor d'une mélodie exquise succède à ce joli morceau. Il est traité en canon à l'octave, chacune des voix entrant à son tour pour dire le thème, de manière à produire d'abord un solo accompagné par un petit orchestre de violoncelles, d'altos et de clarinettes, puis un duo, un trio et enfin un quatuor complet. Rossini écrivit une foule de choses ravissantes dans cette forme ; tel est le canon de Moïse, « Mi manca la voce ». Mais le canon de *Fidelio* est un andante non suivi de l'allegro de rigueur, avec cabalette et coda bruyante. Et le public, tout charmé qu'il soit par ce gracieux andante, reste surpris, demeure stupide de ne pas voir arriver son allegro final, sa cadence, son coup de fouet... Au fait, pourquoi ne pas lui donner de coup de fouet ?

AIR DE PIZARRO

L'air de Pizarro n'obtient pas à Paris un seul applaudissement ; nous demandons néanmoins la permission de le traiter de chef-d'œuvre. Dans ce morceau terrible, la joie féroce d'un scélérat prêt à satisfaire sa vengeance est peinte avec la plus effrayante vérité. Beethoven dans son opéra a parfaitement

observé le précepte de Gluck qui recommande de n'employer les instruments qu'en raison du degré d'intérêt et de passion. Ici, pour la première fois, tout l'orchestre se déchaîne ; il débute avec fracas par l'accord de neuvième mineure de *ré mineur* ; tout frémit, tout s'agite, crie et frappe ; la partie vocale n'est, il est vrai, qu'une déclamation notée, mais quelle déclamation ! Et combien son accent, toujours vrai, acquiert de sauvage intensité quand, après avoir établi le mode majeur, l'auteur fait intervenir le chœur des gardes de Pizarro, dont les voix, murmurantes d'abord, accompagnent la sienne et éclatent enfin avec force à la conclusion ! C'est admirable.

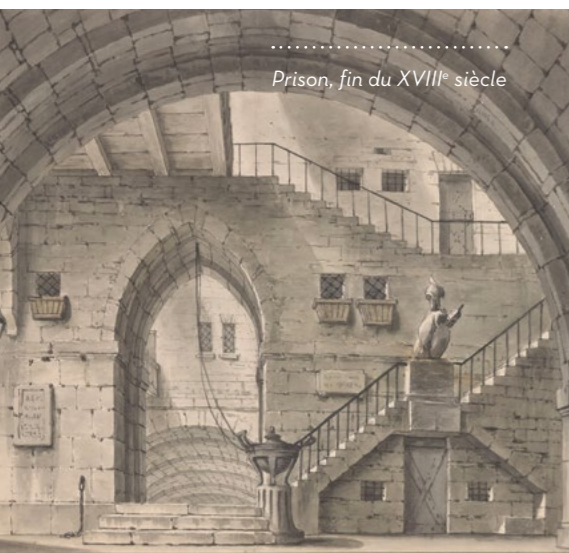
AIR DE FIDELIO

Le grand air de *Fidelio* est avec récitatif, adagio cantabile, allegro final et accompagnement obligé de trois cors et d'un basson. Je trouve le récitatif d'un beau mouvement dramatique, l'adagio sublime par son accent tendre et sa grâce attristée, l'allegro entraînant, plein d'un noble enthousiasme, magnifique, et bien digne d'avoir servi de modèle à l'air d'Agathe, du *Freischütz*. Le thème de l'allegro de cet air admirable est

proposé par les trois cors et le basson seuls, qui se bornent à faire entendre successivement les cinq notes de l'accord, *si, mi, sol, si, mi*. Cela forme quatre mesures d'une incroyable originalité. On pourrait donner à tout musicien qui ne les connaît pas ces cinq notes, en l'autorisant à les combiner de cent manières différentes, et je parie que dans les cent combinaisons ne se trouverait pas la phrase impétueuse et fière que Beethoven en a tirée, tant le rythme en est imprévu. Les quatre instruments à vent qui accompagnent la voix dans cet air troublent d'ailleurs tant soit peu la plupart des auditeurs en attirant trop fortement leur attention. Ces instruments ne font pourtant aucun étalage de difficultés inutiles ; il ne s'agit pas de les faire briller, mais d'obtenir d'eux une sorte d'accompagnement parfaitement d'accord avec le sentiment du personnage chantant et d'une sonorité spéciale qu'aucune autre combinaison orchestrale ne saurait produire. Le timbre voilé des cors s'associe on ne peut mieux à la joie douloureuse, à l'espérance inquiète dont le cœur de Léonore est rempli. Certes ce fut une grande âme tendre qui se répandit en cette émouvante inspiration !

CHŒUR DES PRISONNIERS

Une troupe de malheureux sortent un instant de leur cachot et viennent respirer sur le préau. Écoutez, à leur entrée en scène, ces premières mesures de l'orchestre, ces douces et larges harmonies s'épanouissant radieuses, et ces voix timides qui se groupent lentement et arrivent à une expansion harmonique, s'exhalant de toutes ces poitrines oppressées comme un soupir de bonheur. Et ce dessin si mélodieux des instruments à vent qui les accompagne !...



On pourra dire encore ici : « Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas donné le dessin mélodique aux voix et les parties vocales à l'orchestre ? » Pourquoi ? Parce que c'eût été une maladresse évidente ; les voix chantent précisément comme elles doivent chanter ; une note de plus, confiée aux parties vocales, en altérerait l'expression si juste, si vraie, si profondément sentie ; le dessin instrumental n'est qu'une idée secondaire, tout mélodieux qu'il soit, et fait on ne peut mieux ressortir la douceur des harmonies vocales si ingénieusement disposées au-dessus de l'orchestre. Il ne se trouvera pas, je crois, un compositeur de bon sens pour désapprouver ici l'idée de Beethoven. Le bonheur des prisonniers est un instant troublé par l'apparition des gardes chargés de les surveiller. Aussitôt le coloris musical change : tout devient terne et sourd. Mais les gardes ont fini leur ronde ; leur regard soupçonneux a cessé de peser sur les prisonniers ; la tonalité du passage épisodique du chœur se rapproche de la tonalité principale ; on la pressent, on y touche ; un court silence... et le premier thème reparaît dans le ton primitif, avec un naturel et un charme dont je n'essayerai pas de donner une idée. C'est la lumière, c'est l'air, c'est la douce liberté, c'est

la vie qui nous sont rendus. Quelques auditeurs, en essayant leurs yeux à la fin de ce chœur, s'indignent du silence de la salle qui devrait retentir d'une immense acclamation. Il est possible que la majeure partie du public soit réellement émue ; certaines beautés musicales peuvent fort bien ne pas exciter les applaudissements.

OUVERTURE DE L'ACTE II ET AIR DE FLORESTAN

L'orchestre fait entendre une lente et lugubre symphonie, pleine de longs cris d'angoisse, de sanglots, de tremblements, de lourdes pulsations. Nous entrons dans le séjour des douleurs et des larmes ; Florestan est étendu sur sa couche de paille ; nous allons assister à son agonie, entendre sa voix délirante.

L'orchestration de Gluck pour la scène du cachot d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* est bien belle, sans doute ; mais de quelle hauteur ici Beethoven domine son rival ! Non pas seulement parce qu'il est un immense symphoniste, parce qu'il sait mieux que lui faire parler l'orchestre, mais, on doit le reconnaître, parce que sa pensée

musicale, dans ce morceau, est plus forte, plus grandiose et d'une expression incomparablement plus pénétrante. On sent, dès les premières mesures, que le malheureux enfermé dans cette prison a dû, en y entrant *laisser toute espérance*.

Le voici. À son douloureux récitatif entrecoupé par les phrases principales de la symphonie précédente succède un cantabile désolé, navrant, dont l'accompagnement des instruments à vent accroît à chaque instant la tristesse. La douleur du prisonnier devient de plus en plus intense. Sa tête s'égaré... l'aile de la mort l'a touché... Pris d'une hallucination soudaine, il se croit libre, il sourit, des larmes de tendresse roulent dans ses yeux mourants, il croit revoir sa femme, il l'appelle, elle lui répond ; il est ivre de liberté et d'amour... À d'autres de décrire cette mélodie sanglotante, ces palpitations de l'orchestre, ce chant continu du hautbois qui suit le chant de Florestan comme la voix de l'épouse adorée qu'il croit entendre ; et ce crescendo entraînant, et le dernier cri du moribond... Je ne le puis... Reconnaissons ici l'art souverain, l'inspiration brûlante, le vol fulgurant du génie...

QUATUOR DU PISTOLET

Le quatuor du pistolet est un long roulement de tonnerre, dont la menace augmente sans cesse de violence et aboutit à une série d'explosions. À partir du cri de Fidelio : « Je suis sa femme ! » l'intérêt musical se confond avec l'intérêt dramatique ; on est ému, entraîné, bouleversé, sans qu'on puisse distinguer si cette violente émotion est due aux voix, aux instruments ou à la pantomime des acteurs et au mouvement de la scène ; tant le compositeur s'est identifié avec la situation qu'il a peinte avec une vérité frappante et la plus prodigieuse énergie. Les voix, qui s'interpellent et se répondent en brûlantes apostrophes, se distinguent toujours au milieu du tumulte de l'orchestre et au travers de ce trait des instruments à cordes, semblable aux vociférations d'une foule agitée de mille passions. C'est un miracle de musique dramatique auquel je ne connais de pendant chez aucun maître ancien ou moderne. [...]

DUO LÉONORE-FLORESTAN

Les deux époux demeurés seuls chantent un duo non moins admirable, où la passion éperdue, la joie, la surprise, l'abattement empruntent tour à tour à la musique des accents dont rien ne peut donner une idée à qui ne les a pas entendus. Quel amour ! quels transports ! quelles étreintes ! avec quelle fureur ces deux êtres s'embrassent ! comme la passion les fait balbutier ! Les paroles se pressent sur leurs lèvres frémissantes, ils chancellent, ils sont haletants... Ils s'aiment, comprenez-vous ?... ils s'aiment ! [...]

Ce qui nuit à la musique de *Fidelio* auprès du public parisien, c'est la chasteté de sa mélodie, le mépris souverain de l'auteur pour l'effet sonore quand il n'est pas motivé, pour les terminaisons banales, pour les périodes prévues ; c'est la sobriété opulente de son instrumentation, la hardiesse de son harmonie ; c'est surtout, j'ose le dire, la profondeur même de son sentiment de l'expression.

Articles des 19 et 22 mai 1860
dans *Le Journal des débats*, repris
dans *À travers chants*, 1862



L'OPÉRA EN PRISON

Si *Fidelio* a pu faire l'objet de récupérations politiques dans des régimes dictatoriaux, et aussi être joué par des artistes exilés (Bruno Walter et Arturo Toscanini aux États-Unis), il a plus spécifiquement été programmé dans des prisons, pour faire entendre les voix des prisonniers et y célébrer malgré tout la liberté.

DRESDE, ALLEMAGNE DE L'EST, 1989

Le 7 octobre 1989, pour le 40^e anniversaire de la R.D.A., Christine Mielitz, formée auprès de Harry Kupfer, ose à l'Opéra de Dresde (Semperoper), une mise en scène totalement contemporaine. Le décor représente une cour de prison est-allemande surveillée par un mirador, les gardiens et les prisonniers portent les costumes en vigueur dans les prisons est-allemandes. Dresde est alors, avec Leipzig et Berlin Est, un haut lieu de manifestations pro-démocratiques en Europe de l'Est. À la sortie du théâtre, jour après jour, les spectateurs de *Fidelio* rejoignent les manifestants.

Le mur de Berlin tombe le 9 novembre suivant.

La production, restée au répertoire du Semperoper, compte à ce jour 137 représentations et a été reprogrammée pour la dernière fois en octobre 2019.

« C'est seulement chez Beethoven que le Moi part à la découverte de cet espace véritablement agrandi par la symphonie où se perçoit le Nous, où résonne le sol du monde donné en partage à la fraternité, et où devient définissable la nature de cet événement musical qui tend vers l'univers multiple individualisé. »

Ernst Bloch,
Le Principe espérance, III, 1959

ROBBEN ISLAND, AFRIQUE DU SUD, 2004

Au large du Cap, Robben Island abrite une prison depuis le XVII^e siècle. Le gouvernement sud-africain en fait une prison de sécurité maximale en 1961 afin d'y incarcérer notamment les opposants à l'apartheid. Sous le matricule 466/64, Nelson Mandela y séjourne de 1964 à 1982, année de son transfert à Pollsmoor. Libéré en 1990, lauréat du prix Nobel de la paix en 1993, il est élu président de la république en 1994. La prison ferme en 1996 et devient un musée l'année suivante.

Fidelio est programmé à l'Opéra du Cap dès 1994. En 2004, l'opéra de Beethoven fait l'objet d'une nouvelle production en partenariat avec l'Opéra national de Norvège, dans le cadre des commémorations du 10^e anniversaire de la démocratie sud-africaine. Le spectacle est donné le 27 mars dans la cour centrale de la prison, et retransmis en direct à la télévision.

COTTBUS, ALLEMAGNE, 2014

La prison de Cottbus a été construite en 1860. Après la Seconde Guerre mondiale, elle devient le principal centre de détention politique de la R.D.A., en particulier pour les dissidents et transfuges, la plupart en attente d'être « rachetés » par la R.F.A., une pratique juteuse pour le régime communiste. Après la réunification allemande, la prison accueille des détenus de droit commun, puis ferme en 2002 et sombre dans l'abandon.

En 2007, d'anciens prisonniers politiques créent à Cottbus un Centre des Droits humains. En 2011, ce Centre rachète la prison avec l'appui de l'État fédéral : elle accueille aujourd'hui un mémorial dédié à l'emprisonnement politique en Allemagne sur la période 1933-1989.

Du 28 juin au 12 juillet 2014, le Staatstheater de Cottbus met en scène *Fidelio* dans la cour de la prison, dans le cadre d'un festival Liberté et Démocratie. Ce sont en majorité d'anciens prisonniers qui composent le chœur et la figuration.

**« Leonore est un monument
de l'angoisse du temps,
de l'âme opprimée, et de
son appel à la liberté.
Un formidable crescendo,
de la souffrance à l'allégresse,
par le chemin de l'espérance
et du combat. Une montée
de l'abîme jusqu'en plein ciel. »**

Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, 1914

NEW YORK, ÉTATS-UNIS, 2018

En 2018, la compagnie Heartbeat Opera adapte *Fidelio* à l'heure du mouvement Black Lives Matter, production réalisée par Ethan Heard, Daniel Schlosberg et Marcus Scott. Les chœurs sont composés de 100 prisonniers et de 70 visiteurs volontaires, à travers la mobilisation de chorales formées dans six prisons du Midwest : le Oakdale Community Choir, le KUJI Men's Chorus, le UBUNTU Men's Chorus, le HOPE Thru Harmony Women's Choir, les East Hill Singers et les Voices of Hope. Le processus de production comprend plusieurs mois d'ateliers musicaux conduisant aux captations in situ des interventions chorales, les volontaires demandant à revêtir les uniformes des prisonniers pour se fondre dans chaque chœur.

Le spectacle, avec ces incrustations chorales vidéo, est créé le 3 mai 2018 au Baruch Performing Art Center de New York, puis repris au Rutgers Presbyterian Church (NYC). En février 2022, il tournera à Met Live Arts (NYC), The Mondavi Center (UC Davis, California), The Scottsdale Performing Arts Center (Arizona) et The Broad Stage (Santa Monica, California).



DÉCOUVREZ LA NOUVELLE
SÉRIE LIMITÉE
PERRIER® 33cl VC



LIVRET

Version Opéra Comique, août 2021,

Traduction de Jean-Jacques Becquet pour L'Avant-Scène Opéra, 1977, révisée par Katharina Bader

Ligne continue : vers chantés / Pointillés : dialogues parlés en prose

ACTE I

La cour d'une prison d'État.

SCÈNE 1

N°1. Duo

JAQUINO,
se frottant les mains.
Maintenant, mon trésor,
maintenant nous
sommes seuls :
Nous pouvons bavarder
en toute intimité.

MARCELLINE,
continuant son travail.
Ce n'est, je pense,
rien d'important.
Mon travail ne peut
pas attendre !

JAQUINO
Un mot, un petit mot,
entêtée que tu es !

MARCELLINE
Eh bien ! Parle, je t'écoute.

JAQUINO
Si tu ne me regardes
pas plus gentiment,
Je ne te dirai pas
le moindre petit mot.

MARCELLINE
Et toi, si tu ne te rends
pas à mes raisons,
Je me boucherai
complètement les oreilles.

JAQUINO
Écoute-moi rien qu'un instant,
Après quoi je te laisse en paix.

MARCELLINE
Je n'aurai donc jamais la paix !
Eh bien ! Parle, parle donc !

JAQUINO
Je... j'ai...
C'est toi que j'ai choisie
pour femme.
Comprends-tu ?

MARCELLINE
C'est très clair, en effet...

JAQUINO
Et... Et si tu répondais oui ?
Qu'en dis-tu, Marcelline ?

MARCELLINE
Un couple nous ferions...

JAQUINO
Nous pourrions, dans
quelques semaines...

MARCELLINE
Fort bien ! Voici déjà
que tu fixes le jour.

JAQUINO
Nous pourrions dans
quelques semaines...
(on frappe) Au diable tous
ces gens qui viennent
frapper sans cesse,
J'étais si bien lancé !
Il faut toujours que
ma proie m'échappe...

MARCELLINE
Me voici enfin délivrée !
Que son amour m'inquiète
et m'indispose
Et que les heures
me semblent longues !
(Jaquino ouvre la porte,
prend un colis.)
Je sais, le pauvre a
du tourment...

JAQUINO
J'avoue qu'il me fait de la peine.
Fidelio... Oui, c'est Fidelio
que mon cœur a choisi :
Je ressens à l'aimer
un si doux avantage.

JAQUINO, de retour.
Où en étais-je ? Elle ne
me regarde même pas...

MARCELLINE
Il revient et déjà voici
qu'il recommence !

JAQUINO
Quand me donneras-tu
ta parole, ton oui ?
Cela pourrait se faire
aujourd'hui encore.

MARCELLINE, à part.
Quel malheur qu'il me vienne
empoisonner la vie !
(à Jaquino)
Pour aujourd'hui, demain
et toujours, je dis : non !

JAQUINO
Tu es vraiment de pierre
et tu restes insensible

Au moindre de mes vœux,
à la moindre prière !

MARCELLINE, à part.
Il faut bien que je sois
aussi dure envers lui !
Pour aujourd'hui, demain
et toujours, je dis non
Car il reprend espoir
à la moindre apparence.

JAQUINO
Ainsi, tu entends ne
jamais changer d'avis ?
Qu'en dis-tu ?

MARCELLINE
Je dis que tu devrais
t'en aller !

JAQUINO
Comment ? Ah ! tu prétends
m'empêcher de te voir ?
C'est trop fort !

MARCELLINE
Eh bien, reste !

JAQUINO
Ne m'as-tu pas, souvent
déjà, fait la promesse...

MARCELLINE
La promesse ? Comment !
Cette fois, c'en est trop !
On frappe.

JAQUINO
Au diable tous ces gens qui
viennent frapper sans cesse !

MARCELLINE
Me voici enfin délivrée !

JAQUINO
L'inquiétude s'était
vraiment emparée d'elle...
Qui sait si je ne suis
parvenu à mes fins ?

MARCELLINE
Ce bruit est bienvenu,
Je mourais d'inquiétude.
On frappe.

ROCCO, à l'extérieur.
Jaquino ! Jaquino !

MARCELLINE
Tu entends : mon père t'appelle !

JAQUINO
Laissons-le ! Il peut bien
attendre un peu.

MARCELLINE
Il faut que tu y ailles :
mon père doit vouloir savoir
ce que devient Fidelio.

JAQUINO, criant.
J'arrive ! (à Marcelline)
Reste ici, je te retrouve
dans deux minutes.

SCÈNE 2

MARCELLINE
Le pauvre me ferait
presque de la peine...
Mais qu'y puis-je changer ?
J'avais de l'amitié pour lui,
mais Fidelio est arrivé chez
nous, et depuis tout est
changé, en moi et autour
de moi ! Je crois que lui aussi
a de l'amitié pour moi...

N°2. Air
Si seulement j'étais
déjà unie à toi
Et s'il m'était donné
de te dire mon époux !

Car une jeune fille,
il est vrai, n'a qu'un droit,
Celui de confesser
à demi ses pensées...
Mais quand je n'aurai
plus à rougir
D'un baiser ardent
et passionné,
Quand plus rien au monde
ne nous importunera...
Déjà l'espoir m'emplit le cœur
D'un indicible et doux plaisir...
Ah ! quel bonheur
sera le mien !
Dans la douce paix du foyer
Je m'éveille chaque matin,
Nous nous saluons tendrement,
Le labeur chasse les soucis,
Et quand le travail est fini,
La douce nuit alors approche,
Nous nous reposons
de nos peines...

SCÈNE 3

ROCCO
Bonjour, Marcelline ! Fidelio
n'est-il pas encore rentré ?

MARCELLINE
Non, père.

ROCCO
L'heure approche où il me
faut remettre au Gouverneur
Pizarro les lettres que
Fidelio devait aller
chercher. Je l'attends...
On frappe.

JAQUINO
Oui ! J'arrive ! J'arrive !

MARCELLINE,
qui a vu entrer Fidelio.
C'est lui !

SCÈNE 4

ROCCO,
se précipitant pour aider Fidelio.
Attends !

JAQUINO, à part.
C'est lui ! C'était bien
la peine d'ouvrir si vite...
Il fait semblant de s'affairer
et observe Marcelline,
Léonore et Rocco.

ROCCO, à Léonore.
Pauvre Fidelio, tu t'es cette
fois beaucoup trop chargé...
Les chaînes sont-elles
en bon état maintenant ?¹

FIDELIO/LÉONORE
Tout à fait, elles sont
très solides.

ROCCO
Combien coûte tout cela ?

FIDELIO/LÉONORE
À peu près deux mille.

ROCCO, parcourant la facture.
Bon Dieu ! Tu achètes tout
meilleur marché que moi.
Tu es un garçon habile.

FIDELIO/LÉONORE
Je cherche à faire
tout mon possible.

ROCCO
Oui c'est vrai, tu es un brave
garçon, et chaque jour
je t'apprécie davantage :
sois certain que tu seras
récompensé !

FIDELIO/LÉONORE
Ne croyez pas que je m'acquitte
de mes obligations seulement
à cause de la récompense !

ROCCO
Chut ! Crois-tu que je ne sache
pas lire jusque dans ton cœur ?
Il se délecte de l'embaras
de Fidelio puis s'écarte pour
examiner les chaînes.

N°3. Quatuor en canon

MARCELLINE, à part.
Quel sentiment étrange
Me serre ainsi le cœur !
Oui ! Il m'aime, c'est sûr
Et je serai heureuse !

FIDELIO/LÉONORE, à part.
Le danger est si grand ;
Pâle lueur d'espoir !
Elle m'aime, c'est sûr ;
Indicible tourment !

ROCCO, à part.
Elle l'aime, c'est sûr :
Ma fille, il t'est promis.
Couple jeune et parfait,
Comme ils seront heureux !

JAQUINO, à part.
Mes cheveux se hérissent :
Le père est consentant !
Quel sentiment étrange !
Où trouver un remède ?

ROCCO
Écoute, Fidelio : même
si j'ignore qui tu es et d'où
tu viens, je sais ce que je fais...
Je fais de toi mon gendre !

MARCELLINE,
avec précipitation.
Ce sera pour bientôt, père ?

ROCCO, riant.
Quelle précipitation !
(avec sérieux) Dès que Pizarro
sera parti pour remettre
au ministre son rapport

1 - Vers extrait du livret de Léonore.

sur notre prison, nous aurons plus de temps. Il doit s'en aller dans quelques jours : le lendemain de son départ, je vous unis l'un à l'autre.

MARCELLINE

Le lendemain de son départ ! C'est une sage décision.

FIDELIO/LÉONORE,

feignant de se réjouir.

Le lendemain de son départ ? (à part) Quel embarras !

ROCCO

Eh bien, mes enfants : il est bien vrai que vous vous aimez, n'est-ce pas ? Mais cela ne suffit pas pour faire un ménage heureux et satisfait. On a aussi besoin...

N°4. Air

Si l'on n'a pas aussi de l'or, Le bonheur ne peut être entier. La vie se traîne tristement Et maint souci vous envahit. Mais s'il sonne et trébuché Dans les escarcelles, On tient le destin prisonnier. L'or donne l'amour, la puissance. Le bonheur exige un salaire. C'est un bien bel atout que l'or, Un merveilleux atout. Si l'on ajoute rien à rien, La somme est maigre et reste telle. À ne se nourrir que d'amour, On ne saurait nourrir sa faim. Que donc la fortune propice Par la grâce de son sourire Bénisse et guide vos efforts. L'aimée au bras, l'or dans la bourse : Vivez ainsi beaucoup d'années !

FIDELIO/LÉONORE²

Vous parlez à votre aise, Rocco, mais quant à moi, il est encore quelque chose d'autre qui ne me serait pas moins précieux... Mais je vois que, malgré tous mes efforts, je ne l'obtiendrai pas...

ROCCO

Et que serait-ce donc ?

FIDELIO/LÉONORE

Votre confiance ! Je vous vois souvent revenir hors d'haleine et épuisé du quartier disciplinaire : pourquoi ne me laissez-vous pas vous y accompagner ?

ROCCO

Tu sais bien que j'ai reçu l'ordre le plus strict de ne laisser personne approcher les prisonniers d'État.

MARCELLINE

Tu te tues à la tâche, père !

ROCCO

Vous avez raison. Le gouverneur Pizarro a beau être très sévère, il me permettra bien de t'emmener dans les cellules d'isolement. Il y en a une cependant, où je n'aurai jamais le droit de te laisser entrer...

MARCELLINE

Celle où se trouve le prisonnier dont tu as déjà parlé quelquefois ?

ROCCO

Tu as deviné.

FIDELIO/LÉONORE

Je crois qu'il y a déjà longtemps qu'il est prisonnier ?

ROCCO

Oui ! Cela fait deux ans passés.

FIDELIO/LÉONORE,

avec vivacité.

Deux ans, dites-vous ? Il faut que ce soit un grand criminel...

ROCCO

Ou bien il faut qu'il ait de grands ennemis : cela revient à peu près au même !

MARCELLINE

N'a-t-on jamais pu savoir d'où il vient et comment il se nomme ?

ROCCO

Oh ! je ne sais combien de fois il a tenté de me parler de tout ça...

FIDELIO/LÉONORE

Et alors ?

ROCCO

Pour nous autres, il vaut mieux savoir le moins de secrets possible. C'est pourquoi je ne l'ai jamais écouté. De toute façon, je ne lui aurais été d'aucun secours. Bientôt il ne me tourmentera plus. Il n'en a plus pour longtemps...

FIDELIO/LÉONORE, à part.

Grand Dieu !

ROCCO, mystérieux.

Depuis un mois déjà, sur l'ordre de Pizarro, j'ai réduit progressivement sa ration, diminué son eau, je l'ai mis à l'isolement...

MARCELLINE

Ô père, n'emmène pas Fidelio auprès de lui !

FIDELIO/LÉONORE

Mais pourquoi pas ?

J'ai du courage et de la force !

N°5. Trio

ROCCO

C'est bien, mon fils, c'est bien ! Aie toujours du courage Et tu réussiras. On s'endurcit le cœur À prêter attention À des objets d'horreur.

FIDELIO/LÉONORE

Du courage, j'en ai ! Sans perdre mon sang-froid Je me risquerai à descendre. Pour le plus haut salaire, L'amour sait supporter Les plus hautes souffrances.

MARCELLINE

Ton cœur plein de bonté Souffrira bien des maux Dans le fond de ces caves. Puis il en sortira Le bonheur de l'amour Et d'indicibles joies.

ROCCO

Tu construiras ainsi ton bonheur sûrement

FIDELIO/LÉONORE

Oui ! J'ai confiance en Dieu, confiance en la justice.

MARCELLINE

Il t'est permis de me regarder dans les yeux. Le pouvoir de l'amour n'est pas non plus le moindre...

ROCCO

Oui, c'est sûr ! Vous aurez part un jour au bonheur.

FIDELIO/LÉONORE

Oui, c'est sûr ! J'aurai bien un jour part au bonheur.

MARCELLINE

Oui, c'est sûr ! Nous aurons part un jour au bonheur.

ROCCO

C'est aujourd'hui que le Gouverneur doit permettre Que tu viennes avec moi partager mon travail.

FIDELIO/LÉONORE

Maître, tu m'ôteras toute tranquillité Si tu repousses encore à demain le délai.

MARCELLINE

Oui, mon père, fais-en aujourd'hui la demande. Et nous pourrons sous peu être unis l'un à l'autre.

ROCCO

Bientôt, proie de la mort, je serai dans la tombe, J'ai besoin d'être aidé, je l'avoue, c'est bien vrai.

FIDELIO/LÉONORE, à part.

Depuis combien de temps suis-je en proie au chagrin ? Ô Espoir ! Toi qui sais m'offrir le réconfort !

MARCELLINE,

tendrement à Rocco. Que dites-vous, mon père ? Il faut qu'encore longtemps Vous soyez notre ami et notre conseiller.

ROCCO

Il faut être prudent et puis tout ira bien Car vos aspirations se verront satisfaites.

Que vos mains soient unies, et versez pour ce lien De tendres pleurs de joie !

FIDELIO/LÉONORE

Vous qui êtes si bon, vous me rendez courage Car mes aspirations seront bientôt comblées. (à part) Oui ! j'ai tendu la main pour ce lien de tendresse Qui coûtera des pleurs amers...

MARCELLINE

Oh ! courage ! Quelle ardeur ! Oh ! quel désir profond ! Un lien durable unit nos deux cœurs et nos mains. Oh ! tendres, tendres pleurs !

ROCCO

Maintenant, il est temps que j'aie porter ces lettres à Pizarro. Ah ! il vient ! Donne-les-moi, Jaquino, et puis retirez-vous !

N°6. Marche

Des sentinelles ouvrent le portail, des officiers entrent, puis Pizarro.

SCÈNE 5

PIZARRO, aux officiers.

Qu'on place six gardiens jour et nuit à la grille, et qu'on m'amène immédiatement quiconque s'approchera de la prison ! (à Rocco) Y a-t-il du nouveau ?

ROCCO

Non, Seigneur.

PIZARRO

Où sont les rapports ?

ROCCO

Les voici.

PIZARRO³,

parcourt les documents.

Que vois-je ? Il me semble que je connais cette écriture. (Il ouvre une lettre et s'écarte pour la lire.) « Je vous informe que le ministre a eu connaissance, par des voies cachées, que la prison d'État dont vous avez la charge détient plusieurs victimes de décisions arbitraires. Il se met demain en route pour venir vous inspecter à l'improviste. Veillez à être en règle. » Dieu ! S'il découvrait que je détienne ce Florestan qu'il croit mort depuis longtemps... Il doit arriver aujourd'hui ? Il n'y a pas un instant à perdre. (à l'officier) Capitaine ! Surveillez sans interruption la route. Dès que vous verrez une escorte s'approcher, faites donner immédiatement le signal ! Je compte sur la plus grande exactitude. (à part) Mais que faire maintenant, pour me débarrasser au plus vite de ce Florestan ? Il n'y a qu'un moyen...

Oh ! jouissance, bonheur immense ! Une fois déjà j'ai failli Être la risée collective Et devoir mordre la poussière... Mais maintenant c'est à mon tour De meurtrir le meurtrier même Et, sa dernière heure venue, Le fer plongé dans sa blessure, D'encore lui crier à l'oreille : C'est mon triomphe ! C'est ma victoire !

PIZARRO

Rocco, approche-toi !

ROCCO

Monsieur ?

N°8. Duo

PIZARRO Allons, mon brave, le temps presse, Saisis le bonheur qui t'attend : Tu deviendras un homme riche. (Il lui jette une bourse.) Je te donne là un acompte.

ROCCO Dites-moi donc sans plus tarder Ce que je peux faire.

N°7. Air avec chœur

Ah ! Ah ! quel instant que celui-ci ! Je vais assouvir ma vengeance ! C'est ta destinée qui t'appelle... Lui plonger l'épée dans le cœur :

CHEUR DES GARDES, à part.

Il parle de mort, de blessure... Il faut partir faire notre ronde. L'affaire doit être d'importance, Partons ! Soyez vigilants à la ronde.

PIZARRO

Tuer !

ROCCO, *effrayé*.
Comment ?

PIZARRO

Écoute seulement !
Ainsi tu trembles ?
Es-tu un homme ?
Nous n'avons pas
de temps à perdre :
C'est l'État même qui exige
Qu'on se débarrasse
au plus vite
De ce sujet trop dangereux !

ROCCO

Oh ! Seigneur !

PIZARRO

Hésites-tu encore ?
(à part)
Il ne peut vivre plus longtemps
Car sinon c'en est fait de moi.
Faudrait-il que
Pizarro tremble ?
Toi, tu vacilles, et moi,
je tiens bon !

ROCCO

Je sens mes membres tressaillir,
Je n'en serai jamais capable.
Lui ôter la vie ? Non, jamais,
Et qu'il advienne que pourra !
Non, Monsieur ! Car ôter la vie,
Cela n'est pas de mon devoir.

PIZARRO

Je m'en chargerai
donc moi-même
Puisque le courage te manque.
Fais vite : va sans plus tarder
Au mitard trouver cet homme,
Tu sais...

ROCCO

Celui qui ne vit presque plus,
Qui n'est plus là que
comme une ombre ?

PIZARRO, *avec colère*.

Oui, lui ! Descendons le trouver :
Moi, j'attends à faible distance,
Toi, prépare vite le terrain.

ROCCO

Et puis après ?

PIZARRO

Moi-même je me dissimule,
Me glisse dans la cellule,
Je porte le coup...
et il succombe !

ROCCO

Enchaîné et mourant de faim,
Il a souffert un long martyre
Et le tuer, c'est le sauver.
La mort le délivrera.

PIZARRO

Qu'il meure dans les chaînes !
Son martyre fut trop court...
Seule sa mort peut me sauver :
Alors, enfin, j'aurai la paix.
Allons, vieillard,
car le temps presse !
As-tu compris mon intention ?
Dès que tu donnes le signal,
Moi-même je me dissimule
Et me glisse dans la cellule...
Je porte le coup et il succombe.
Ils sortent.

SCÈNE 6

N°9. Récitatif et air**FIDELIO/LÉONORE**,

qui a tout entendu.
Ah ! Monstre abominable !
Où vas-tu, si pressé ?
Que peux-tu bien préparer ?
Que peut bien préparer
cette fureur sauvage ?
Le cri de la pitié, les
sentiments humains
N'auront-ils jamais raison
de ta cruauté de tigre ?

C'est le mugissement
des vagues de la mer
Qui vient emplir ton âme
de colère et de rage,
Tandis qu'un arc-en-ciel
s'illumine pour moi,
Qui pose sa clarté
sur les nuages sombres :
L'éclat de son regard
est tranquille et serein,
On y voit le reflet
de temps déjà anciens,
Et mon sang apaisé
s'anime de nouveau.
Oh ! Espoir, viens à moi,
ne laisse pas s'éteindre
Cette dernière étoile,
pour moi qui suis si lasse !
Éclaire mon chemin !
Si loin que soit le but,
L'amour y parviendra.
J'obéis à la voix
de mon instinct secret
Sans jamais hésiter.
Ma force, je la dois
au devoir que m'inspire
La constance des liens
de l'amour conjugal.
O toi qui es celui pour
qui j'ai tout souffert,
Puissé-je pénétrer jusque
dans cet endroit
Où la méchanceté
t'a privé de liberté,
Afin de t'apporter
un tendre réconfort !

SCÈNE 9⁴

N°10. Finale**CHŒUR DES PRISONNIERS**

Quel plaisir que d'être
au grand air
Et d'y respirer à son aise !
La vie n'est nulle part ailleurs
Et nos cellules sont
des tombeaux.

PREMIER PRISONNIER

Nous voulons nous fier à Dieu,
Compter sur sa miséricorde.
L'espoir me le promet tout bas :
Nous aurons la liberté et le repos.

CHŒUR DES PRISONNIERS

Ô Ciel ! Le Salut !
Quel bonheur !
Ô Liberté, nous reviens-tu ?

SECOND PRISONNIER

Parlez tout bas !
Faites attention !
Des yeux et des oreilles
nous guettent.

CHŒUR DES PRISONNIERS

Parlez tout bas !
Faites attention !
Des yeux et des oreilles
nous guettent.
Rocco revient.
Les prisonniers s'éloignent,
suivis par Marcelline et Jaquino.

SCÈNE 10

FIDELIO/LÉONORE

Comment cela s'est-il passé ?
Parlez !

ROCCO

Ma foi, fort bien !
J'ai rassemblé tout mon courage
Et je lui ai tout rapporté.
Tu ne croiras jamais
Ce qu'il m'a répondu :
Il permet le mariage
et aussi que tu m'aides.
Dès aujourd'hui, je te conduis
au quartier d'isolement.

Duo**FIDELIO/LÉONORE**,

avec enthousiasme.
Dès aujourd'hui ?
Ah ! quel plaisir, quel bonheur !

ROCCO

Je vois ta joie.
Juste un instant
Et je t'y conduis.

FIDELIO/LÉONORE

Où donc ?

ROCCO

Là où se tient cet homme
Dont, semaine après semaine,
J'ai diminué les rations.

FIDELIO/LÉONORE

Ah !... Serait-il donc acquitté ?

ROCCO

Oh non !

FIDELIO/LÉONORE

Mais parle !

ROCCO,

sur un ton mystérieux.
Nous allons le délivrer,
mais comment !
Car il nous faut, dans
moins d'une heure -
Mais n'en soufflons
mot à personne -
Il nous faut l'avoir enterré.

FIDELIO/LÉONORE

Il est donc mort ?

ROCCO

Non, pas encore !

FIDELIO/LÉONORE

Ton devoir est de le tuer ?

ROCCO

Non, mon garçon,
ne tremble pas :
On ne me paie pas
pour le crime.
Non, non, non, non, non !
Pizarro le fera lui-même,
Nous préparons seulement.

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.

Creuser à son époux sa tombe :
Quoi de plus horrible ?

ROCCO

Il n'a plus le droit de se nourrir,
Mieux vaut donc qu'il meure.
Il faut vite se mettre à l'œuvre
Et toi, tu m'aides et
m'accompagnes.
Le pain du geôlier
est bien dur...

FIDELIO/LÉONORE

Je te suivrai jusqu'à la mort.

ROCCO

La salle est prête,
Ce ne sera pas long.
Crois-moi : je le fais
malgré moi.
Tu trembles aussi,
ce me semble ?

FIDELIO/LÉONORE

C'est que je n'ai
pas l'habitude.

ROCCO

J'aurais bien voulu t'épargner
Mais seul, je n'y parviendrai pas.
Et le Gouverneur
est si sévère !

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.

Ah ! quelle douleur !

ROCCO, *à part*.

Je crois qu'il pleure...
(*tout haut*)
Non, reste ici... j'irai tout seul.

FIDELIO/LÉONORE,

ardemment
Oh ! non !
Je veux le voir, le malheureux,
Dussé-je moi-même en périr !

ROCCO et
FIDELIO/LÉONORE

Il ne faut plus nous attarder,
Remplissons notre dur devoir !

SCÈNE 11

MARCELLINE

Ah ! Mon père, mon père !
Hâtez-vous !

ROCCO

Qu'as-tu donc ?

JAQUINO

Ne perdez plus de temps !

ROCCO

Mais que s'est-il passé ?

MARCELLINE

Tout rempli de colère,
Pizarro suit !
Il menace,
Il te menace !

JAQUINO

Ne perdez plus de temps !

ROCCO

Doucement !

FIDELIO/LÉONORE

Pressez-vous ! Il est temps.

ROCCO

Juste un mot, dis-moi vite,
Parle : sait-il déjà ?

JAQUINO

Oui, il le sait déjà.

MARCELLINE

L'officier lui a dit
Ce que nous venons
De permettre aux prisonniers.

ROCCO

Faites-les vite rentrer !

MARCELLINE

Vous savez ses fureurs
Quand il se met en rage

FIDELIO/LÉONORE

Mon cœur est en furie,
Mon sang bout dans
mes veines !

ROCCO et **FIDELIO**

J'ai l'accord de mon cœur
Et défie le tyran !

SCÈNE 12

PIZARRO

Quelle témérité, vieillard,
quel sacrilège
Que d'ainsi t'octroyer
ces droits !
Comment reviendrait-il
au valet que l'on paie
La permission de faire
sortir les prisonniers ?

ROCCO, *embarrassé*.

Oh ! Monsieur...

PIZARRO

Eh bien, parle !

ROCCO, *cherchant à s'excuser*.

La venue du printemps,
La clarté du soleil
et sa chaude lumière,
Et aussi : (*se ressaisissant*)
Avez-vous considéré, Monsieur,
Tout ce qui peut encore
parler en ma faveur ?
(*Il se découvre.*)
En ce jour, on célèbre
la fête du roi :
Nous la fêtons aussi
de cette façon-là.
(*en cachette, à Pizarro*)
L'autre prisonnier meurt ;
Laissez donc tous ceux-ci
Se promener encore
et goûter quelque joie.

À cet autre, réservez toute votre colère !

PIZARRO, *tout bas*.
Allons, dépêche-toi d'aller creuser sa tombe !
Je veux ici la paix : telle est ma volonté.
Conduis les prisonniers et tiens-les enfermés.
Je ne souffrirai plus une telle témérité.

LES PRISONNIERS, *rentrant*.
Adieu, chaude lumière des rayons du soleil !
Après quelques instants, tu nous es enlevée.
Nous sommes aussitôt rejetés dans la nuit
Que le matin bientôt ne dissipera plus.

MARCELLINE
Comme ils se dépêchaient de gagner la lumière !
Il leur faut tristement déjà l'abandonner.
Les autres prisonniers s'en vont en murmurant :
Le plaisir et la joie sont absents de ces lieux.

FIDELIO/LÉONORE, *aux prisonniers*.
Vous avez entendu l'ordre qu'on a donné.
Vous devez sans délai regagner les cellules.
(à part)

L'angoisse me saisit et parcourt tous mes membres.
Le crime n'est-il puni par aucune sentence ?

JAQUINO, *aux prisonniers*.
Vous avez entendu l'ordre qu'on a donné.
Vous devez sans délai

regagner les cellules.
(à part, *considérant Rocco et Fidelio*)
Ils sont tout occupés de pensées incertaines.
Si je pouvais comprendre ce que dit chacun d'eux !

PIZARRO
Rocco, il n'est plus temps de t'attarder encore.
Accomplis ton devoir et rends-toi à la cellule !
(*tout bas*)
Tu resteras là-bas et tu ne reviendras
Que lorsque j'aurai pu accomplir la sentence.

ROCCO
Non, Seigneur !
Maintenant je ne m'attarde plus, J'y vais tout de suite.
(à part)
Quelle émotion fait trembler tous mes membres ?
Oh ! devoir trop sévère, comble de l'infortune !
Vous avez entendu l'ordre qu'on a donné :
Vous devez sans délai regagner les cellules.
Les prisonniers réintègrent les cellules que Fidelio et Jaquino referment.

ACTE II

SCÈNE 1

Une cellule d'isolement.

N°11. Introduction et air

FLORESTAN
Dieu ! Quelle obscurité !
Quel silence effroyable !

Quel désert alentour !
Rien ne vit, sinon moi.
Oh ! quelle rude épreuve !
Ta volonté est juste,
Je m'y sou mets, ô Dieu qui mesures les peines.
Aux jours du printemps de la vie,
Le bonheur a fui loin de moi.
J'osai crier la vérité
Et les chaînes sont ma récompense.
Je veux supporter les souffrances.

Ma vie s'achève dans la honte,
Un doux réconfort dans mon cœur :
J'ai accompli mon devoir !
(*avec un enthousiasme confinant à la folie*)
N'est-ce pas le murmure, la douceur d'une brise ?
N'est-ce pas la clarté qui éclaire ma tombe ?
Un ange m'apparaît, tout irisé de rose...
Il a les traits de Léonore, mon épouse !
Il vient pour m'assister et me réconforter
Jusqu'à la liberté du royaume des Cieux !
Il s'effondre.

SCÈNE 2

N°12. Mélodrame et duo

FIDELIO/LÉONORE, *la voix brisée*.
Il semble tout à fait inanimé.

ROCCO
Peut-être est-il mort !

FIDELIO/LÉONORE
Croyez-vous ?

ROCCO
Non, non, il dort... Il faut en profiter et nous mettre tout de suite à l'ouvrage.
Nous n'avons pas de temps à perdre.

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.
Il est impossible de distinguer ses traits.
Que Dieu me vienne en aide si c'est bien lui !

ROCCO
Tu trembles. As-tu peur ?

FIDELIO/LÉONORE
Oh ! non, c'est seulement qu'il fait froid.

ROCCO
Alors, continue !
Le travail te réchauffera.
Rocco se met à travailler.
Fidelio met à profit les instants où Rocco est courbé pour regarder le prisonnier.

ROCCO
Allons-y prestement et finissons !
Ça ne saurait tarder, il va entrer ici.

FIDELIO/LÉONORE
Je ne vous donnerai pas sujet de vous plaindre,
Je vous le garantis, vous serez satisfait !

ROCCO
Viens, aide-moi donc à soulever ce poids !
Fais attention !
Fais attention !
Ça pèse lourd !

FIDELIO/LÉONORE
Je veille à vous aider, n'ayez aucune crainte ;

Je fais tous les efforts et me donne du mal.

ROCCO
Encore un peu !

FIDELIO/LÉONORE
Patience !

ROCCO
Voici ! On y est presque !

FIDELIO/LÉONORE
Allons ! Encore un peu !

ROCCO
Ah ! ce n'est pas facile !

FIDELIO/LÉONORE
Laissez-moi simplement reprendre quelques forces.
Nous allons bientôt être à la fin de nos peines.

ROCCO
Allons-y prestement et finissons !
Ça ne saurait tarder, il va entrer ici.

FIDELIO/LÉONORE, *à part*
Ô toi, qui que tu sois, je saurai te sauver.
Dieu ne permettra pas que tu meures en victime
Car je fais le serment de détacher tes chaînes.
Malheureux que tu es, je veux te délivrer !

ROCCO
Pourquoi hésites-tu à remplir ton devoir ?

FIDELIO/LÉONORE
Vous vous trompez, mon père, non, je n'hésite pas.

ROCCO
Allons-y prestement et finissons !

Ça ne saurait tarder, il va entrer ici.

FIDELIO/LÉONORE
Je ne vous donnerai pas sujet de vous plaindre.
Laissez-moi simplement reprendre quelques forces
Car pour moi nulle tâche ne peut être trop lourde.
Florestan revient à lui.
Il s'éveille ! Il vient de lever la tête.

ROCCO, *à Florestan*.
Alors, vous êtes-vous reposé ?

FLORESTAN
Reposé ? Comment trouverais-je le repos ?

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.
Cette voix... Si seulement je pouvais voir son visage !

FLORESTAN
Serez-vous toujours sourd à mes plaintes, cruel que vous êtes ?
Il tourne la tête vers Fidelio.

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.
Mon Dieu ! C'est lui !

FLORESTAN
Me direz-vous enfin qui est le gouverneur de cette prison ?

ROCCO
Le gouverneur de cette prison est Pizarro.

FLORESTAN
Pizarro ! Oh ! Envoyez quelqu'un demander Léonore Florestan !

FIDELIO/LÉONORE
Mon Dieu !

FLORESTAN

Dites-lui que je suis ici !

ROCCO
C'est impossible !

FLORESTAN
Alors ne me laissez pas souffrir plus longtemps !

FIDELIO/LÉONORE
Qui pourrait supporter cela ?

FLORESTAN
Pitié, donnez-moi seulement une goutte d'eau : c'est si peu de chose.

ROCCO
Fidelio !

FIDELIO/LÉONORE, *apportant la cruche*.
Voici !

FLORESTAN, *regardant Fidelio*.
Qui est-ce ?

ROCCO
Mon assistant. (*Il tend la cruche à Florestan.*) Buvez !
(à *Fidelio*) Tu es bien agité !

FIDELIO/LÉONORE
Qui ne le serait pas ?
Vous-même, Rocco...

ROCCO
C'est vrai, cet homme a une telle voix...

FIDELIO/LÉONORE
Oui, une voix qui vous pénètre jusqu'au fond du cœur...

N°13. Trio

FLORESTAN
Soyez récompensés dans les mondes meilleurs !
C'est le Ciel qui vous a

envoyés jusqu'à moi.
Oh ! je vous remercie pour ce doux réconfort.
Hélas ! je ne puis point vous rendre ce bienfait

ROCCO, *tout bas à Fidelio*.
J'ai apaisé sa soif de bon cœur,
Le pauvre homme, Car c'en est bientôt fait de lui.
Le malheureux !

FIDELIO/LÉONORE, *à part*.
Avec quelle violence mon cœur bat !
Il hésite entre joie et douleur aigüe.

FLORESTAN, *à part*.
Il me semble voir que ce jeune homme est troublé...

ROCCO
Hélas ! Je fais ce que me dicte mon devoir...

FLORESTAN, *à part*.
... Et que cet homme aussi est saisi d'émotion.
Ô mon Dieu, tu veux bien me laisser espérer
Que je pourrai encore les gagner à ma cause.

FIDELIO/LÉONORE
Voici qu'approche l'heure sublime et effrayante
Qui viendra m'apporter la mort ou le salut.

ROCCO
... Mais toute cruauté m'est un sujet d'horreur.

FIDELIO/LÉONORE, *à Rocco*, *tirant du pain de sa poche*.
C'est un morceau de pain :
Depuis deux jours déjà

Je le porte sans cesse et partout avec moi.

ROCCO

Je voudrais bien aussi, mais je dois t'avertir Que ce serait vraiment prendre trop de risques.

FIDELIO/LÉONORE

Ah ! Le pauvre homme, hélas ! Vous-même avez su apaiser sa soif.

ROCCO

Il n'en est pas question !

FIDELIO/LÉONORE

Mais c'en est bientôt fait de lui, le malheureux !

ROCCO

Bien, qu'il en soit ainsi : Tu peux prendre ce risque.

FIDELIO/LÉONORE,

tendant le pain à Florestan. Prends ce morceau de pain, malheureux que tu es.

FLORESTAN, *prenant la main de Fidelio.*

Merci à toi ! Oh ! Merci ! Soyez récompensés dans des mondes meilleurs. C'est le Ciel qui vous a envoyés jusqu'à moi. Grâce soient rendues au Ciel... Oh ! Je vous remercie pour ce doux réconfort. Il me semble voir que ce jeune homme est troublé Et que cet homme aussi est saisi d'émotion. Ah ! si je pouvais les gagner à ma cause !

FIDELIO/LÉONORE

Il suffit que le Ciel t'accorde le Salut :

Ce sera pour moi la plus grande récompense.

ROCCO

J'ai bien souvent été touché par tes souffrances Mais je n'avais pas droit de te porter secours. *(à part)*

J'ai apaisé sa soif de bon cœur, le pauvre homme, Car c'en est bientôt fait de lui, le malheureux !

FLORESTAN

Hélas ! Je ne puis rien pour vous récompenser. Oh ! Merci ! Hélas ! Je ne puis point vous rendre ce bienfait.

FIDELIO/LÉONORE

Hélas ! c'est bien plus que je ne puis supporter, Pauvre homme que tu es ! *Florestan se jette sur le pain.*

ROCCO, à Fidelio.

Prépare tout. Je vais donner le signal.

FIDELIO/LÉONORE

Dieu ! donne-moi le courage et la force !

FLORESTAN, à Fidelio.

Où va-t-il ? *(Rocco ouvre les portes et siffle très fort.)* Est-ce là l'annonce de ma mort ?

FIDELIO/LÉONORE

Non ! non ! Apaise-toi !

FLORESTAN

Ô Léonore, ne te reverrai-je jamais plus ?

FIDELIO/LÉONORE

Quoi que tu puisses entendre ou voir, n'oublie pas

qu'il existe partout une providence. Oui ! Il existe une providence !

SCÈNE 3

PIZARRO, à Rocco.

Tout est prêt ?

ROCCO

Oui.

PIZARRO

Bien !

N°14. Quatuor

PIZARRO

Qu'il meure ! Mais qu'il sache encore auparavant Qui va déchirer son cœur trop orgueilleux ! Que le voile se dissipe : La vengeance sort de l'ombre. *(Il rejette son manteau et se découvre.)*

Pizarro, que tu prétendais renverser, Pizarro, que tu aurais dû toujours craindre. Pizarro est là devant toi : il revient en vengeur.

FLORESTAN

Ah ! C'est un meurtrier qui est là devant moi !

PIZARRO

Je te rappelle encore Tes actes de jadis ; Un instant seulement Et ce geste... *Il va tuer Florestan.*

FIDELIO/LÉONORE, *surgit et couvre Florestan de son corps.*

Arrière !

FLORESTAN

Ô Dieu !

ROCCO

Que signifie cela ?

FIDELIO/LÉONORE

Il te faudra D'abord m'affronter ! Que la mort vienne te punir Pour ta soif meurtrière !

PIZARRO

Mais c'est de la folie !

ROCCO, à Léonore.

Arrête ! Arrête !

FLORESTAN

Ô Dieu !

FIDELIO/LÉONORE

Que la mort vienne te punir Pour ta soif meurtrière !

PIZARRO

Il aura droit au châtement !

FIDELIO/LÉONORE

Tue donc d'abord sa femme !

ROCCO et PIZARRO

Sa femme ?

FLORESTAN

Ma femme !

LÉONORE, à Florestan.

Oui, regarde Léonore !

FLORESTAN

Léonore !

LÉONORE, aux autres.

Oui, je suis bien sa femme et j'ai fait le serment De lui porter secours. Malheur à toi !

PIZARRO, à part.

Quelle audace inouïe !

FLORESTAN, à Léonore.

La joie fige mon sang !

ROCCO, à part.

L'angoisse fige mon sang !

LÉONORE, à part.

Malheur à lui, je brave sa fureur !

PIZARRO

Faudrait-il que je tremble devant une femme ?

Je vais les sacrifier tous deux à ma colère.

(Il se précipite sur eux.)

Tu as voulu partager ta vie avec lui, Partage donc maintenant sa mort !

LÉONORE

Que la mort vienne te punir ! Il te faudra d'abord transpercer ma poitrine. *(Elle braque un pistolet sur Pizarro.)*

Encore un mot et tu es mort ! *(On entend la trompette sonner.)* Tu es sauvé ! Ô Dieu !

FLORESTAN

Je suis sauvé ! Ô Dieu !

PIZARRO

Ah ! le ministre arrive ! Enfer et damnation !

ROCCO

Que signifie cela ? Seigneur, Dieu de justice !

SCÈNE 4⁵

Des soldats paraissent, conduits par Jaquino.

N°14. Quatuor (suite)

LÉONORE

C'est l'heure de la vengeance ! Oui, tu seras sauvé ; Le courage et l'amour Sauront te libérer

FLORESTAN

C'est l'heure de la vengeance ! Oui, je serai sauvé ; Le courage et l'amour Sauront me libérer.

PIZARRO

Cette heure soit maudite ! Les traîtres me défont Le désespoir s'allie À ma soif de vengeance.

ROCCO

Que cette heure est terrible ! Ô Dieu ! quel sort m'attend ? Je ne veux plus m'allier À ce tyran furieux. *Pizarro sort avec Rocco, qui fait à Léonore des signes apaisants.*

SCÈNE 5

N°15. Duo

LÉONORE ET FLORESTAN

Oh ! c'est une indicible joie !

LÉONORE

Mon mari tout contre mon cœur !

FLORESTAN

Contre le cœur de Léonore !

LÉONORE et FLORESTAN

Après des souffrances sans nom, C'est là le comble de la joie.

LÉONORE

Enfin te voici dans mes bras !

FLORESTAN

Ô Dieu ! que ta pitié est grande ! Merci, ô Dieu, pour tant de joie !

LÉONORE et FLORESTAN

Mon mari/ma femme tout contre mon cœur !

FLORESTAN

Ah ! tu es là !

LÉONORE

Oui ! je suis là !

LÉONORE et FLORESTAN

Oh ! Quel ravissement céleste !

FLORESTAN

Léonore !

LÉONORE

Florestan !

LÉONORE et FLORESTAN

C'est un indicible bonheur ! Après des souffrances sans nom, C'est là le comble de la joie. Tu es de nouveau à moi, Tout contre mon cœur. Merci, ô Dieu, pour tant de joie !

SCÈNE 7

Les gardes s'assemblent. Le ministre Fernando entre, accompagné de Pizarro et d'officiers. La foule accourt. Les prisonniers d'État entrent, conduits par Jaquino et Marcelline.

N°16. Finale

LES PRISONNIERS ET LE PEUPLE

Que béni soit ce jour, que béni soit cette heure

Si longtemps attendus et pourtant imprévus ! Voici que la justice et la grâce s'allient Pour paraître à la porte de notre tombeau.

FERNANDO

Le bon plaisir du meilleur des rois M'amène jusqu'à vous qu'a frappés le malheur. Je viens lever le voile de la nuit criminelle Qui enveloppe tout de sa lourde noirceur. Cessez d'être à genoux comme des esclaves soumis. *(Les prisonniers se relèvent.)*

Je ne viens pas ici en tyran insensible : C'est un frère qui cherche à connaître ses frères ; S'il peut venir en aide, il le fait de bon gré.

LE CHŒUR

Que béni soit ce jour, que béni soit cette heure, Qu'ils soient bénis !

SCÈNE 8

ROCCO

Venez-leur donc en aide ! Aidez ces malheureux !

PIZARRO

Que vois-je devant moi ? Ah !

ROCCO, à Pizarro.

Serais-tu donc troublé ?

PIZARRO, à Rocco.

Va-t'en !

FERNANDO, à Rocco.

Non, parle !

5 - Le petit dialogue de la scène 4 est supprimé avant la reprise du quatuor.

ROCCO

Que l'un et l'autre
Enfin aient droit à la pitié !
Voici Florestan !

FERNANDO

Celui qu'on croyait mort ?
Celui qui noblement
servit la vérité ?

ROCCO

Celui qui a souffert
d'innombrables tourments.

FERNANDO

Mon ami qu'on croyait mort !
Exsangue et enchaîné,
il est là devant moi.

LÉONORE et ROCCO

Oui ! c'est bien Florestan
que vous voyez ici.

ROCCO

Et voici Léonore !

FERNANDO

Léonore est ici !

ROCCO

Je vous présente
le modèle des femmes :
Elle est venue ici...

PIZARRO

J'ai deux mots à vous dire.

FERNANDO

Pas un mot ! (à Rocco)
Elle est venue...

ROCCO

... à la prison,
Puis comme assistant,
je l'ai prise sous mes ordres.
Elle rendit de si bons
et si loyaux services
Que je me décidai
à la choisir pour gendre...

MARCELLINE

Hélas ! Malheur à moi !
Que me faut-il entendre ?

ROCCO

Ce monstre s'apprêtait
il y a un instant
À accomplir son meurtre
et tuer Florestan.

PIZARRO,

dans une violente colère.
L'accomplir avec lui !

ROCCO, désignant

lui-même et Léonore.

Avec nous !

(à Fernando)

Seule votre arrivée,
Seigneur, l'en détourna.

LE CHOEUR

Que le scélérat soit puni,
Qui opprime les innocents !
Pour le jugement, la justice
Tire l'épée de la vengeance.
(Fernando donne l'ordre
d'emmener Pizarro.)

FERNANDO, à Rocco.

Tu as ouvert la tombe
de ce noble sujet.
Maintenant tu as droit
de lui ôter ses chaînes...
Non ! Un instant !
C'est à vous, noble dame,
À vous seule qu'il revient
de le libérer enfin.

LÉONORE, ôtant

ses chaînes à Florestan.
Ô mon Dieu ! Quel instant !

Quintette⁶**FLORESTAN**

Connaître la douceur
d'un bonheur indicible !

FERNANDO

Ô Dieu qui nous entends,
ton jugement est juste !

MARCELLINE et ROCCO

Tu éprouves nos cœurs
sans nous abandonner.

ENSEMBLE

Ô mon Dieu ! quel instant !
Connaître la douceur
d'un bonheur indicible !
Ô Dieu qui nous entends,
ton jugement est juste.
Tu éprouves nos cœurs
sans nous abandonner.

LE CHŒUR

Que celui qui a conquis
l'amour d'une noble femme
Joigne son allégresse
à la nôtre !
On n'unira jamais trop
de voix pour chanter
La femme qui s'emploie
à sauver son époux.

FLORESTAN

Ta fidélité seule m'a
maintenu en vie ;
La vertu a le pouvoir
d'effrayer les méchants.

LÉONORE

C'est l'amour qui toujours
a guidé mon effort
Car l'amour véritable
ne connaît pas la peur.

LE CHŒUR

Louez avec l'ardeur
de la suprême joie
L'acte de Léonore,
sa noblesse de cœur.

FLORESTAN

ET LE CHŒUR,
désignant Léonore.

Que celui qui a conquis
l'amour d'une telle femme

Joigne son allégresse à la nôtre.

On n'unira jamais trop
de voix pour chanter
La femme qui s'emploie
à sauver son époux.

LÉONORE,

embrassant Florestan.
Oui, je dois à l'amour
le succès de ma cause,
Il m'a permis de te libérer
de tes chaînes.
Chantons avec amour,
et chantons-le très haut :
Voici que Florestan est
à moi de nouveau !

TOUS

On n'unira jamais trop
de voix pour chanter
La femme qui s'emploie
à sauver son époux.

FIN

LES ARTISTES

⁶ - Le quintette est issu de *Leonore I*.

LES ARTISTES



RAPHAËL PICHON DIRECTION MUSICALE

Raphaël Pichon étudie le violon, le piano et le chant dans les conservatoires parisiens (CNSMDP et CRR). Jeune chanteur professionnel, il se produit sous la direction de J. Savall, G. Leonhardt, T. Koopman et G. Jourdain. En 2006, il fonde Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque, qui se distingue rapidement par la singularité de ses projets. Les *Missae Breves* de Bach, les versions tardives des tragédies lyriques de Rameau, la mise en perspective de raretés mozartiennes fondent l'identité de Pygmalion. Par un travail sur la fusion entre chœur et orchestre, et par une démarche dramaturgique dans l'exercice du concert, les réalisations de Pygmalion sont rapidement saluées en France et à l'étranger. Avec Pygmalion, Raphaël Pichon se produit au Château de Versailles, aux BBC Proms, au Bozar Bruxelles, au Konzerthaus de Vienne, au Palau

de la Musica Catalana de Barcelone, au French May de Hong-Kong, ou encore au Beijing Music Festival. Il dirige des productions lyriques à Aix-en-Provence, au Bolshoi, à l'Opéra d'Amsterdam, à l'Opéra de Bordeaux. Il collabore avec les metteurs en scène K. Mitchell, R. Castellucci, S. McBurney, M. Fau, P. Audi, A. Bory, J. Mijnsen : citons *Trauernacht* sur des musiques de Bach (2014), la redécouverte de *l'Orfeo* de Rossi (2016), la spatialisation des *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (2017), *La Flûte enchantée* (2018), le *Requiem* de Mozart (2019). Chef invité, il dirige notamment le Mozarteum Orchester, le Deutsches Symphonies-Orchester, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, les Violons du Roy de Québec, le SWR Symphoniorchester, la Handel and Haydn Society de Boston (saison 2021-2022). Ses enregistrements paraissent exclusivement chez Harmonia Mundi. Dernières parutions : *Enfers* avec S. Degout (2018) et *Libertà!*, autour des origines de la trilogie Mozart/Da Ponte (2019).

Sa discographie est saluée unanimement en France et à l'étranger. En 2020, en pleine pandémie, Raphaël Pichon crée le festival Pulsations à Bordeaux. En 2021-2022, il dirigera Pygmalion pour un projet mis en scène par R. Castellucci autour des musiques opératiques du *Seicento* italien. Il retrouvera Bach pour un triptyque autour de la figure du Christ ainsi que pour des concerts avec Sabine Devieille ; Brahms pour le *Requiem Allemand* et enfin Mozart pour les trois dernières symphonies et les reprises de la version scénique du *Requiem*. À l'Opéra Comique, il a dirigé *Miranda* (d'après Purcell) en 2017, *Orphée* et *Eurydice* de Gluck (version Berlioz) en 2018, *Ercole Amante* en 2019 et *Hippolyte* et *Aricie* en 2020.



CYRIL TESTE MISE EN SCÈNE

Cyril Teste se forme à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il impulse en 2000 avec

Julien Boizard, créateur lumière, et Nihil Bordures, compositeur, le Collectif MxM, noyau créatif modulable d'artistes et techniciens dont il devient directeur artistique. Autour du texte contemporain et de l'acteur, Cyril Teste interroge la grammaire théâtrale en y injectant l'image et les nouvelles technologies. Metteur en scène, il collabore avec des auteurs de l'immédiateté, dont les écrits explosent les codes dramatiques et laissent place à l'image. Il crée ainsi trois textes de Patrick Bouvet dont *Direct/Shot* créé au Festival d'Avignon 2004, et fait la rencontre déterminante de l'écriture de Falk Richter, dont il met en scène *Electronic City* (2007), puis *Nobody* (2013). Cyril Teste écrit et met en scène le diptyque autour de l'enfance, *Reset* et *Sun*, créé au Festival d'Avignon 2011. En 2013, il met en scène *Tête Haute*, premier spectacle du Collectif destiné au public jeune sur une commande à Joël Jouanneau. Depuis 2011, il travaille sur le concept de performance filmique

(tournage, montage, étalonnage et mixage en temps réel sous le regard du public). Cyril teste réalise *Patio* (2011) d'après *On n'est pas là pour disparaître* de Olivia Rosenthal, *Park* (2012), *Nobody* (performance filmique in situ et au plateau, dont le long métrage a été présenté en sélection officielle du Festival Cinemed 2014, puis *Festen* (2017). Pédagogue, il développe depuis 2009, avec le Collectif MxM, le Laboratoire nomade d'arts scéniques, réseau de transmission transdisciplinaire entre une structure de diffusion et les formations supérieures en art dramatique, image, technologie ou sciences d'un territoire. Parallèlement, il mène de nombreux projets : lectures, concert-performances en discussion avec les auteurs vivants, notamment Sylvain Levey, Frédéric Vossier, Jérôme Game, Olivia Rosenthal... Récemment, il signe *Eden*, une installation immersive avec l'artiste visuel Hugo Arcier ; *Gentle Fluidity*, un film pour le créateur olfactif Francis Kurkdjian ; *Eaux sombres*, clip pour l'autrice-compositrice et interprète Emily Loizeau. Récemment, il a créé *Opening night* de John Cassavetes au Théâtre royal

de Namur (Belgique) en 2019 et *La Mouette* (2020) à Bonlieu Scène Nationale Annecy. Cyril Teste a signé sa première mise en scène d'opéra à l'Opéra Comique en 2018 avec *Hamlet* d'A. Thomas.



VALÉRIE GRALL DÉCORS

Valérie Grall est cheffe décoratrice de cinéma et scénographe. Pour le cinéma, la télévision ou la publicité, elle a travaillé auprès de metteurs en scène dont Francesca Comencini, Laurent Heynemann, Jacques Perrin, Jean-Jacques Zilbermann, Sébastien Grall, Maurice Dugowson, Ilan Duran Cohen, Euzhan Palcy, Nicole Garcia, Jo Pitka, Peter Kassovitz. Pour le théâtre, elle a été l'assistante de Chloé Obolensky, a créé des costumes pour Jean-Michel Ribes et a travaillé comme scénographe avec Nadia Vadori, Sébastien Grall, Luc Béraud, Coline Serreau, Fred Wiseman. Valérie Grall a collaboré avec Cyril Teste pour *Festen* et *La Mouette* (actuellement en tournée). Elle co-dirige *Travioles*, une revue d'art et de littérature, et intervient régulièrement

à la Fémis, à l'école d'architecture de Versailles ou encore à l'école du Fresnoy. Valérie Grall a publié *Latour Maubourg* aux éditions Grasset en 2008.



MARIE LA ROCCA COSTUMES

Diplômée de l'École Boule puis du Lycée La Source, elle achève sa formation à l'École du Théâtre National de Strasbourg, section scénographie-costumes, au sein du Groupe 36. Pour l'atelier de sortie de l'École du T.N.S., en 2007, elle travaille aux côtés d'Alain Françon pour la scénographie des *Enfants du soleil* (Gorki). Elle le retrouve en 2016 pour la création des costumes du *Temps et la Chambre* (B. Strauss), et leur collaboration se poursuit avec *Un mois à la Campagne* (Tourgueniev), *Le misanthrope* (Molière), *Les Innocents*, *Moi et l'Inconnue au bord de la route départementale* (Handke), *La seconde surprise de l'amour* (Marivaux) en septembre 2021, et bientôt *L'Incoronazione di Poppea* (Monteverdi), en mars 2022, à l'Opéra de Dijon. Elle travaille par ailleurs au théâtre comme

à l'opéra, aussi bien pour la conception de costumes qu'en scénographie, avec Ludovic Lagard, Célie Pauthé, Chloé Dabert, Lucie Hanoy, Yasmina Reza, Jeanne Herry, Marie Rémond, Aurélie Hubeau, Laurent Pelly, Thomas Quillardet, Frédéric Bélier-Garcia, Rémy Barché, Christophe Honoré, Sylvain Maurice, Charles Berling, Nasser Djemai, Yves Lenoir. Parmi ses projets à venir, on note sa collaboration avec Matthieu Cruciani pour l'Opéra de Saint-Étienne et celle avec Vimala Pons pour sa prochaine création. Elle rencontre Cyril Teste en 2020. *Fidelio* à l'Opéra Comique est leur première collaboration.

JULIEN BOIZARD LUMIÈRES

Julien Boizard débute en 1994 une collaboration de 17 ans avec le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, aux postes de machiniste-électricien et régisseur plateau-lumière sur les créations et tournées de nombreux metteurs en scène, notamment Jean-Michel Rabeux, Joël Jouanneau, Christophe Rauck, Caroline Marcadé, Sophie Lagier et Stéphane Ricordel. C'est aussi au

Conservatoire qu'il co-fonde en 2000 le Collectif MxM pour lequel il assure la régie générale et la création lumière des projets. Au fil des productions, il développe la robotique au plateau et une machinerie en mouvement, reposant sur des systèmes motorisés en synchronisation avec le son et la lumière.



MEHDI TOUTAIN-LOPEZ
CONCEPTION VIDÉO

Mehdi Toutain-Lopez est vidéaste et éclairagiste pour le spectacle vivant. En vidéo comme en lumière, il crée des dispositifs manipulés et interprétés en temps réel, afin de maintenir une interaction sensible avec le temps de la représentation. Il travaille avec Cyril Teste et le Collectif MxM depuis 2004, en tant que vidéaste ; pour chaque création, il conçoit des dispositifs de captation et de diffusion d'images, ainsi que des univers graphiques rendus en temps réel. Son travail allie réalisation et montage en temps réel, *mapping* ou multidiffusion vidéo, mais aussi simulation de dispositifs. Il collabore

également à de nombreux spectacles de danse contemporaine, en tant qu'éclairagiste, interprète lumière ou vidéo, notamment aux côtés des chorégraphes Christina Ciupke, Isabelle Schad, Vincent Dupont et Fabrice Lambert.

NICOLAS DOREMUS CADREUR-OPÉRATEUR

Nicolas Doremus se forme en arts et technologies du cinéma à l'Université de Marne-la-Vallée et rencontre le Collectif MxM lors d'ateliers dans le cadre du Festival Temps d'Images à la Ferme du Buisson - scène nationale de Marne-la-Vallée. Il intègre MxM en 2007 pour la création d'*Electronic City*, participe aux créations vidéo, animation et mapping de *Sun* et *Tête Haute*, et à la réalisation des courts et du premier long métrage du Collectif, *Imago*, comme chef opérateur. Il collabore avec d'autres artistes, notamment Marion Pellissier et Juliette Navis. Au fil des créations du Collectif, il poursuit l'élaboration d'une écriture de l'image cinématographique pour la scène et développe le concept de performance filmique.



SIOBHAN STAGG SOPRANO LEONORE

Australienne, Siobhan Stagg est diplômée de l'Université de Melbourne. Elle débute avec les jeunes chanteurs du Salzburger Festspiele ainsi que comme soliste au Deutsche Oper Berlin. Elle a récemment interprété le rôle-titre de *Cendrillon* (Massenet) au Chicago Lyric Opera, *Pamina* (*Die Zauberflöte*) au Royal Opera House et à Covent Garden, *Sophie* (*Der Rosenkavalier* - Strauss) à l'Opernhaus de Zurich, *Mélysande* (*Pelléas et Mélisande*) à l'Opéra de Dijon et au Victorian Opera d'Australie, *Gilda* (*Rigoletto*), *Cordelia* (*Lear* - Reimann) au Hamburgische Staatsoper, *Najade* (*Ariadne auf Naxos*) au Bayerische Staatsoper, et a chanté la partie de soprano soliste du *Requiem* de Mozart (mise en scène de R. Castellucci à Aix-en-Provence). Au Deutsche Oper Berlin, elle a été *Pamina*, *Zerlina* (*Don Giovanni*), *Micaëla* (*Carmen*), *Tytania* (*A Midsummer Night's Dream*) et *Musetta* (*La Bohème*). On la retrouvera bientôt au Royal Opera House, à Covent Garden, Aix-en-Provence, Munich

et Zurich. Elle débute en décembre 2021 dans le rôle de *La Folie* (*Platée* - Rameau) au Pinchgut Opera (Australie). En concert, elle a chanté *Ein Deutsches Requiem* (Brahms) avec le Berliner Philharmoniker dirigé par Ch. Thielemann, la *Lyric Symphony* (Zemlinsky) aux BBC Proms (dir. S. Young), des arias de Mozart (festivals de Salzburg et Aix-en-Provence, dir. R. Pichon) ; *Vier letzte Lieder* (Strauss, dir. N. Stutzmann) ; la *Missa Solemnis* (Beethoven, dir. A. Fisch), la *Symphonie n° 9* de Beethoven (dir. N. Stutzmann) ; *Shéhérazade* (Ravel, dir. M. Soustrot) ; *Ariettes Oubliées* (Orchestre National de Lyon, dir. K.-H. Steffens), et la *Symphonie n° 2* de Mahler (Seoul Philharmonic Orchestra, dir. O. Vänskä). Siobhan Stagg est devenue directrice du conseil d'administration du Melba Opera Trust en 2020. Elle débute à l'Opéra Comique dans le rôle de *Leonore* (*Fidelio*).



MICHAEL SPYRES TÉNOR FLORESTAN

Michael Spyres est né et a grandi dans les Ozarks (Missouri), dans une famille musicienne.

Avec 8 DVD et 25 CD à son actif, il est l'un des ténors les plus recherchés de sa génération. Il a été acclamé dans des opéras, festivals et salles de concert internationaux. Il a, au cours de sa carrière, parcouru un très large éventail de genres et styles, du baroque au classique en passant par le XX^e siècle, et s'est imposé comme un expert du répertoire belcanto, en particulier Rossini, ainsi que du Grand Opéra français. La saison 2021/2022 marque le lancement du nouvel album solo de Michael pour Warner/Erato, *BariTenor*, ainsi que son retour sur scène dans un répertoire très large. Il reprendra le rôle de Roméo de Gounod au Houston Grand Opera, et fera ses débuts en Tristan de Wagner dans une version de concert de l'acte 2 avec l'Opéra de Lyon, en Canio dans *Pagliacci* avec l'OLOpera (Ozarks), et dans le rôle-titre d'*Idoménée* de Mozart sous la direction de T. Hengelbrock à Baden-Baden, puis à nouveau avec R. Pichon et Pygmalion au Festival d'Aix-en-Provence. En plus des opéras, il se produira en récital à Tourcoing, Toulouse, Nîmes et Paris, et en concert au Festival de Ravello, à l'Opéra de Philadelphie, à la Philharmonie de Strasbourg,

à la Philharmonie de Varsovie, au Liceu de Barcelone, au Theater an der Wien, au Théâtre des Champs-Élysées et au Teatro alla Scala. Ces scènes s'ajoutent à celles où s'est produit Michael, telles que le Teatro alla Scala, le Metropolitan Opera, le Royal Opera House, l'Opéra de Paris, le Bayerische Staatsoper, le Teatro Real Madrid, le Lyric Opera Chicago, La Monnaie, le Dutch National Opera, le Semperoper Dresden, le Carnegie Hall, le Gewandhaus Leipzig, le Bunka Kaikan Tokyo, le Festival de Salzburg, le Festival d'Edimbourg et les BBC Proms. Depuis 2015, Michael n'est pas seulement un interprète mais aussi un impresario. Il a été le directeur artistique de la compagnie d'opéra de sa ville natale, l'Ozarks Lyric Opera, et a été impliqué dans tous les aspects de sa renaissance. À l'Opéra Comique, il a chanté Masaniello dans *La Muette de Portici* (2012), Mergy dans *Le Pré aux clercs* (2015), Rodolphe dans *La Nonne sanglante* (2017) et le rôle-titre du *Postillon de Lonjumeau* (2019), ainsi qu'en récitals (2014 et 2018).



MARI ERIKSMOEN SOPRANO MARCELLINE

Après des études de chant à Oslo, Paris (CNSMDP) et Copenhague, la soprano norvégienne Mari Eriksmoen a fait ses débuts au Theater an der Wien. En 2021-2022, elle chantera *Pamina* (*Die Zauberflöte*) au Theater Basel, débute au Musikverein Wien dans *The Fairy Queen* (Purcell) avec Stefan Gottfried et le Concentus Musicus, se produira en Madame Silverklang (*Der Schauspieldirektor* - Mozart) avec l'Orchestre Philharmonique de Bergen (dir. E. Gardner), et débute en Gerda (*The Snow Queen* - Abrahamsen) avec K. Nagano au Concertgebouw d'Amsterdam. Parmi les rôles qu'elle a endossés figurent *Mélysande* (Debussy) à l'Opera Vlaanderen et au Grand Théâtre de Genève, *Sophie* (*Der Rosenkavalier* - Strauss) et plus récemment, *Donna Anna* (*Don Giovanni*) avec le Sveriges Radios Symfoniorkester (dir. D. Harding). En concert, elle interprétera le *Deutsches Requiem* (Brahms) avec Paavo Järvi et le Münchner Philharmoniker, puis avec R.

Pichon et Pygmalion en tournée européenne. En 2021, elle a sorti son premier disque soliste chez Challenge Classics : des aires de Mozart et Haendel avec l'Orchestre symphonique de Stavanger, dirigé par J. W. de Vriend. Il sera suivi par un enregistrement des *Illuminations* de Britten et d'une sélection des *Chants d'Auvergne* de Canteloube, avec l'Orchestre philharmonique de Bergen et E. Gardner. En récital, elle a récemment fait ses débuts au Festival international d'Edimbourg et au Festival de Tivoli dans un programme de *Lieder* de Grieg, Grøndahl et Wolf (2016). *Fidelio* est sa première apparition à l'Opéra Comique.



ALBERT DOHMEN BASSE ROCCO

Albert Dohmen a débuté au Festival de Salzbourg (1997) en *Wozzeck* (dir. Cl. Abbado et P. Stein). Il a travaillé avec les chefs Z. Mehta, G. Sinopoli, J. Conlon, et interprété les grands rôles de basse du répertoire : *Kurwenal* (*Tristan*), *Pizarro* (*Fidelio*), *Amfortas* (*Parsifal*), le *Holländer*, *Scarpia* (*Tosca*), *Barbe-Bleue* (*Le Château de Barbe-Bleue* - Bartok),

Hans Sachs (*Die Meistersinger von Nürnberg*) dans le monde entier (Opéra de Paris, Covent Garden, Bayerische Staatsoper, les opéras de Zurich, Amsterdam, Barcelone, Los Angeles, le Staatsoper de Vienne). Il a débuté au Metropolitan Opera en 2004 en Jochanaan (*Salomé* - Strauss). Il est l'un des principaux interprètes de Wotan (*Tétralogie* - Wagner), qu'il a chanté à Trieste (1999 - 2000), Genève (1999 - 2001), Catane (2000/02), à Berlin et Vienne (2003), Amsterdam (2004/05), au Metropolitan Opera (2009), ainsi qu'au Festival de Bayreuth entre 2007 et 2010. Il a débuté en *Falstaff* à Stuttgart, *Rocco (Fidelio)* à Genève, *Marke (Tristan)* à Vienne. Récemment, il a chanté *Moses und Aron* (Madrid), la *Tétralogie* à Dresde et à Tokyo (dir. Ch. Thielemann), les *Meistersinger* à la Scala, les rôles-titres de *Der fliegende Holländer* et *Tristan und Isolde* (Barcelone, puis Bologne), le *Freischütz* à Vienne, *Ariadne auf Naxos* à Dresde. Il reprendra bientôt Orest (*Elektra*) à Palerme, Alberich à Dresde, König Heinrich à Bologne. Il se produit aussi en concert avec l'Orchestre philharmonique de New York (dir. K. Masur), et chante le *Requiem* de Brahms, la 8^e symphonie

de Mahler (Festival d'Orange 2019). Au disque, il a enregistré la *Florentinische Tragödie* (Zemlinsky), *Frau ohne Schatten*, *Fidelio* et *Meistersinger* (dir. Sir Georg Solti). C'est la première fois qu'il se produit à l'Opéra Comique.



**GÁBOR
BRETZ**
BASSE
DON PIZARRO

Diplômé de l'Académie de musique Franz Liszt de Budapest, où il est maintenant professeur de chant (2018), Gábor Bretz se produit régulièrement à l'Opéra d'État de Hongrie, notamment dans les rôles-titres de *Mefistofele*, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*. Il a été Banquo (*Macbeth*), Colline (*La Bohème*), Don Basilio (*Il Barbiere di Siviglia*), Escamillo (*Carmen*), Gurnemanz (*Parsifal*), Zaccaria (*Nabucco*), Oreste (*Elektra*), Marcel (*Les Huguenots*), Fiesco (*Simon Boccanegra*) et Pogner (*Die Meistersinger von Nürnberg*), ainsi que Landgraf Orest (*Elektra*) à Palerme, Alberich à Dresde, König Heinrich à Bologne. Il se produit régulièrement en concert : oratorios de Bach, Haydn, Mozart, *A Child of our Time* (Tippett), *L'Enfance du Christ* (Berlioz), le *Requiem* de Verdi, la *Symphonie*

n° 8 de Mahler. Il chante aux Royal Opera House (*Il Trovatore*), Bayerische Staatsoper, Metropolitan Opera, Staatsoper Hamburg (*Don Carlo*, mise en scène de P. Konwitschny), à la Monnaie (*Lohengrin*, *Les Contes d'Hoffman*), aux festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence (*Salomé*) en 2018 et 2019. Il a travaillé avec les chefs D. Barenboim, G. Dudamel, E. Gardner, D. Gatti, V. Gergiev, D. Harding, M. Mariotti et E.-P. Salonen. Récemment, il a été Sarastro (*Die Zauberflöte*) à La Monnaie, a interprété le rôle de Pizarro (*Fidelio*) au Theater an der Wien (mise en scène Ch. Waltz), et le rôle-titre de *Don Quichotte* au Bregenz Festschloss (prix de la critique musicale autrichienne en 2019). En 2021-2022, il chantera Scarpia (*Tosca*) à Vienne et reprendra à Londres le rôle du roi Heinrich (*Lohengrin*). C'est la première fois qu'il se produit à l'Opéra Comique.



**CHRISTIAN
IMMLER**
BARYTON
DON
FERNANDO

Le baryton-basse allemand Christian Immler a étudié le chant à la Guildhall de Londres auprès de Rudolf

Piernay, et a remporté le Concours International Nadia et Lili Boulanger (Paris). Il collabore avec les chefs N. Harnoncourt, M. Minkowski, Ph. Herreweghe, I. Bolton, D. Harding, K. Nagano, M. Suzuki, O. Dantone, G. Antonini, Th. Hengelbrock, W. Christie, L. G. Alarcón, et produit sur les scènes et festivals de Salzbourg, Vancouver et Lucerne, Boston Early Music Festival, BBC Proms, le Concertgebouw d'Amsterdam, le TCE, le Grand Théâtre de Genève, le Theater an der Wien, le New Israeli Opera, la Fenice, le Sydney Opera. Récemment, on a pu le voir dans *Don Giovanni* (dir. R. Jacobs), *Der Freischütz* (dir. L. Equilbey) à Bruxelles, Vienne et Paris, et dans le rôle du Musiklehrer (*Ariadne auf Naxos* - Strauss) à Luxembourg. Christian Immler se produit souvent en récital, interprétant en particulier des Lieder. Il a chanté au Wigmore Hall et à la Philharmonie de Paris avec les pianistes Helmut Deutsch, Kristian Bezuidenhout, Christoph Berner ou Andreas Frese. Christian Immler a enregistré plus de cinquante disques pour lesquels il a reçu de nombreuses récompenses : un Gramophone Award 2020, une nomination aux Grammy

Awards 2016, le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, plusieurs Diapason d'Or, un Diamant d'Opéra, le label « Enregistrement de l'année » par France Musique. Il est régulièrement invité à donner des masterclasses. À l'Opéra Comique, il a chanté dans une version concertante de *Castor et Pollux* (dir. R. Pichon) en 2014.



**LINARD
VRIELINK**
TÉNOR
JAQUINO

Le ténor néerlandais Linard Vrielink est diplômé de l'Universität der Künste de Berlin, et est un ancien membre de l'Opernstudio du Staatsoper Berlin, où il a travaillé avec D. Barenboim, Sir S. Rattle, M. Minkowski et Z. Mehta. Récemment, il a débuté au Festival d'Aix-en-Provence (*Tristan und Isolde*, dir. S. Rattle, 2021), a chanté la *Symphonie n°9* (Beethoven) avec le Noord Nederlands Orkest, la *Messe en la bémol* (Schubert) avec Insula Orchestra (dir. L. Equilbey), Don Basilio (*Le Nozze di Figaro*) au Staatsoper de Hambourg, le *Stabat Mater* (Schubert), la *Messe en do majeur* (Beethoven) et la *Messe en si bémol* de Bach avec le Balthasar-Neumann-Ensembles, et l'*Oratorio*

de Noël de Saint-Saëns avec le Netherlands Radio Philharmonic. Avec l'Ensemble Pygmalion (dir. R. Pichon), il a enregistré des œuvres de Mozart pour Harmonia Mundi. La saison prochaine, on le retrouvera dans le rôle principal de la première mondiale de *Sleepless* (Peter Eötvös) à Berlin et Genève, ainsi qu'en concert avec le Netherlands Radio Philharmonic. Il chantera *Das Paradies und die Peri* (Schumann) avec la Staatskapelle Berlin dirigée par Sir S. Rattle, *Die Matthäus Passion* avec le Residentie Orkest et P. Dijkstra, ainsi que Fenton (*Die lustige Weiber von Windsor* - Otto Nicolai) au Staatsoper Berlin. Il reviendra également dans une nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence. C'est la première fois qu'il se produit à l'Opéra Comique.



**MORGAN
LLOYD
SICARD**
ACTEUR

Après des études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle et au Conservatoire du 5^e arrondissement de Paris, Morgan Lloyd Sicard entre à l'École Nationale Supérieure d'Art

Dramatique de Montpellier dirigée par Ariel Garcia Valdès. Il y travaille avec Georges Lavaudant, Évelyne Didi, André Wilms, Cyril Teste, Guillaume Vincent, Sandrine Hutinet, Olivier Werner, Catherine Gandois, Jacques Allaire et Marion Guerrero. À sa sortie en 2014, il fonde le collectif d'acteurs « La Carte Blanche » avec les élèves de sa promotion. Il y joue sous la direction de Katia Ferreira (*Foi, Amour, Espérance*), Vincent Steinebach (*It's Coming et Transition - Lost in the same woods*), Quentin Ménard (*Cyrano*) et Victor Assié (*Short Cut*). Avec Cyril Teste et le Collectif MxM, il participe à la création de *Nobody*, et d'*Opening Night*, adapté du film de J. Cassavetes, en compagnie d'Isabelle Adjani et Frédéric Pierrot.



**VINCENT
STEINEBACH**
ACTEUR

Vincent Steinebach commence sa formation théâtrale à l'École Charles Dullin et la poursuit au conservatoire du cinquième arrondissement de Paris. C'est dans le cadre de son cursus à l'ENSAD

de Montpellier, dont il sort diplômé en 2014, qu'il découvre la mise en scène. Cette expérience le conduit à diriger une création collective en écriture de plateau, *Transition - Lost in the same woods*, créée en mars 2015 à Humain Trop Humain (CDN de Montpellier). Vincent Steinebach incarne également des personnages de films et séries, notamment Bart dans *La Vie au Ranch*, réalisé par Sophie Letourneur, Stanislas dans la web-série, *Boxer Boxer*, dont il participe à l'écriture, ou encore Adrien dans les deux premières saisons de la série *Irresponsable* (2016-2017). Au théâtre, il participe de 2015 à 2017 à la création de *Nobody*, adapté de l'œuvre de Falk Richter, mis en scène par Cyril Teste et le collectif MxM. Il prend part à l'adaptation du roman *Virgin Suicides* mis en scène par Katia Ferreira, à la MC2 Grenoble, et au Printemps des Comédiens 2017 et 2019. En 2016, il crée avec Alice Sarfati le Festival du Paon, festival de théâtre et de musique se déroulant dans des lieux non dédiés aux spectacles, à Banon et dans les territoires du Contadour, dans les Alpes de Haute Provence.

PYGMALION CHŒUR ET ORCHESTRE

Pygmalion, chœur et orchestre sur instruments d'époque fondé en 2006 par Raphaël Pichon, explore les filiations qui relient Bach à Mendelssohn, Schütz à Brahms ou encore Rameau à Gluck et Berlioz. À côté des grandes œuvres du répertoire dont il réinterroge l'approche (les *Passions* de Bach, les tragédies lyriques de Rameau, la *Grande messe en ut mineur* de Mozart et son *Requiem*, mis en scène par R. Castellucci, *Elias* de Mendelssohn, les *Vêpres* de Monteverdi), Pygmalion s'attache à bâtir des programmes originaux mettant en lumière les faisceaux de correspondances entre les œuvres tout en retrouvant l'esprit de leur création : *Mozart & The Weber Sisters*, *Miranda* sur des musiques de Purcell, *Stravaganza d'Amore* - qui évoque la naissance de l'opéra à la cour des Médicis, *Enfers* aux côtés de S. Degout, le cycle *Bach en sept paroles* à la Philharmonie de Paris, ou encore *Libertà!* - qui retrace les prémices du *dramma giocoso* mozartien.

Pour ses œuvres lyriques, Pygmalion collabore avec des metteurs en scène comme R. Castellucci, K. Mitchell, A. Bory, S. McBurney, J. Mijnsen, P. Audi ou encore M. Fau. Pygmalion se produit régulièrement à la Philharmonie de Paris, l'Opéra Royal de Versailles, l'Opéra Comique, Aix-en-Provence, Beaune, Saint-Denis, La Chaise-Dieu, Royaumont, Metz, Montpellier, et à l'international (Cologne, Francfort, Essen, Vienne, Amsterdam, Pékin, Hong-Kong, Barcelone, Bruxelles). Pygmalion lance en juillet 2020 le festival Pulsations, ancré sur le territoire bordelais, qui développe des expérimentations sur la transmission de la musique classique, dont les musiciens de l'ensemble sont partie prenante. Pygmalion enregistre pour Harmonia Mundi depuis 2014. Sa discographie a été distinguée en France et à l'étranger : Choc de *Classica*, Gramophone Award, Preis der Schallplattenkritik. *Pygmalion est en résidence à l'Opéra National de Bordeaux. Il est aidé par la Direction régionale des affaires culturelles de Nouvelle-Aquitaine, la Ville de Bordeaux et la région Nouvelle-Aquitaine.*

Ensemble associé à l'Opéra Comique (2019-2022), Pygmalion reçoit le soutien de Château Haut-Bailly, mécène d'honneur de l'ensemble. Pygmalion est en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

CHŒUR

Sopranos

Camille Allérat, Eugénie de Padirac, Armelle Froeliger, Sophie Gallagher, Maud Gnidzaz, Inès Lorans, Cécile Madelin, Marie Planinsek

Altos

Corinne Bahuud, Anaïs Bertrand, Anne-Lou Bissières, Clotilde Cantau, Floriane Hasler, Pauline Leroy, Marie Pouchelon, Clémence Vidal

Ténors

Martin Candela, Sean Clayton, Constantin Goubet, Vincent Laloy, Ilann Ouldamar, Olivier Rault, Rando Rodriguez, Ryan Veillet

Basses

Emmanuel Bouquey, Sorin Dumitrascu, Geoffroy Heurard, René Ramos Premier, Pierre Virly, Emmanuel Vistorky, Vlad Crosman, NN

ORCHESTRE

Violons 1

Louis Creac'h, Aude Caulé-Lefèvre, Helena Druwe, Julie Friez, Michael Gurevich, Izleh Henry, Mario Konaka, Yukiko Tezuka

Violons 2

Charles-Étienne Marchand, Anne Camillo, Paul-Marie Beauny, Rebecca Gormezano, Joanna Huszcza, Yoko Kawakubo, Raphaëlle Pacault

Altos

Fanny Paccoud, Delphine Blanc, Monika Grimm, Elisabeth Sordia, Pierre Vallet

Violoncelles

Julien Barre, Arnold Bretagne, Nicolas Fritot, Jean-Lou Loger, Cyril Poulet

Contrebasses

Thomas De Pierrefeu, Gautier Blondel, Ludek Brany

Hautbois

Jasu Moiso, Lidewei De Sterck

Clarinettes

Nicola Boud, Fiona Mitchell

Cors

Anneke Scott, Joseph Walters, Patrick Broderick, Martin Lawrence

Bassons

Javier Zafra, Évolène Kiener

Contrebasson

Robert Percival

Flûtes

Georgia Browne, Raquel Martorell

Trombones

Franck Poitrineau, Rémi Lecorche

Trompettes

Emmanuel Mure, Philippe Genestier, Nicolas Isabelle

Timbales

Koen Plaetinck



L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION PRÉSIDENT

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

MEMBRES DE DROIT Directeur Général de la Création Artistique

(Ministère de la Culture)
Christopher Miles

Secrétaire Général (Ministère de la Culture)

Luc Allaire
Directrice du Budget
(Ministère de l'Économie et des Finances)

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Amélie Verdier
REPRÉSENTANTS DES SALARIÉS

Mercedes Erra
Maryse Aulagnon
Michaël Dubois
Dominique Gingreau

DIRECTION

Directeur
Olivier Mantei

Secrétaire
Karine Belcari

ADMINISTRATION ET FINANCES

Directrice administrative et financière
Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF
Nicolas Heitz

Cheffe comptable
Agnès Koltein

Comptable/régisseuse de recettes
Patricia Aguy

Employée administrative
Céline Dion

Agent comptable
Véronique Bertin

RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines
Myriam Le Grand

Adjointe à la DRH, en charge de l'administration du personnel et des relations sociales
Séverine Olivier

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

Responsable du service paie
Laure Joly

Adjoint à la Responsable de la paie, responsable du SIRH
Aïmad Hammar

SECRETARIAT GÉNÉRAL / COMMUNICATION

Secrétaire générale
Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe
Laure Salefranque

Attachée de presse
Alice Bloch

Rédacteur multimédia
David Nové-Josserand

Chargé de communication éditoriale
Simon Feuvrier

Chargée de médiation
Lucie Martinez

Responsable du numérique et de son développement
Juliette Tissot-Vidal

Responsable du protocole et des privatisations
Margaux Levavasseur

Apprentis
Morgane Debranche

Contrôleurs
Marianne Bailly

Responsable du mécénat
Camille Clavierie-Rospide

Chargées de mécénat
Salomé Journeau

Marion Milo

Assistante mécénat et événementiel
Marion Minard

Cheffe du service des relations avec le public
Angelica Dogliotti

Chef-fe adjoint-e du service des relations avec le public
Philomène Loambo

Adjointe en charge de la coordination artistique
Adrien Castelnau

Responsable de la billetterie
Théo Maille

Adjointe à la billetterie
Sonia Bonnet

Chargées de billetterie
Frédéric Mancier

Chargée de production
Margaux Roubichou

Assistante de production
Edith Sharpin

Stagiaire
Laurence Coupaye

Chef adjoint
Stéphane Thierry

Ouvriers/ouvrees
Lisa Arnaud

Agnes Brossais
Kate Brilhante

Frédéric Cary
Sandrine Coupaye

Bryan Damien
Séverine Desonnais

Aurélié Fabre
Nicolas Guetrot

Nicolas Guetrot
Mathilde Marault

Youenn Madec
Constance Mespoulet

Fiona Morvillier
Joana Rebelo

Victor Alesi
Stefan Brion

Matthias Damien
Pierre Cordier

Vendeurs de programmes
Julien Tomasina

PRODUCTION/COORDINATION ARTISTIQUE

Directrice de la production et de la coordination artistique
Sophie Houlbrèque

Adjointe en charge de la coordination artistique
Maria Chiara Prodi

Administratrices de production
Cécile Ducournau

Caroline Givos
Élise Griveaux

Chargée de production
Margaux Roubichou

Assistante de production
Edith Sharpin

Stagiaire
Camille Tanguy

COLLABORATION ARTISTIQUE

Dramaturge
Agnès Terrier

Alternante auprès de la dramaturge
Clara Muller

Conseiller artistique
Christophe Capacci

ÉQUIPES TECHNIQUES
Directeur technique
François Muguet-Notter

Adjointe au Directeur technique
Agathe Herrmann

Secrétaire
Alicia Zack

Régisseur-ses technique de production
Anthony Nicolas

Aurore Quenel
Bureau d'études

Charlotte Maurel
Régisseuse générale de coordination

Emmanuelle Rista

Régisseur-se général
Michael Dubois

Annabelle Richard
Régisseuses de scène
Katharina Bader

Elsa Lilamand
Céverine Tomati

Régisseuse surtrimage
Cécile Demoulin

Régisseur d'orchestre
Antonin Lanfranchi

Techniciens instruments de musique
Hugo Delbart

Johane Escudé
Maxime Fabre

Eli Frot
Jérôme Paoletti

Matthieu Souchet
Chef du service machinerie et accessoires

Bruno Drillaud
Chef-fe-s adjoints du service machinerie-accessoires

Lucie Basclat
Jérôme Chou

Thomas Jourden
Tristan Mengin

Machinistes-accessoiristes
Stéphane Araldi

Paul Atlan
Mathieu Bianchi

Luigino Brasiello
Julien Boulenouar

Fabrice Costa
Eugénie Dauptain

Thierry Manresa
Paul Rivière

Jérémy Strauss
Jacques Papon

Jonathan Simonnet
Julien Bezin

Margot Boche
Apolline Boyer

Vincent Bronsard
Antoine Cahana

Cécile Conte
Emilien Diaz

Thomas Duclouyer
Manuia Faucon

David Ferre
Michael Piroux

Adrian Reina Cordoba
Alice Rendu

Marthe Roynard
Emin-Samuel Sghaier

Anouche Sikarciyan
Lino Dalle Vedove

Chef du service audiovisuel
Barbara Gassier

Chefs adjoints
Florian Gady

Etienne Oury
Technicien-nes Son/Vidéo

Stanislas Quidet
Julien Bourdin

Lucie Bourely
Emilien Denis

William Leveugle
Kevin Roy

Karl Samzun
Pierrick Sud

Apprentie audiovisuel
Sophie Blons

Chef du service électricité
Sébastien Böhm

Chefs adjoints
Julien Dupont

François Noël
Sous-chef

Csaba Csoma
Électriciens

Sohail Belgaroui
Grégory Bordin

Cédric Enjoubault
Dominique Gingreau

Ridha Guizani
Geoffrey Parrot

Cheffe du service couture, habillement, perruques-maquillage
Christelle Morin

Cheffe adjointe habillage
Clotilde Timku

Cheffe adjointe perruques-maquillage
Amélie Lecul

Cheffe adjointe couture
Marilyne Lafay

Couturier-ères-Habilleuses
Léa Assous

Marion Keravel
Hélène Lecrinier

Charlotte Legendre
Attachée de production couture

Barbara Gassier
Cheffe d'atelier couture

Tifenn Deschamps
Coupe

Sarah Di Prospero
Couturières

Lucile Charvet
Agathe Helbo

Fatima Djebli
Louise Le Gaufey

Magali Perrin-Toinin
Déco-costumes

Bruno Juvet
Habilleuses

Cécile Berges
Valérie Caubel

Eugénie Delorme
Sarah Dureuil

Sophie Grosjean
Aurélié Conti

Audrey Walbott
Stagiaire habilleuse

Selma Gharrou
Responsable de production coiffures, maquillages

Cécile Larue
Atelier perruques

Nathalie Régior
Maquillage effets spéciaux

Tiffany Wierniasz
Perruquiers-maquilleurs

David Hunout
Charlene Torres

Ludovic Binet
Caroline Escomel

Emmanuelle Flisseau
Corinne Blot

Caroline Vlieghe
Elodie Martin

Youenn Peoch
Intendant, Responsable Bâtiment et Sécurité

Renaud Guitteaud
Adjoint du Responsable Bâtiment, Responsable du service intérieur

Christophe Santer
Régisseuse auprès de l'intendance

Isabelle Braconnier
Cheffe d'équipe des huissiers et du standard

Cécilie Tran
Huissier-ères

Fatima Djebli
Iseult Cahen-Patron

Sarah Felfel
Céline Le Coz

Maily Mas
Francesco Russo

Ouvrier tous corps d'état
Noureddine Bouzeflen

Chef de la sécurité et de la sûreté
Pascal Heiligenstein

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA COMIQUE
Directrice artistique

Sarah Koné
Déléguée à la Maîtrise

Marion Nimaga-Brouwet
Responsable de la scolarité

Rachida Mhamed
Chargée de développement et de coordination

Klervie Metailler
Apprenti à la Maîtrise

Quentin Croisard

L'OPÉRA COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2021



Fondation Cultura, Cabinet Fierville Ziadé, Ariane Group, Educlare

SES GRANDS DONATEURS

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

LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

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

Direction de la rédaction

Olivier Mantei

Rédaction, iconographie et édition

Agnès Terrier

Assistée d'Anne Le Berre et Clara Muller

Création graphique

Inconito

Photographies

Répétitions de *Fidelio* à l'Opéra Comique, Atelier Berthier et Petit Théâtre, août-septembre 2021 © Stefan Brion

Iconographie

Couverture Julia Lamoureux

[p. 31] Ludwig van Beethoven, par Josef Willibrord Mähler, 1804-1805. Wien Museum, photographié par Birgit et Peter Kainz © Sammlung Wienmuseum

[p. 32] Extrait de février 1820 d'un des *Konversationshefte* de Beethoven conservés à la Beethoven-Haus de Bonn © Beethoven-Haus Bonn

[p. 34] Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt, par Gilles-Louis Chrétien, 1793. The Metropolitan Museum (New York), Don d'Edward Bement © MetMuseum

[p. 36] *Vendeuse de cocardes et femmes de l'époque révolutionnaire en différents costumes (détail)*, par Jean-Baptiste Lesueur, entre 1792 et 1798. Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 39] *Françaises devenues libres*, par Villeneuve, fin XVIII^e siècle. Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 40] Adrienne de La Fayette, portrait anonyme © National Archives at College Park

[p. 41] Julie-Angélique Scio (dans *Claudine ou le Petit Commissionnaire*, détail), par Jean-François Rousseau, 1794. Musée Carnavalet © Paris Musées ; Anna Milder-Hauptmann, portrait anonyme © Wikimedia Commons

[p. 42] Mme de la Valette à la Conciergerie, gravure anonyme © Wikimedia Commons ; Mme Schroeder-Devrient en Leonore dans *Fidelio*, lithographie anonyme. British Museum © The Trustees of the British Museum

[p. 43] La Malibran dans la scène de la prison de *Fidelio*, 1835, lithographie anonyme. The New-York Public Library, Joseph Muller Collection © NYPL ; Affiche du Covent Garden Theatre, 1835. Collections of the Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, © San José State University ; Première représentation de *Fidelio* au Théâtre-Lyrique, par Ange-Louis Janet. Collection privée

[p. 44] Léonore-Fidelio (Mme Caron) menaçant Pizarre (M. Bouvet) de son pistolet dans *Fidelio* à l'Opéra-Comique, par M. Parys, 1898, *Le Monde illustré*. Collection Opéra Comique

[p. 45] Lotte Lehmann en Fidelio, années 1930. Collection privée ; Maria Callas en Fidelio à l'Odeon Herode Atticus d'Athènes, août 1944 © Greek National Opera

[p. 46] Pierre Gaveaux et Jean-Nicolas Bouilly, portraits anonymes. The New York Public Library, Joseph Muller Collection © NYPL

[p. 49] *Léonore ou l'Amour conjugal* de Bouilly et Gaveaux, 1798, Collection de la bibliothèque de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis © Bru Zane Mediadbase

[p. 50] *Récréation des prisonniers à Saint-Lazare : la partie de ballon*, par Robert Hubert, vers 1794. Musée Carnavalet © Paris Musées

[p. 54] Ferdinando Paër et Giovanni Simone Mayr, portraits anonymes. The New York Public Library, Joseph Muller Collection © NYPL

[p. 56] Le Théâtre Feydeau, par Courvoisier, années 1800. Collection Opéra Comique

[p. 59] Schauspielhaus an der Wien, gravure anonyme, début XIX^e siècle. The New-York Public Library, Jerome Robbins Dance Division © NYPL

[p. 60] *Fidelio* de Sonnleithner, livret publié à Vienne en 1805 © Library of Congress ; Portrait de Thérèse de Brunswick, revue *Musica*, mai 1909, n°80. Institut National d'Histoire de l'Art © Bibliothèque des Arts décoratifs

[p. 62] Kärntnertheater, gravure anonyme, 1830 © Wikimedia Commons

[p. 63] Décor du dernier acte de *Fidelio*, par Antonio de Pian, 1815. The Morgan Library Museum, Gift of Mrs. Donald M. Oenslager © The Morgan Library & Museum

[p. 64] Quatuor de l'acte I de *Fidelio*, version de 1814. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1864 © IMSLP

[p. 66] Intérieur de prison, par Giulio Quaglio, fin XVIII^e s. The Morgan Library Museum, Gift of Mrs. Donald M. Oenslager © The Morgan Library & Museum

[p. 68] *Fidelio* au Semperoper, Dresde, octobre 1989, mise en scène de Christine Mielitz. Historical Archive of the Saxon State Theatres © Erwin Döring

[p. 71] Heartbeat Opera's *FIDELIO*, 2018 © Russ Rowland

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S.

1-1088 384 ; 2-1088 385 ; 3-1088 386

LOCATION

Téléphone
01 70 23 01 31

Internet
opera-comique.com

Guichet
1 place Boieldieu - 75002 Paris
Suivez-nous sur



N°5

