

OPÉRA DE  
**DOMENICO CIMAROSA**

# IL MATRIMONIO SEGRETO



**CONSERVATOIRE**  
**NATIONAL SUPÉRIEUR**  
DE **MUSIQUE ET**  
DE **DANSE DE PARIS**



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS

**JEUDI**  
2 MARS 2017 **19 H 30**

**SAMEDI**  
4 MARS 2017 **19 H 30**

**ET DU 6 AU 12 MARS 2017**

**SALLE**  
RÉMY PFLIMLIN

**DURÉE ESTIMÉE**  
3 H AVEC ENTRACTE (25 MIN)

**RETRANSMISSION**  
**EN DIRECT**  
**LUNDI 6 MARS 19 H 30**

Coproduction Conservatoire de Paris,  
Philharmonie de Paris.

En partenariat avec le Lycée Polyvalent  
Jules Verne de Sartrouville spécialisé dans les  
métiers de l'artisanat d'art dans les professions  
du spectacle (apprentis costumiers, décorateurs  
et accessoiristes).

En partenariat avec ITM, institut technique  
de maquillage (apprenties maquilleuses)

En partenariat avec l'Opéra national de Paris  
pour le prêt gracieux d'accessoires

Les textes de présentation ont été rédigés par  
les élèves de la classe des Métiers de la culture  
musicale du Conservatoire de Paris  
(professeur : Lucie Kayas)

Photographies de Ferrante Ferranti  
prises durant les répétitions

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

**PSL**   
LE CONSERVATOIRE  
EST MEMBRE DE  
PSL RESEARCH  
UNIVERSITY PARIS

 **CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS**



# IL MATRIMONIO SEGRETO

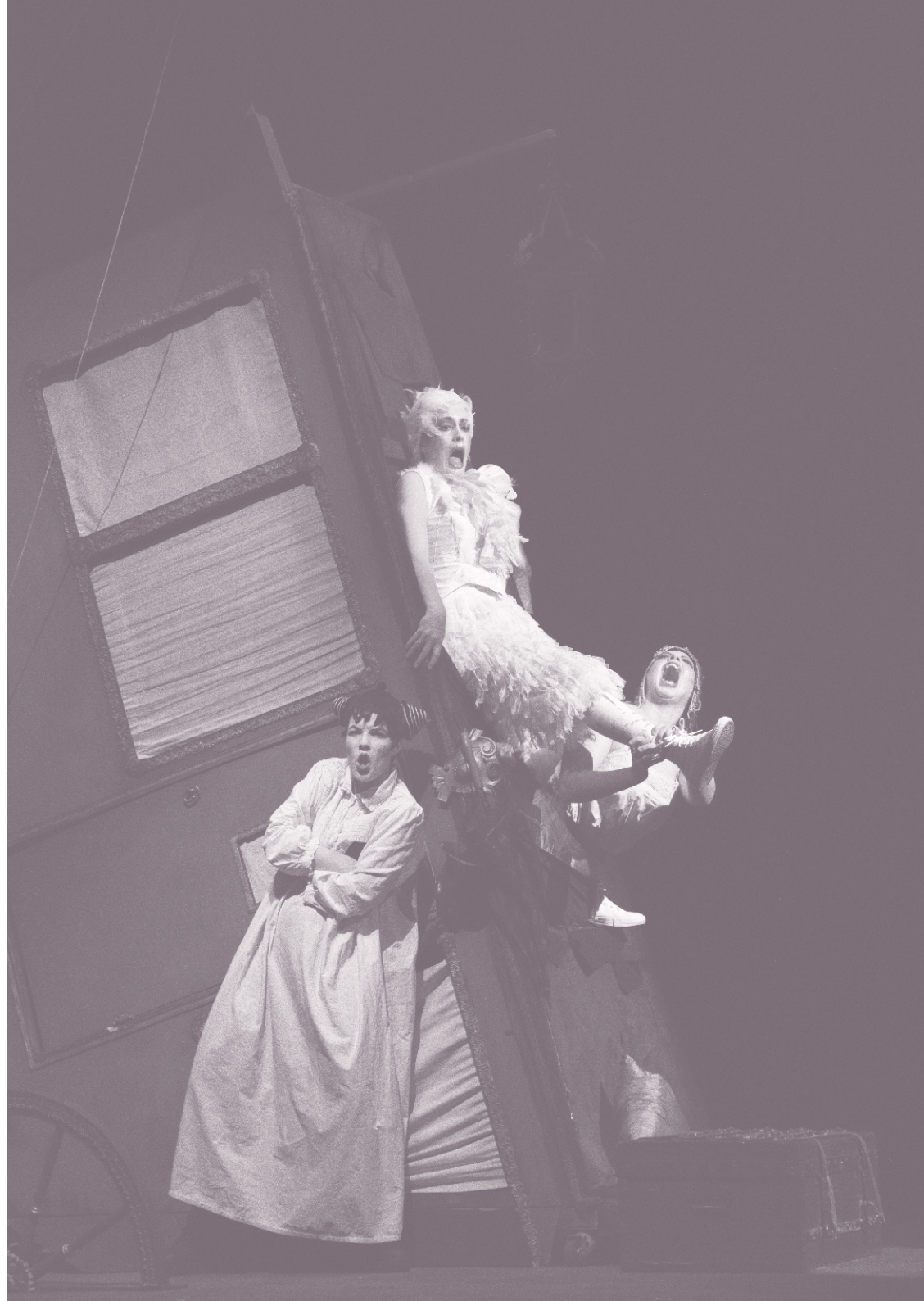
**DRAMMA  
GIOCO SO**  
EN DEUX ACTES

MUSIQUE DE  
**DOMENICO CIMAROSA**

LIVRET DE **GIOVANNI BERTATI**  
ÉDITIONS RICORDI 1976

Le Conservatoire de Paris propose chaque année une production lyrique en partenariat avec la Cité de la musique – Philharmonie de Paris. Les chanteurs et les instrumentistes du Conservatoire sont dirigés à cette occasion par de grands chefs d'orchestre et des metteurs en scène de renom dans des conditions professionnelles.

Ce *Dramma giocoso*, aussi considéré comme un opéra-bouffe, est créé en 1792 à Vienne. Le livret, écrit par Giovanni Bertati, est basé sur la comédie *The Clandestine Marriage* de George Colman et David Garrick, jouée en 1766. L'intrigue du livret est identique à celle de la comédie.



# DISTRIBUTION

**PATRICK DAVIN**  
DIRECTION MUSICALE

**ORCHESTRE  
DU CONSERVATOIRE  
DE PARIS**

**ALEX SANDER  
DOS SANTOS**  
COMÉDIEN

**CÉCILE ROUSSAT  
ET JULIEN LUBEK**  
MISE EN SCÈNE,  
SCÉNOGRAPHIE,  
CRÉATION COSTUMES  
ET LUMIÈRES

ÉLÈVES DU DÉPARTEMENT  
ÉCRITURE, COMPOSITION ET DIRECTION D'ORCHESTRE

**LÉO MARGUE  
ET GABRIEL BOURGOIN**  
CHEFS ASSISTANTS

ÉLÈVES DU DÉPARTEMENT  
DES DISCIPLINES VOCALES

**GUILHEM WORMS** .....GERONIMO  
**HARMONIE DESCHAMPS** .....CAROLINA  
**MARIE PERBOST** .....ELISETTA  
**FIONA MC GOWN** .....FIDALMA  
**BLAISE RANTOANINA** .....PAOLINO  
**JEAN-CHRISTOPHE LANIÈCE** .....COMTE ROBINSON

**PIERRE THIBOUT, RÉMY CHAULET  
ET KOTONA SAKURAI**  
CHEFS DE CHANT  
(ÉLÈVES DE LA CLASSE D'ERIKA GUIOMAR)

ÉQUIPE  
PÉDAGOGIQUE

**MORGANE FAUCHOIS**  
CHARGÉE DES ÉTUDES  
MUSICALES

**SUSANNA PODDIGHE**  
RÉPÉTITRICE D'ITALIEN

**ERIKA GUIOMAR**  
PROFESSEUR DE  
DIRECTION DE CHANT

**OLIVIER REBOUL**  
PROFESSEUR D'ÉTUDE  
DES RÔLES

**BLANDINE RANNOU**  
PROFESSEUR DE CLAVECIN

**ORCHESTRE DU  
CONSERVATOIRE**

VIOLON SOLO  
**ALEXANDRE PASCAL**

VIOLON  
**ANDREW BURGANT  
VASSILY CHMYKOV  
HELIA FASSI  
GRÉGOIRE GIRARD  
SARAH JEGOU  
RONALD LONG  
GASPARD MAEDER  
HUGO MEDER  
AIKO OKAMURA  
ROXANNE RABATTI  
LÉA ROECKEL  
SAKKAN SARASAP  
MICHAËL SERRA**

ALTO  
**CLÉMENT BATREL  
GABRIEL DEFEVER  
JOSSALYN JENSEN  
ISSEY NADAUD  
STEPHIE SOUPPAYA**

VIOLONCELLE  
**THÉOPHILE DUGUÉ  
JELENA ILIC  
FLORIAN PONS  
ADÈLE THEVENEAU**

CONTREBASSE  
**SULIAC MAHEU  
MEHDI NEJJJOUR**

FLÛTE  
**GILLES BREDAS  
ELIAS SAINTOT**

HAUTBOIS  
**CARL HANSEN  
AUDREY CROUZET**

CLARINETTE  
**BENJAMIN FONTAINE  
YOU-JIN JUNG**

BASSON  
**CHARLES COMERFORD  
ALEXANDRE HERVÉ**

COR  
**MAXENCE BUR  
FELIX ROTH**

TROMPETTE  
**PAULINE DUTHOIT  
RÉMI JOUSSEMET**

PERCUSSION  
**HANS LOIRS  
SWANN VAN RECHEM**

CLAVECIN  
**FELIPE GUERRA  
JEANNE JOURQUIN  
GRÉGOIRE LAUGRAUD**

## LES AVANT-CONCERTS

**THÉOPHILE BONJOUR**  
**AUDREY CABARROU**  
**ADELE GORNET**  
**FLORESTAN MOSSER**  
**CHLOÉ RICHARD-DESOUBEUX**  
**BLANDINE ROUFFIGNAC**  
ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE

**CLÉMENT LEBRUN**  
ENCADREMENT PÉDAGOGIQUE

ÉLÈVES DU LYCÉE JULES VERNE  
DE SARTROUVILLE

**MAÏTÉ DELGADO**  
*COSTUME DE GERONIMO*  
**JESSICA DELINE**  
*COSTUME DE CAROLINA*  
**ROMANE DUPONT**  
*COSTUME DE FIDALMA*  
**ANNE DZIERZBICKI**  
*COSTUME DE ELISETTA*  
**OLIVIA LESAGE**  
*COSTUME DE PAOLINO*  
**ROMAIN MARCINIAK**  
*COSTUME DU SERVITEUR*  
**MAXENCE RAPETTI-MAUSS**  
*COSTUME DU COMTE ROBINSON*  
COSTUMIERS

**ALIS LE NIGNOT**  
**MAUD SELLERON**  
HABILLEUSES

AINSI QUE LES ÉLÈVES  
ACCESSOIRISTES ET MACHINISTES  
CONSTRUCTEURS DE DÉCORS POUR LA  
RÉALISATION DES COIFFES DE L'ARBRE  
ET DE L'AUTEL

ÉLÈVES À L'ÉCOLE ITM

**MANON LATTE**  
**CÉCLIA CERQUEIRA**  
MAQUILLEUSES

CES AVANT-CONCERTS, PROPOSES  
DANS LE HALL DES SALLES  
PUBLIQUES, ONT ÉTÉ CONÇUS  
DANS LE CADRE DE LA FORMATION  
À LA MÉDIATION, MISE EN PLACE  
PAR LA CITÉ DE LA MUSIQUE  
- PHILHARMONIE DE PARIS  
ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS.

ÉQUIPE DU SERVICE  
AUDIOVISUEL

**CATHERINE DE  
BOISHÉRAUD**  
RESPONSABLE  
DU SERVICE AUDIOVISUEL

**JEAN-CHRISTOPHE  
MESSONNIER**  
**VIRGINIE BURGUN**  
INGÉNIEURS DU SON

**JEAN-CHRISTOPHE  
PONTIES**  
RESPONSABLE DE LA VIDÉO

**FRÉDÉRIC MARTIN**  
RÉALISATEUR

**VÉRONIQUE CARBEL**  
ASSISTANTE DE RÉALISATION

ÉQUIPE PRODUCTION  
ET TECHNIQUE

**MARIE LINDEN**  
RESPONSABLE DU SERVICE  
PRODUCTION ET APPRENTISSAGE  
DE LA SCÈNE

**GUY BOUTTEVILLE**  
ADMINISTRATEUR  
DE PRODUCTION

**FANNY VANTOMME**  
(CONSERVATOIRE DE PARIS)  
**MARIE GRENIER**  
(PHILHARMONIE DE PARIS),  
CHARGÉES DE PRODUCTION

**ARTHUR XAVIER-ROLAI**  
RÉGISSEUR GÉNÉRAL DES SALLES  
PUBLIQUES

**PATRICK BUISSON**  
RÉGISSEUR GÉNÉRAL  
DE LA PRODUCTION

**MAGID MAHDI**  
RÉGISSEUR PLATEAU

**YANN DIVET**  
**JULIE BARDIN**  
RÉGISSEURS LUMIÈRE

**BERNARD SURRANS**  
RÉGISSEUR GÉNÉRAL  
(ORCHESTRE)

**NATHALIE BERTHIER**  
CHARGÉE DES AFFECTATIONS

**GUILLAUME CHAUMARD**  
RÉGISSEUR D'ORCHESTRE

PERSONNEL SUPPLÉMENTAIRE

**SONIA BOSC**  
**STÉPHANE PUULT**  
**SYLVIE MARTIN-HYSZKA**  
COSTUMIERS

**VANESSA LAPORTE**  
RÉGISSEUR DE SCÈNE

**MICHAËL MARCHADIER**  
CHEF MACHINISTE

**LUCILE GUILBERT**  
**MATHILDE LEMOINE,**  
**MARIUS CAILLIEZ ET**  
**BENJAMIN DUBOIS DE**  
**MONT-MARIN**  
MACHINISTES

**SAMI AYED**  
**LAURENCE VLASIC**  
**GAËLLE COLLIN**  
**THOMAS LOURIE**  
**VICTOR MOUCHET**  
ÉLECTRICIENNES

**ROZENN LAMAND**  
ACCESSOIRISTE

**ANTOINE MILIAN**  
DÉCORATEUR

LE MARIAGE SECRET DE CIMAROSA

# UN THÉÂTRE DE L'IMAGINAIRE

INTERVIEW DES METTEURS EN SCÈNE, CÉCILE ROUSSAT ET JULIEN LUBEK

**Le Mariage secret de Cimarosa est la dernière collaboration qui vous unit sur une mise en scène mais c'est loin d'être la première !**

**Cette production s'inscrit-elle dans un certain savoir-faire, une « patte » qui vous est propre, ou des préoccupations qui vous ont déjà animés tous les deux sur vos précédents travaux ?**

**JULIEN LUBEK** — Je pense que nous apportons effectivement quelque chose de particulier au monde de l'opéra car nous venons de l'univers du mime – nous nous sommes d'ailleurs rencontrés chez le mime Marceau il y a bientôt une vingtaine d'années – et aussi celui du cirque, que nous avons fréquenté en tant qu'interprètes et puis comme metteurs en scène.

À l'opéra, nous aimons utiliser ce qui se fait dans le théâtre visuel, gestuel, circassien, c'est à dire incarner les choses, travailler avec du décor et des accessoires qui deviennent de véri-

tables partenaires de jeu, ce qui n'est pas forcément la norme à l'opéra où le décor est souvent une façon de rendre un peu spectaculaire la scène afin d'en faire un écrin autour des chanteurs.

Nous utilisons la scénographie, les costumes, tout ce qu'il y a sur scène, en tant qu'éléments dramatiques qui bougent et qui interagissent, qui sont des symboles. Ces partenaires à part entière des acteurs les amènent à être très investis physiquement par rapport à ce décor. L'autre chose que nous apportons et que l'on pourrait appeler notre « patte », c'est un théâtre stylisé où l'on n'est jamais dans le réalisme mais plutôt où le théâtre est là pour suggérer et propulser le spectateur dans un monde parallèle au nôtre, un monde fantaisiste et décalé où la signification vient de ce décalage. On se retrouve alors avec des éléments qui ont parfois l'air réaliste mais ne sont pas utilisés pour leur fonction première.

**Vous parlez de l'investissement des chanteurs, investissement qui peut être physique. Comment cela s'harmonise-t-il avec les contraintes du chant ?**

**CÉCILE ROUSSAT** — C'est un travail que nous avons déjà mené sur d'autres opéras et nous avons maintenant l'habitude de respecter ces contraintes. Sur cette production, l'équipe est très à l'écoute et volontaire. Au fur et à mesure des filages, nous ménagerons également des temps de repos afin que cette approche convienne à la partition. Il ne s'agit pas de mettre en place un théâtre « d'agitation ». C'est plutôt un théâtre de l'imaginaire, qui suggère des images au spectateur pour lui donner accès à des émotions et lui permettre d'aller plus loin dans le livret, dans les relations entre les personnages de l'opéra. Bien sûr, c'est tout de même un travail très exigeant pour les chanteurs d'autant plus qu'on a dans ce livret du *Matrimonio segreto* du jeu très concret. Nous faisons vivre et incarner ce jeu par chacun des personnages de façon très corporelle : il y a vraiment un jeu théâtral très rythmé.

**J.L.** — Je dirais que la mise en scène peut aussi être une aide physique pour les chanteurs, et pas seulement une contrainte, parce qu'on cisèle beaucoup leur texte, que ce soit dans les récitatifs ou les airs. Le fait d'avoir un parcours gestuel crée des appuis de jeu pour le chant et pour trouver un sens sans avoir à devoir fournir une émotion intérieure qui finalement s'essouffle. Cela aide les chanteurs par rapport à une mise à scène qui serait

plus statique et désincarnée, car dans ce genre d'œuvre, quand on répète huit fois la même phrase, si l'on n'est pas en train de développer scéniquement quelque chose, il est difficile d'être un bon interprète, voire impossible.

**L'intrigue de cet opéra est en apparence très simple (les deux personnages mariés doivent l'avouer à leur entourage) mais elle se complexifie quand se tissent les liens entre les personnages. Pensez-vous qu'il faille expliciter l'intrigue et la clarifier pour le public ou est-il intéressant au contraire de faire émerger de nouveaux sens par le biais de la mise en scène ?**

**C.R.** — Il y a un maître mot que l'on a tous les jours avec les chanteurs, c'est de rendre ces personnages vivants et intéressants par l'excès dans un sens ou dans l'autre et de ne pas rester dans la demi-mesure. Pour être franche, la première fois que nous avons lu le livret, nous n'étions pas très convaincus... Puis nous avons essayé de penser les choses sous d'autres angles, en ouvrant d'autres portes et finalement, au fur et à mesure des répétitions, nous nous disons « mais il est très bien, ce livret ! ». Les personnages que nous donnons à voir sont finalement assez loin de ceux du livret original, un petit peu pâlichons, enfermés dans un univers « XVIII<sup>e</sup> siècle ». Ainsi nous avons tiré des lignes de force et creusé leur folie pour mettre en exergue leurs faiblesses et fragilités. Le marchand (Geronimo) est pour nous un personnage avare et sourd qui veut absolument placer ses pions. Il y a aussi le comte, un



aristocrate au-dessus des problèmes de la bourgeoisie, un peu enfant gâté, devenu un hippie des années 70, un enfant gâté qui se permet de mener la belle vie ! Lorsque que le comte fait son entrée, dans un univers qui n'est pas du tout en lien avec l'époque, cela crée un contraste, une rencontre qui est tout à fait étonnante et génère elle-même des rapports d'énergie très intéressants entre les personnages. Tout d'un coup, le livret s'éclaire, non pas dans une profondeur incroyable, mais en tout cas des traits, des âmes humaines émergent qui deviennent touchantes, fantasques, voire vraiment drôles. Le jeu bascule parfois dans le burlesque parce que les personnages sont attachants et fidèles à ceux qu'on a conçus.

Dans ce dialogue entre deux univers bien différents, nous montrons les deux points importants qui se trouvent dans le livret : d'abord le parcours psychologique des personnages, leurs histoires d'amour, de jalousie... puis la satire sociale, le rapport entre la noblesse et la bourgeoisie au moment de la Révolution, à une époque où la société était vraiment en train de basculer. Ces deux choses ont été un peu fusionnées dans un rapport d'époque en caractérisant très fortement chaque personnage, ce qui crée des univers qui s'entrechoquent naturellement.

**Il y a une volonté de réactualiser l'intrigue de cet opéra de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec son humour et ses codes qui sont parlants pour le public de l'époque mais pas forcément aujourd'hui... À l'inverse, certaines questions qui peuvent se poser aujourd'hui**

**quand on lit le livret n'existaient pas pour celui qui l'a écrit : on peut par exemple interroger la place des femmes dans cette société. Quel point de vue avez-vous choisi de prendre ?**

**C.R.** — Nous avons choisi de traiter ce livret comme un conte, c'est-à-dire que ces questions-là se posent énormément dans les contes : la Belle au bois dormant qui dort et puis le prince arrive et tout va bien... *Le Mariage secret* a déjà ce poids-là mais nous avons rajouté un personnage un peu fantastique qui est aussi dans le livret, cité comme étant la cause de tout ces problèmes et qui se trouve être l'Amour. Il est présent assez souvent, il regarde ce qui se passe. C'est un Amour un peu dépassé par les événements et du coup, ce personnage fantasque, qui est aussi le valet déguisé, va un peu prendre à sa charge cette question-là. On ne brandit pas un étendard de féminisme et on ne pose pas spécialement un regard sur ce problème mais les filles qu'on met en scène portent un peu de cette force : Carolina est toujours en train de secouer Paolino, elle est en pantalon 1900 et a déjà un peu cette attitude de la femme qui se libère. C'est elle qui guide toujours la manœuvre. Fidalma, elle, prend ses aises en se déshabillant littéralement devant son Paolino et devient une sorte de mante religieuse, de reine insecte. Du coup, nous n'allons pas dans le sens du livret qui appuie l'instabilité des filles un peu « trimballées » d'un homme à un autre : nous leur donnons vraiment une force et, par le personnage de l'Amour, nous rendons à ce livret son fond de conte, de fable dont on tire les enseignements sur l'âme humaine.

**Vous nous avez parlé de l'équipe qui participe à cette production. Comment se passe le travail avec les étudiants du Conservatoire de Paris, y a-t-il des différences par rapport aux collaborateurs que vous avez habituellement ?**

**J.L.** — Il y a quelque chose de très agréable à travailler avec de jeunes chanteurs, ils sont encore très frais et disponibles dans leur tête, et très volontaires, ce qui nous permet à tous d'essayer beaucoup de choses. Chez certains chanteurs plus expérimentés, il peut y avoir des habitudes difficiles à changer. Là, tout est plus libre, vierge – les solistes n'ont jamais chanté l'œuvre auparavant, ils sont dans la découverte – et c'est très satisfaisant de voir que depuis une semaine que l'on répète, chez certains, on sent naître quelque chose, ils trouvent de nouvelles idées qui n'étaient pas en eux. Nous avons fait des exercices de clown et des improvisations sans aucun rapport avec Cimarosa ni l'époque, justement pour trouver des traits de caractère qui émanent d'eux, pour nourrir leur personnage.

Nous avons aussi eu la possibilité de travailler avec d'autres étudiants en Diplôme des Métiers d'Art de Sartrouville pour la réalisation des costumes. Cécile a pensé les maquettes des costumes mais ensuite, la confection a été confiée à cette école et c'est assez cohérent puisque cela rentre tout à fait dans le contexte du projet pédagogique. Les propositions ont fusé et c'est ce qui est vraiment intéressant. Les élèves costumiers ont rencontré les

élèves chanteurs pour faire les premiers essayages, il y a vraiment eu une émulation qu'on ne rencontre pas forcément dans la routine d'une grosse maison. Les maquilleuses également sont deux stagiaires d'une école de maquillage à Paris. Il y a sur cette production beaucoup de liberté et un esprit de découverte rendus possibles grâce au travail avec les étudiants.

**Nous avons la chance de pouvoir observer un peu du décor qui accueille votre mise en scène au moment où l'on vous parle. Vous nous avez déjà un peu parlé des personnages et des mises en scène que vous avez pu faire, pourriez-vous nous donner quelques détails sur les éléments de décor que vous utilisez ?**

**J.L.** — Il y a un arbre, le carrosse renversé ou encore un coffre ancien posé à côté de nous... On essaie de donner des choses qui renvoient à un certain réalisme et qui s'en échappent. On a voulu donner à ce décor une atmosphère assez onirique, qui suggère une évasion. La pseudo-simplicité du livret nous a permis aussi de trouver une certaine liberté. Avec le carrosse, par exemple, on renvoie à l'époque du livret, mais comme les autres objets, il est cassé ou un peu abîmé par le temps. Les éléments du décor appartiennent plus ou moins à la bourgeoisie ou l'aristocratie de Cimarosa, mais ce sont des objets qui finalement s'étiolent et laissent voir leur fragilité.

Propos recueillis le 3 février 2017 par  
**Quentin Boussuge et Coline Infante**

# CHAÎNON MANQUANT DE L'HISTOIRE DE L'OPÉRA

## INTERVIEW DU CHEF D'ORCHESTRE PATRICK DAVIN

**Vous avez déjà travaillé au Conservatoire de Paris en tant que chef invité ; que retirez-vous de ces expériences répétées avec de jeunes musiciens ? En quoi est-ce différent de la direction d'orchestres professionnels ?**

Mes interventions au sein de cet établissement ont pris plusieurs formes : j'ai eu l'occasion de diriger l'orchestre des élèves et des lauréats du Conservatoire de Paris, ou encore de faire des stages pour la classe de direction. J'avais donc déjà connu plusieurs cas de figure jusqu'à présent, sauf l'opéra. Cette fonction m'honore, en plus de s'inscrire dans une démarche que j'ai toujours défendue, à savoir l'enseignement. En effet, j'ai aussi été professeur de direction au Conservatoire Royal de Musique

de Bruxelles pendant quelques années. Il y a toujours quelque chose de très enrichissant dans ces projets d'opéra au sein du Conservatoire de Paris, du fait que l'on ne soit pas encore dans la « vraie vie », car tout y est plus simple ! On se trouve face à une très grande demande ; il n'existe pas ou peu de disparités entre les étudiants qui sont de niveau homogène et de la même génération. Cet élément les distingue des orchestres professionnels, où l'on a affaire à des disparités de générations, ce qui est parfois plus difficile à gérer tout en pouvant constituer un avantage, car l'expérience des plus anciens peut apporter aux nouveaux. Le projet du *Mariage secret* de Cimarosa est le reflet de l'opéra tel qu'il est véritablement hors du Conservatoire,

en tant qu'art total : il fait appel à la fois à des metteurs en scène, des instrumentistes, des chanteurs et de la scénographie. La production fait intervenir un nombre important de collaborateurs de différents départements qu'il s'agit de fédérer, en l'absence de directeur artistique. Mon rôle, comme chef d'orchestre, est donc de créer un lien entre ces différents organisateurs, chaque département avançant à son rythme. On pourrait croire que Cimarosa a composé cet opéra pour des circonstances comme celles-ci – pour des opéra-studios ou des troupes de jeunes chanteurs –, les différentes parties pouvant être chantées par de jeunes chanteurs talentueux, contrairement à la grande majorité des opéras s'adressant à des voix déjà formées, comme la *Tosca* de Puccini ou *Carmen* de Bizet. L'opéra de Cimarosa appartient encore, dans une certaine mesure, à la musique ancienne et les parties vocales sont très bien réparties : les six protagonistes ont une importance sensiblement égale, aucun d'eux n'est laissé pour compte. En outre, le compositeur fait la part belle aux ensembles vocaux. Les ensembles vocaux allant du duo au sextuor que l'on trouve dans cet opéra sont formateurs pour les chanteurs, puisqu'ils mêlent une pratique de musique de chambre à une très grande exigence technique : il s'agit de chanter bien ensemble.

**Qu'y a-t-il de séduisant dans cet opéra buffa ?**

Je trouve cet opéra remarquable ! Premièrement, le livret fait part d'un sujet très concret, qui n'est pas forcé, qui creuse les personnages psychologiquement d'une manière très fine et très habile ; au contraire, dans d'autres opéras comme les *Noces de Figaro*, on prend parfois un personnage pour un autre et les événements sont à la limite du compréhensible pour le spectateur. Deuxièmement, le livret du *Mariage secret* se prête à plusieurs lectures, dont des lectures plus modernes ou plus poétiques. Il est question de sentiments, de problèmes familiaux et de l'arriérisme d'une certaine bourgeoisie. Le personnage de Geronimo incarne un peu la volonté d'un bourgeois d'être non-pas gentilhomme, mais rattaché à la noblesse. En outre, lors de sa création, cet opéra a été intégralement bissé par l'empereur. Pourtant, à première vue, la noblesse incarnée par le comte est malmenée. Mais en réalité, *Le Mariage secret* n'est pas véritablement révolutionnaire, puisqu'à la fin, le comte trouve son compte. En sortant de cet opéra, l'on doit être fier d'être noble ! Un autre de ses nombreux atouts réside dans son intérêt pédagogique de nos jours, comme j'ai pu l'évoquer plus tôt : son côté pré-bel cantiste lie l'agréable à l'exigence des ensembles, très formateurs pour de jeunes chanteurs.



**Quelles sont les raisons qui vous ont poussé à faire des coupures dans la partition du *Mariage secret* avec les élèves du Conservatoire ?**

Dans cet opéra, il y a toujours un moment où les proportions sont exagérées. Cimarosa a de très belles idées, mais les expose parfois sur la partition comme s'il n'avait pas eu de gomme à proximité : il a en effet tendance à tirer sur la corde, à exposer deux fois, trois fois, ou même quatre fois une seule idée. Lorsque j'ai dirigé pour la première fois *Le Mariage secret*, j'ai repris une production existante, laquelle comportait ses propres coupures. De plus, ces coupures sont justifiées avec de jeunes chanteurs puisque le tout serait trop long pour leur condition physique. À l'inverse, le chanteur qui incarne Geronimo pour la production du Conservatoire de Paris m'a demandé de rétablir un passage coupé dans son premier air, car celui-ci faisait vraiment bouffe. On pourrait même dire qu'il y avait quelque chose de pré-rossinien, alors que Rossini venait de naître au moment de la création de cet opéra.

**Parfois, les œuvres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme *Le Mariage secret* font l'objet d'interprétations sur des instruments munis de cordes en boyaux et d'archets qui tendent à imiter la facture des archets de l'époque de la composition de l'œuvre. Pour cette production au Conservatoire de Paris, le choix a été fait de jouer sur instruments modernes. Pourquoi ?**

Il m'a en effet déjà été donné de pouvoir diriger plusieurs fois *Le Mariage secret* sur des instruments munis de cordes en boyaux avec archets classiques, et des musiciens habitués et formés aux interprétations propres à ce que l'on nomme la musique ancienne. À l'heure actuelle, les jeunes musiciens sont plus habitués que par le passé à élargir leur répertoire tant vers la musique contemporaine que vers la musique ancienne. Le Conservatoire de Paris possède un département de musique ancienne dynamique qui se concentre sur la formation de ces jeunes musiciens.

Les techniques d'archet étant tellement différentes (en raison notamment de la légèreté des archets classiques par rapport aux archets modernes) et nécessitant une formation supplémentaire pour les jeunes musiciens, déjà très occupés par leurs études au Conservatoire, nous avons fait le choix de jouer *Le Mariage secret* sur des instruments modernes. Cela m'a conduit parfois à changer les quelques habitudes de direction que j'avais prises lors de mes précédentes interprétations de l'œuvre sur instruments d'époque. Mais dans la vie d'un chef, il est habituel de s'adapter, de changer quelques éléments d'une œuvre déjà dirigée et connue, en fonction des caractéristiques des musiciens, de l'acoustique des lieux, ou de l'instrumentarium à disposition. Notre interprétation sur instruments modernes sera bien sûr éclairée par ce que j'ai en tête de mes précédentes interprétations sur instruments anciens.

**Ce *dramma giocoso* est classé dans la catégorie de l'*opera buffa*, mais, par rapport à l'opéra de Mozart, on semble être encore plus dans le registre bouffe. Cependant, le personnage de Carolina pourrait faire figure de personnage *semi-seria*. Comment définiriez-vous l'*opera buffa* selon Cimarosa et par rapport à Mozart ?**

*Don Giovanni* de Mozart a également été sous-titré *dramma giocoso*. C'en est devenu une appellation de profondeur psychologique et de vraisemblance. Plus généralement, dans les opéras de Mozart comme dans *Le Mariage secret* de Cimarosa, on perçoit dans les personnages une certaine profondeur, qu'il s'agisse de Fidalma voulant épouser un jeune avec son argent ou bien des rapports entre Marceline et Figaro dans *Les Noces de Figaro*. Quant à Carolina, c'est l'un des plus incroyables personnages d'opéra : son tempérament est explosif, mais son cœur déborde de générosité et de tendresse. Elle souffre par fidélité à Paolino, mais elle aurait pu être attirée malgré tout par les propositions du comte. Au lieu de céder, celle-ci l'éconduit avec classe, humour, finesse et amour pour sa sœur. Le personnage de Carolina est formidable, avec un parcours presque sans faute. Cimarosa traite tous ses personnages avec finesse, même s'ils ont leurs défauts.

**Quelles interactions y a-t-il entre vous et la mise-en-scène ? Est-ce un facteur à prendre en compte dans la façon de diriger ?**

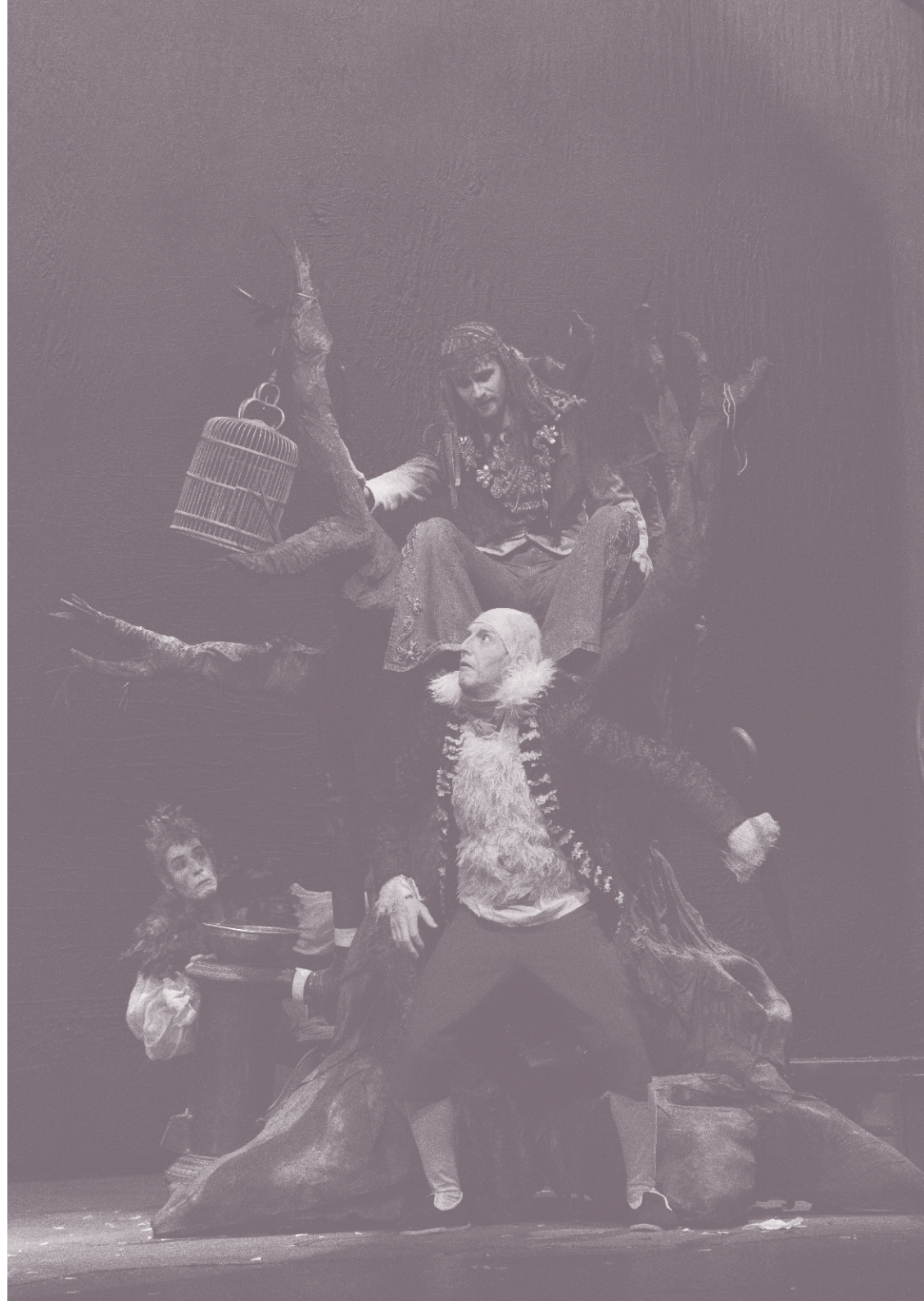
Cette question se pose tous les jours à l'opéra. J'ai connu plusieurs types de collaborations, plus ou moins fusionnelles en fonction des metteurs en scène. Pour la production du Conservatoire, la situation est légèrement biaisée : j'ai fait démarrer l'équipe des metteurs en scène en les suggérant à un directeur d'opéra. Parfois, des mises-en-scène sont relativement envahissantes, elles entrent dans le cadre d'un univers propre à des metteurs-en-scène comme Olivier Py ou Christoph Marthaler. Parfois, l'une d'elles semble coïncider car la dramaturgie ne colle pas précisément à la force du livret. Pour moi, ce n'est pas un problème : je juge toujours un décor quand il n'est pas éclairé et quand il est en train de se montrer. Ici, je m'émerveille devant chaque élément de décor, j'ai envie de voir ce que le décor va nous raconter, plutôt que de savoir ce que l'on pourrait bien faire avec lui : avant même de la voir, la pièce doit susciter notre imagination. L'opéra connaît un regain d'intérêt financier et de renommée chez des metteurs en scène de théâtre. La plupart du temps, lorsque l'on vient du théâtre, on a du mal à s'adapter aux contingences et aux contraintes du chant, de la mise en espace propre à l'opéra et de la masse du chœur que l'on ne gère pas au théâtre. C'est pourquoi, dans cette situation, il était important de travailler avec des metteurs en scène ayant déjà une certaine expérience de l'opéra.

**On a l'idée que Cimarosa succède directement à Mozart, mais certains éléments d'écriture semblent le rapprocher de Rossini, comme le fait que chaque air se termine par une strette. Est-il juste de faire ce rapprochement ? Y a-t-il d'autres éléments qui pourraient justifier ou non l'idée de rapprocher Cimarosa plus de Rossini que de Mozart ?**

Effectivement, Mozart et Rossini sont deux grands compositeurs, mais cet opéra témoigne de beaucoup d'autres influences : au moment où il est composé, Cimarosa est à Vienne, carrefour d'influences au XVIII<sup>e</sup> siècle. Beaucoup de tournures chez Cimarosa sont plus à rapprocher de Salieri, de Paër et même de Haydn, où l'on trouve par exemple une certaine liberté par rapport aux temps forts des mesures, qui se placent sur les troisièmes temps, à la manière des *Concertos pour violoncelle* de ce dernier qui doivent encore beaucoup à une écriture ancienne. L'incompréhension de l'écriture de Cimarosa à laquelle on peut se heurter aujourd'hui est comparable à celle subie de son temps par Berlioz : celle-ci était due à sa profonde connaissance de la musique très ancienne, dont il s'inspirait en écrivant avec la liberté d'un Palestrina face à la structure des mesures et avec des harmonies synco-pées en permanence.

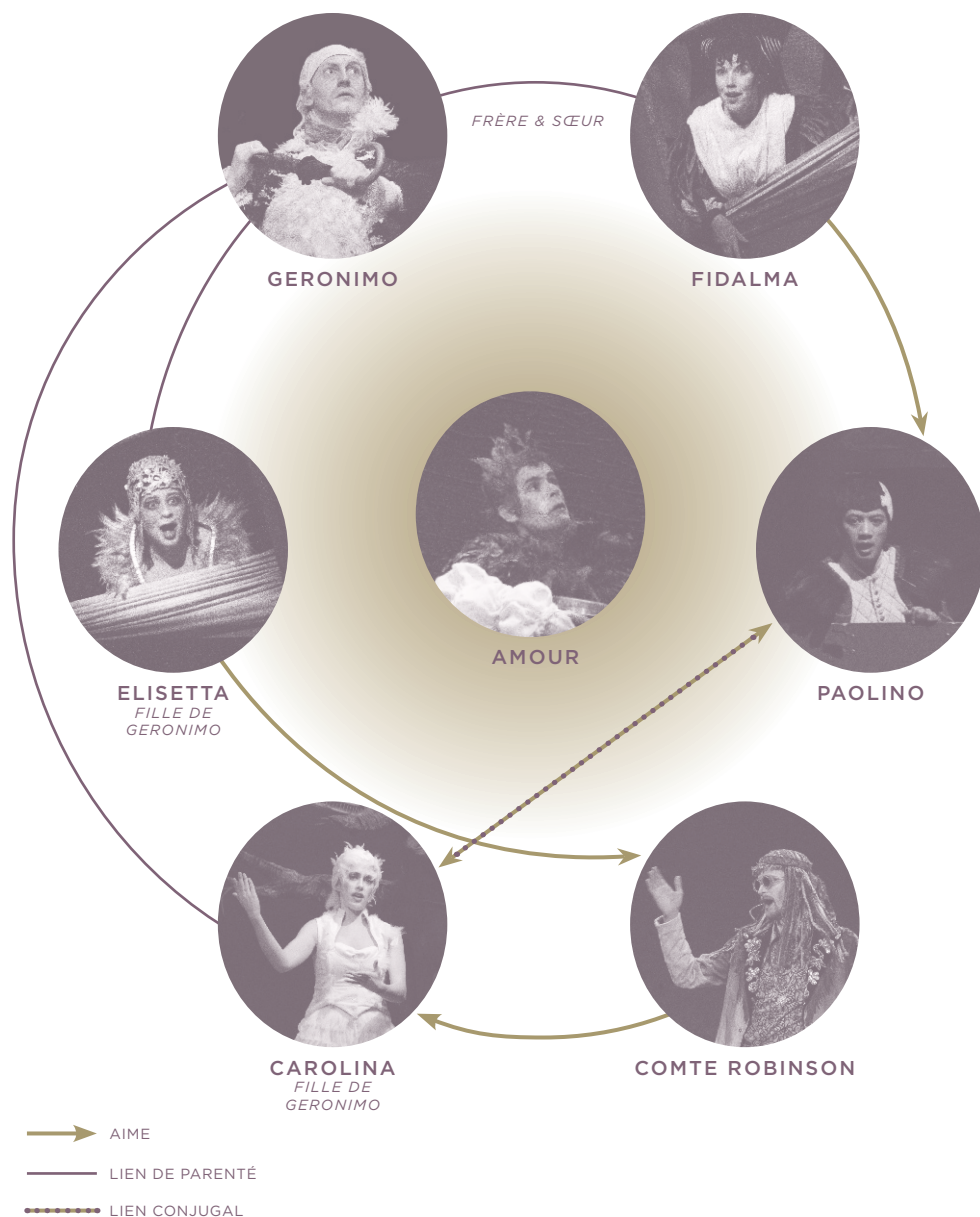
Il y a un côté chaînon manquant, mais chaînon multiple, chez Cimarosa. On trouve dans son écriture une intelligence plutôt Mittel-Europa née au contact de l'Empire austro-hongrois, ainsi que la vivacité italienne. Cela donne un mélange qui fait qu'il n'est pas aussi italien que Vivaldi. La richesse de son écriture est justement d'être composée de plusieurs éléments, parfois même contradictoires : cela permet d'être le plus vrai et le plus efficace possible, tout en gardant une certaine unité de ton et de style.

Propos recueillis le 3 février 2017 par  
**Arthur Prieur et Théophile Bonjour**





## SYNOPSIS



## ACTE I

Carolina, fille du riche marchand Geronimo, vient d'épouser secrètement Paolino, le commis de son père. Cherchant un moyen d'annoncer cette mésalliance à son beau-père tout en atténuant sa colère, Paolino projette d'arranger un mariage entre la sœur aînée de Carolina, Elisetta, et le comte Robinson, son protecteur. Flatté, Geronimo entend trouver un parti aussi prestigieux pour Carolina. Il convoque alors toute la maison pour annoncer ses résolutions (n° 3. Aria : « Udite, tutti udite ») mais le conflit éclate entre la fière Elisetta et Carolina qui se défend d'être jalouse. Fidalma, jeune veuve et sœur de Geronimo, intervient alors pour calmer le jeu (n° 4. Trio de Carolina, Elisetta et Fidalma : « Le faccio un inchino ») et, tandis que Carolina quitte la scène, elle confie à Elisetta son projet de se remarier (n° 5. Aria : « E vero che in casa »). Si elle ne dévoile pas à sa nièce l'identité de l'élu de son cœur, le public apprend qu'il s'agit de Paolino.

De son côté, Geronimo annonce à Carolina qu'elle va épouser un chevalier mais leur entretien est bientôt interrompu par l'arrivée outrancière du comte Robinson (n° 6. Cavatine : « Senza, senza cerimonia »). Après avoir échangé les salutations d'usage, Geronimo se retire avec Paolino tandis que le Comte reste seul avec les trois femmes. Ne sachant pas laquelle d'entre elles lui est destinée, il s'avance vers Carolina dont il s'éprend aussitôt. Détroumpé, il peine à cacher sa déception en découvrant sa promesse.

Se retrouvant en tête à tête avec Carolina, Paolino lui confie son espoir d'obtenir le soutien de Robinson ainsi que celui de Fidalma. Alors qu'il s'apprête à exposer la situation au Comte, celui-ci lui révèle sa passion pour Carolina et le charge de porter à Geronimo sa proposition de substituer une sœur à l'autre. De son côté, le Comte déclare sa flamme à Carolina mais celle-ci tente de le dissuader de renoncer à Elisetta (n° 9. Aria : « Perdonate, signor mio »). Le Comte, qui la croyait déjà conquise, la soupçonne alors d'avoir un amant et décide de la suivre pour s'en assurer.

Tandis que Geronimo, affairé aux préparatifs du mariage, rejette les plaintes d'Elisetta et de Fidalma à propos du Comte, ce dernier cherche à sonder le cœur de sa bien-aimée. Au moment où il affirme vouloir l'épouser à la place d'Elisetta, celle-ci les surprend et crie à la trahison. Le tapage ne manque pas d'attirer Fidalma puis Paolino et Geronimo qui, ne soupçonnant rien, cherche à comprendre ce qui se trame. Toutefois, au lieu d'éclaircir la situation, les récits de chacun s'emmêlent et l'acte se termine dans la plus grande confusion (n° 10. Finale 1).

## ACTE II

Geronimo accepte finalement d'échanger le destin de ses filles, étant visiblement séduit par l'offre financière du Comte – c'est à dire, une réduction de la dot (n° 11. Duo de Geronimo et du Comte : « Se fiato in corpo avete »). En grande détresse, Paolino pense quant à lui demander l'aide de Fidalma mais, choqué par la déclaration d'amour que celle-ci lui fait, il s'évanouit. Fidalma profite de cette situation pour faire croire à Carolina que c'est par amour pour elle que le commis, bouleversé, s'est évanoui (n° 12. Trio de Paolino, Fidalma et Carolina : « Sento, oimè ! che mi vien male »). Persuadée par le discours mensonger de sa tante, la jeune femme fait une scène à son mari. Tout en essayant de la calmer, Paolino lui propose alors de fuir (n° 13. Aria : « Pria che spunti in ciel l'aurora »). Elle refuse, espérant encore pouvoir améliorer la situation.

De son côté, le comte Robinson tente d'obtenir l'accord d'Elisetta pour l'annulation de la convention matrimoniale initiale. Bien qu'il s'attribue tous les défauts possibles, Elisetta reste inflexible et perçoit de plus en plus le danger représenté par sa sœur. Elle complotte donc avec sa tante pour éloigner Carolina. Fidalma va jusqu'à menacer son frère de retirer son argent de ses affaires pour obtenir son consentement (n° 15. Trio : « Cosa farete? ») Ayant appris cette décision de la bouche même de son père, Carolina, affligée, s'adresse au comte Robinson qui lui promet de l'aider.

Mais à l'issue de cette rencontre clandestine, ils sont surpris par la famille, ce qui ne fait que conforter Geronimo dans sa décision d'exiler Carolina dès le lendemain (n° 18. Aria d'Elisetta : « Se son vendicata »).

À la nuit tombée, Paolino rejoint Carolina dans sa chambre pour planifier leur fuite. Entendant leurs murmures, Elisetta, persuadée qu'il s'agit de sa sœur et du Comte, appelle son père et sa tante pour venir constater ce « péché ». Tous trois ont la surprise de découvrir que c'est en réalité Paolino qui se trouve chez Carolina. Contraints par les circonstances, les deux amoureux avouent leur mariage secret. Geronimo, d'abord furieux, est imploré par tous de leur pardonner et finit par céder : Carolina restera mariée à Paolino tandis qu'Elisetta épousera le comte Robinson (n° 20. Finale 2).

**Ana Diaconu et Chloé Richard-Desoubaux**





# CIMAROSA, ET L'OPÉRA NAPOLITAIN

Domenico Cimarosa était l'un des compositeurs les plus connus de son temps et ses nombreux opéras ont été joués sur toutes les scènes d'Europe, de Lisbonne à Saint-Petersbourg en passant par Londres, Paris, Vienne ou Prague. Si sa musique a donc acquis ainsi une dimension européenne, elle porte bien les marques d'une tradition spécifique : l'opéra napolitain.

L'école napolitaine de l'opéra est à son apogée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Naples dispose alors d'une quantité de théâtres et de conservatoires sans équivalent en Europe, héritage de la politique ambitieuse du souverain Carlo III (1716-1788). Sur le trône de Naples depuis 1734, celui-ci, conscient du prestige que lui apporterait une telle institution, s'est empressé de faire construire une maison d'opéra qui porte son nom. L'opéra constitue en effet le divertissement de cour par excellence et le théâtre San Carlo, inauguré en 1737, devient bien vite la maison d'opéra de référence pour l'ensemble de l'Europe. Si les moyens mis en œuvre pour éblouir le public semblent sans limite, ces dépenses sont réservées au genre de l'*opera seria*, théâtre noble à sujet généralement historique ; l'*opera buffa*, comédie de mœurs à sujet contemporain, donne lieu à des productions plus modestes, faisant appel à un nombre de chanteurs restreint et déployant des décors moins élaborés. La cohabitation des deux genres est rendue possible par le grand nombre de théâtres. Les petites scènes du Teatro dei Fiorentini ou du Teatro Nuovo s'avèrent idéales pour l'*opera buffa* ; une trentaine d'opéras de Cimarosa seront créés dans ces deux institutions. La taille du théâtre se retrouve dans l'effectif de son orchestre : c'est pourquoi les opéras de Cimarosa reposent sur une orchestration légère, avec un ensemble de cordes divisés en trois parties, parfois doublés par quelques flûtes ou hautbois, un basson accompagnant la ligne de basse.

Si les opéras de Cimarosa portent la marque de catégories apparemment nombreuses et variées (*dramma giocoso*, *commedia per musica*, *farsa per musica*, *intermezzo in musica*...), celles-ci

sont généralement dictées par les commandes et ne doivent pas masquer le rattachement de toutes ces œuvres lyriques au genre de l'*opera buffa*, qui prend progressivement le dessus sur l'*opera seria* (également cultivé par Cimarosa) dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce genre reste intimement lié à la notion de plaisir musical. Sans aucun doute, le public italien de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle attend des opéras *buffa* qu'ils le divertissent. Les personnages mozartiens à la psychologie très travaillée présentent pour ainsi dire un intérêt très limité à ses yeux. C'est donc avant tout la musique qui doit le séduire. Un compositeur d'*opera buffa* se doit alors d'inclure dans son œuvre des ingrédients incontournables s'il souhaite connaître le succès. Des voix belles et envoûtantes, des mélodies pleines de charme, un finale somptueux, des personnages vivants et piquants, une mise en scène comique, tels sont les éléments phares qui assurent la bonne réception d'un opéra de ce genre. En outre, à l'inverse des opéras de Mozart, nul besoin de concevoir une orchestration élaborée qui déroutait l'auditeur du XVIII<sup>e</sup> siècle plus qu'elle ne le séduit. La plupart des compositeurs d'*opera buffa* préfèrent ainsi façonner leur tissu orchestral à la manière d'un simple accompagnement des voix.

Toutefois, si Cimarosa conserve avec grand respect les codes qui caractérisent ce genre opératique, il contribue à le faire évoluer en donnant plus de relief à la psychologie de ses protagonistes : au lieu de les présenter sous un jour exclusivement comique, il fait d'eux des personnages sensibles qui dévoilent au cours de l'histoire une palette de sentiments variés, connaissant des instants de gaieté et de joie les plus vifs comme des moments de tristesse et de désespoir les plus profonds. Au même titre que Cimarosa, Giovanni Paisiello, Gaetano Donizetti et peu après Gioachino Rossini, contribuent chacun à leur manière à porter l'*opera buffa* napolitaine à des sommets insurpassables.

**Audrey Cabarrou et Tristan Labouret**

# ORDRE SOCIAL À L'OPÉRA

« Comme il n'y a rien au monde qui soit si commun que le mariage, et que c'est une chose sur laquelle les hommes ordinairement se tournent le plus en ridicules, il n'est pas merveilleux que ce soit toujours la manière de la plupart des comédies [...] »

Molière, pour l'argument de sa comédie-ballet *Le Mariage forcé* de 1664, explique en ces termes l'intérêt des dramaturges pour le thème du mariage. Un siècle plus tard, celui-ci est toujours le reflet des mœurs d'une société. Avant la première du *Mariage secret* de Domenico Cimarosa en 1792, le compositeur avait déjà écrit trois opéras comportant ce mot dans leur titre.

La thématique du mariage a ainsi toujours été propre à la comédie en ce qu'elle permet d'allier le sujet plaisant de l'amour à une satire des différentes classes de la société, l'union de deux personnes résultant bien souvent d'enjeux de pouvoir et d'argent autant que de la perpétuation de la cellule familiale. Depuis Molière, il met en scène les personnages du noble, du bourgeois et du roturier en critiquant avec lucidité les motivations de chacun vis-à-vis de leurs unions respectives. Le cadre du spectacle a d'ailleurs toujours été celui d'une relative liberté d'expression dans le sens où les aristocrates y sont plus enclins à rire d'eux-mêmes.

À l'époque de Cimarosa, le théâtre se fait ainsi le reflet de grands bouleversements dans la société, à commencer par ceux qui découlent en France de la Révolution. Les codes dramatiques eux-mêmes, avec les règles de bienséance et de vraisemblance, sont remis en question. L'année 1792 est d'ailleurs en France celle de l'institution du mariage civil, bien que déjà pensé plusieurs années auparavant, permettant aux couples de s'unir en dehors de l'autorité de l'église. S'intéresser aux différentes représentations du mariage au théâtre et à l'opéra au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle permet de voir dans quelle mesure Vienne, ville dans laquelle Mozart et Cimarosa créent leurs opéras, se fait écho des mutations de l'ordre social de l'Ancien Régime, tout en s'adaptant au contexte viennois.

## VERS UN ART RÉVOLUTIONNAIRE ? LE CAS DU MARIAGE DE FIGARO

Les événements de 1789 ont été le fruit de l'évolution des mentalités au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'on rapproche généralement des philosophes des Lumières. Cet esprit pré-révolutionnaire s'incarne aussi dans le théâtre. L'une des plus célèbres pièces de théâtre françaises véhiculant cette pensée nouvelle est *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, créé en 1784. La pièce ne cache pas ses intentions contestataires et fait scandale par sa préface, où l'on annonce que « l'auteur a formé son plan de façon à y faire entrer la critique d'une foule d'abus qui désolent la société ». Si le livret de Da Ponte ne retient pas tous ces enjeux politiques, l'essentiel de la pièce y demeure : le comte Almaviva présente tous les traits d'une aristocratie immorale et décadente ; il a le soutien de la justice et contredit ses propres lois, tandis que le roturier Figaro représente le triomphe des bonnes mœurs.

Da Ponte s'est éloigné du caractère pré-révolutionnaire de l'œuvre de Beaumarchais, mais il donne à ses personnages une profondeur et une résonance tragiques, quelque peu éloignées des conventions habituelles de l'*opera buffa*, qui viennent appuyer le bouleversement des codes de la société. *Les Noces de Figaro* décrivent le combat d'un valet contre son maître, dont on condamne les désirs et le libertinage. Figaro n'est plus seulement un valet d'intrigue destiné à faire rire, mais peut méditer sur des problèmes existentiels. À travers ses créations à Vienne, ville dans laquelle Mozart a rencontré le monarque éclairé Joseph II, le compositeur exprime son adhésion à des valeurs comme la raison, la fraternité, la solidarité humaine, susceptibles de fonder une « société éclairée » et de favoriser l'épanouissement personnel. Mozart tente de dépasser l'opposition du sérieux et du comique et cherche à inventer dans cet opéra une conciliation des deux registres. L'œuvre, peut-être par son intrigue provocante mais aussi par sa musique jugée complexe, ne rencontre pas le succès qui sera celui du *Mariage secret* de Cimarosa.

## LE MARIAGE SECRET OU L'ART D'ÊTRE COURTISAN

L'écrivain Stendhal ne cache pas sa préférence pour Cimarosa par rapport aux « grosses notes [et aux] mesures lentes de l'auteur de *Così fan tutte* ». « La verve comique et la richesse d'idées » forment un domaine où Cimarosa est souverain pour des publics craignant avant tout cet ennui qui est le risque de se trouver face à soi-même. Spécialiste de la distraction, Cimarosa ne craint pas de rival à ce jeu de kaléidoscope où reviennent sans cesse les mêmes figures musicales et théâtrales dans la seule variété d'un ordre légèrement modifié. Il sert une société fatiguée, résolue à ne rien entendre qui puisse troubler son confort mental. Pourquoi s'étonner si *Le Mariage secret* délasse mieux l'honnête empereur-fonctionnaire Léopold II que ne l'aurait fait la *Flûte enchantée* ?

L'ordre social que décrit le librettiste Giovanni Bertati est cependant déjà bousculé. On permettra dans une fin heureuse que se réalise l'union des jeunes amoureux contre le premier avis du père, indulgent, en allant à l'encontre des conventions. C'est aussi un conflit de générations. L'intérêt éprouvé par les différents protagonistes – le Comte pour les filles du marchand ou encore Fidalma pour le jeune Paolino – montre aussi la fragilité de ces conventions et la liberté prise au regard des mœurs de l'époque.

Le personnage de Carolina, par son rôle *semi-seria*, révèle une complexité qui va au-delà des stéréotypes de classe. Cette nouvelle typologie de personnages que l'on retrouve dans d'autres opéras de Mozart et de Cimarosa témoigne de livrets pris en tenaille entre Naples et le Paris de Beaumarchais, tentant de concilier le tragique et le comique dans un même personnage comme l'avait initié Goldoni.

Cimarosa et son librettiste, malgré les idées progressistes distillées dans leur scénario, ont trouvé une retenue accueillie avec enthousiasme par public. *Le Mariage secret*, composé spécialement pour Léopold II, porte un regard indulgent sur la noblesse que représente le comte Robinson, tandis que la bourgeoisie y est incarnée par le personnage de Geronimo, tourné en ridicule mais lui aussi clément.

Mozart meurt en 1791. La même année, l'*Anima del filosofo* marque les adieux de Haydn à l'opéra. Cimarosa, dont le *Matrimonio segreto* date de 1792, vivra quant à lui jusqu'en 1801. L'opéra qui naîtra au siècle suivant – celui de Rossini notamment – leur devra beaucoup mais c'est sur des voies nouvelles qu'il s'engagera. L'ordre social, en mutation dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, évolue vers la démocratisation de la vie musicale : le triomphe de la bourgeoisie face à l'aristocratie se traduira en musique par la constitution d'un public nouveau et plus vaste que celui des cours royales ou princières dont fut familier Cimarosa.

## Quentin Boussuge et Arthur Prieur

# UN MARIAGE À GRANDS SUCCÈS

## CIMAROSA : UNE STAR DANS L'EUROPE DES ANNÉES 1790

Dès sa création en février 1792 à Vienne, *Le Mariage secret* emporta un succès triomphal auprès du public. La légende veut que lors de la première représentation le public se répandit en ovations et fit bisser plusieurs airs et ensembles, de sorte que la représentation durât près de trois heures. On dit aussi que l'empereur Leopold II invita la troupe à dîner et lui demanda de rejouer intégralement le spectacle à la cour...

Témoignage concret de cet immense succès : le nombre impressionnant de reprises de l'œuvre. À Vienne, elle est jouée 133 fois en huit ans. Dès 1792, elle est montée à Prague, Leipzig, Dresde, Berlin et Monza. À Naples, elle est reprise 110 fois pour la seule année 1793 ! Mais on peut également l'apprécier la même année à Milan, Barcelone, Madrid, Palerme, puis en 1794 à Londres, Lisbonne, et Saint-Petersbourg (que Cimarosa avait quitté en 1791, précisément pour composer *Le Mariage secret* à Vienne). On sait que Joseph Haydn dirigea également à de multiples reprises l'opéra au cours des années 1790, alors qu'il se trouvait au service de la famille Esterházy.

## UN SUJET « À LA MODE »

Le succès du *Mariage secret* s'explique par la façon dont il a su véritablement s'inscrire dans son temps, tant musicalement que par son essence dramatique. Dans un article paru en avril 1947, le pianiste et musicologue Carl Engel écrit : « pour le succès [du *Mariage secret*], le livret avait été autant responsable que la musique. Ils formaient une union rarement heureuse. »

Le musicologue britannique Richard Alexandre Streatfield retient quant à lui l'œuvre pour « son humour racé et sa mélodie délicate ». Préfigurant le nouvel âge d'or de l'opéra italien, Cimarosa est plus proche de Rossini, Paisiello et Donizetti que de Mozart, dont les œuvres, jugées « trop difficiles à chanter », connaissaient un retentissement bien moindre. Pour reprendre les propos du critique viennois Eduard Hanslick, Rossini a été l'instigateur d'un

« mariage secret » entre *Les Noces de Figaro* de Mozart et... *Le Mariage secret* de Cimarosa, afin d'insuffler un nouvel élan à l'opéra italien au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À ce propos, Carl Engel avance que « Mozart devait avoir entendu plusieurs des précédents opéras de Cimarosa à Vienne [mais] il est douteux que Cimarosa ait alors entendu la moindre note de Mozart ».

D'un point de vue littéraire, le sujet du livret de Giovanni Bertati constitue un thème très répandu dans les genres dramatiques depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et quasiment universel. Les pièces faisant appel au mariage à un moment ou un autre de l'intrigue ne manquent pas, ce qui prouve le caractère extrêmement efficace et populaire de cette ficelle dramatique. Comme le dit le musicologue Alessandro Di Profio, « même s'il n'occupait pas une place centrale, le mariage apparut très tôt comme un moyen extrêmement pratique pour achever une pièce : quelle meilleure façon de mettre fin aux péripéties et de congédier le public ? ».

Cependant, bien que jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, une histoire d'amour fût nécessairement à la base de toute œuvre dramatique, certains artistes commencèrent à tourner en dérision l'usage rituel du mariage. Ainsi, dans *Les Noces de Figaro*, le librettiste Da Ponte fait-il dire à Figaro : « Pour conclure gaiement selon l'usage du théâtre, il faut maintenant terminer par un mariage. ».

Néanmoins, le thème du mariage reste très attaché au genre de l'*opera buffa* et semble constituer une garantie de succès tant les tractations autour des mariages et les enjeux y attirant trouvent un écho dans la vie bourgeoise de cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle-début du XIX<sup>e</sup>. À partir d'une intrigue simple et ténue, Bertati réussit à mettre en scène une comédie de caractère qui dresse un portrait somme toute très juste des nouveaux visages d'une bourgeoisie montante et d'une noblesse en proie à la régression sociale et financière. Outre la série de tableaux du peintre anglais William Hogarth, intitulée *Mariage à la mode* (1745), c'est la comédie anglaise à succès *The Clandestine Marriage* (1766) de George Colman l'Ancien et



David Garrick qui inspira Bertati et Cimarosa pour *Le Mariage secret*. Cette pièce avait d'abord influencé madame Riccobini et le compositeur bohémien Joseph Kohaut, qui en firent une version française, *Sophie ou le mariage caché* en 1768, suivis par Joseph Alexandre Pierre, vicomte de Ségur (livret) et François Devienne (musique) qui créèrent leur *Mariage clandestin*, opéra comique en un acte, en 1790.

### UNE ŒUVRE CONNUE ET APPRÉCIÉE TOUT AU LONG DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

*Le Mariage secret* est considérée comme le sommet de l'*opera buffa* italien jusqu'aux années 1870 et reste une œuvre majeure du répertoire lyrique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. À Paris, sa création française a lieu en 1801 au Théâtre-Italien pour l'inauguration de cet établissement. L'œuvre sera donnée 332 fois dans la capitale française jusqu'en 1872. Elle sera également montée aux États-Unis : à New York et Philadelphie, et même à Calcutta en 1870 ! L'œuvre inspira à de grands penseurs, littérateurs et artistes de nombreux commentaires élogieux. Cimarosa est ainsi l'un des compositeurs que Stendhal admire le plus.

Dans sa *Vie de Rossini* (1823), il qualifie le compositeur napolitain de mélodiste « délicieux » et déclare que son œuvre ne souffre d'aucune comparaison avec celle de Mozart. Dans *Le Rouge et le Noir* (1830), au chapitre IX, Stendhal situe ses personnages à l'opéra. L'œuvre évoquée est naturellement *Le Mariage secret*. Quant au poète allemand Johann Wolfgang von Goethe, il écrit dans son *Voyage en Italie* toute la haute estime qu'il porte à Cimarosa, et notamment au *Mariage secret*.

Dans une critique parue dans la *Revue et gazette musicale de Paris* (6 novembre 1836), Hector Berlioz reconnaît également qu'il s'agit d'une œuvre « bien composée, [dont] les mélodies sont encore vives et brillantes, [où] tout est parfaitement clair, les périodes les plus franches s'enchaînant naturellement, souvent même avec beaucoup de bonheur ». Il lui reproche cependant une « instrumentation enfantine » et l'« impuissance » de ses harmonies, estimant que « pour les accords, trois lui suffisent, et avec une basse de trois notes, tonique, dominante, et sous-dominante, on pourrait accompagner tout *Le Mariage secret* ».

Dans son *Journal*, publié trente ans après sa mort, le peintre Eugène Delacroix fait lui-aussi montre d'une admiration sans faille

vis-à-vis de Cimarosa et particulièrement de son *Mariage secret* (24 février 1850 : « c'était la perfection »). Il dit clairement le préférer à toute œuvre de Mozart ou des compositeurs de son temps. En 1884, après avoir assisté à une nouvelle reprise de l'opéra à Vienne, le sévère et sobre théoricien de la musique Eduard Hanslick émet la critique suivante. « Ensoleillée – c'est l'expression la plus adéquate pour qualifier la musique de Cimarosa [dans *Le Mariage secret*]. Elle a cette lumière authentique, cette couleur d'or qui est la seule appropriée pour une comédie en musique ». L'article de Hanslick parvient manifestement à retenir l'attention du philosophe allemand Friedrich Nietzsche qui écrit à son ami Heinrich Köse- litz, compositeur plus connu sous le pseudonyme de Peter Gast : « Stendhal se réfère si souvent à Cimarosa qu'il nous faut jeter un coup d'œil au *Mariage secret* ». Comme le rapporte Carl Engel dans l'article cité précédemment : « Gast était alors impatient de s'essayer à l'opéra. Son ambition était de devenir [...] le compositeur d'une musique scintillante et mélodieuse. Son espoir secret était de refermer la blessure que Wagner avait infligée à Nietzsche en lui appliquant le baume d'une " nouvelle musique ", un " Wagner-Ersatz ", une musique de sourires et de soleil. Cimarosa semblait lui indiquer le chemin, la voie de la joie innocente, la dionysiaque *allegrezza* dont Nietzsche rêvait comme le salut et la renaissance du drame musical et peut-être du monde ».

### UN SUCCÈS SANS CESSER RENOUVELÉ

Après l'immense succès international de ses reprises dans les trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle, *Le Mariage secret* se fit de plus en plus rare dans le répertoire des maisons d'opéras, bien qu'il restât tout de même l'un des seuls opéras du XVIII<sup>e</sup> siècle à être assez régulièrement joués aux côtés de ceux de Mozart. Il s'éclipsera avec le nouvel âge d'or de l'opéra italien de Rossini, puis avec la renaissance des principaux opéras de Mozart.

À partir de la fin des années 1980 et du renouveau de la musique ancienne, l'opéra de Cimarosa a fait progressivement son retour dans les programmations lyriques, et ce particulièrement après le bicentenaire de la mort du compositeur en 2001, atteignant 111 représentations dans 24 villes différentes depuis 2013.

### Théophile Bonjour

# PACTRIK DAVIN

CHEF D'ORCHESTRE

Présent sur le terrain de la création contemporaine ou dirigeant les œuvres du répertoire, Patrick Davin confirme une carrière ouverte à toutes les musiques.

Ancien élève de Pierre Boulez et de Peter Eötvös, Patrick Davin a assuré la création mondiale d'une liste importante d'œuvres de compositeurs parmi lesquels Philippe Boesmans, Luc Brewaeys, Bruno Mantovani, Jacqueline Fontyn, Charles Chaynes, Vinko Globokar, Murray Schafer, Conlon Nancarrow, Michael Levinas, Henri et Denis Pousseur, Xavier Dayer, James Dillon, Jean-Luc Hervé, Jean-Yves Bosseur, Kris Defoort et Marco Stroppa.

En tant que chef d'orchestre, Patrick Davin a travaillé en Allemagne (Ensemble Modern de Francfort, Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, les orchestres des Radios de Stuttgart et de Munich, Badische Philharmonie, Orchestres de chambre de Mannheim et de Mayence, Orchestre de Ludwigshafen, Musikfabrik de

Düsseldorf), en France (Ensemble Intercontemporain, Orchestre National de Lille, Orchestre de Bretagne, Orchestre de Rouen, Orchestre de Mulhouse, Orchestres du Conservatoire de Paris, Orchestre Philharmonique de Nice, Orchestre National de Lyon, Orchestre National d'Île de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Montpellier, Orchestre National du Capitole de Toulouse), en Suisse (Winterthur et Orchestre de la Suisse-Romande), aux Pays-Bas (Het Orkest van het Oosten, Gelders orkest, Nieuw Sinfonietta), en Espagne (Jonde et Teatro Real, orchestre de Bilbao), en Autriche (Klangforum de Vienne), en Belgique (Orchestre Philharmonique de Liège, Orchestre National de Belgique, Philharmonie des Flandres, brussels philharmonic) et au Luxembourg (Orchestre Philharmonique).

Il a également dirigé des productions d'opéra en collaboration avec Luc Bondy (Théâtre de la Monnaie, Opéra de Lyon, Théâtre du Châtelet), Jorge Lavelli (Opéra de Monte-Carlo),

Herbert Wernicke (Théâtre de la Monnaie), Christophe Marthaler (Berlin et Hofburg de Vienne), Robert Carsen (Strasbourg), Nicolas Joël (Capitole de Toulouse), Robert Lepage (Bastille), Arnaud Bernard (Liège et Bilbao), Andre Engel (Opéra Bastille), Olivier Py (Genève et Strasbourg), Stephen Langridge (Reisopera), Frédéric Dussenne (Théâtre de la Monnaie), Jürgen Flimm (Opéra de Hambourg), Philippe Sireuil (Opéras de Liège et d'Anvers), Stefano Mazzonis (Liège), Jean-Claude Auvray (Marseille), Nicolas Brieger (Genève), Philippe Arlaud (Grand Théâtre de Genève), Jean-Louis Grinda (Liège, Montpellier, Monaco), Alain Garichot (Opéras de Rennes et Genève), Cecile Roussat et Julien Lubeck (Liège), Patrice Caurier et Moshe Leiser (Marseille), Guy Cassiers (Rotterdam et Théâtre de la Monnaie) et Joël Lauwers (Opéra de Liège et Théâtre de la Monnaie).

Il collabore avec des solistes de renommée internationale : Natalie Dessay, José Cura, Ludovic Tézier, José van Dam, Boris Belkin, Denis Matsuev pour n'en citer que quelques-uns.

Il dirige les œuvres du répertoire (*La Flûte Enchantée*, *La Chauve-Souris*, *Carmen*, *La Traviata*, *Le Dialogue des Carmélites*, *Don Giovanni*, *Werther...*), ainsi que des pièces plus rares (*La Muette* de Portici d'Auber) et le répertoire contemporain (Reigen, Yvonne, princesse de Bourgogne de Boesmans).

Patrick Davin a été chef attitré de l'ensemble L'itinéraire à Paris, de l'ensemble Musiques Nouvelles (Belgique) et du chœur de chambre de Namur, ainsi que premier chef invité à l'Opéra de Marseille.

Il est actuellement premier chef invité de l'Opéra de Liège et a été professeur aux conservatoires de Liège et Bruxelles, section néerlandophone. Patrick Davin est Directeur Musical et Artistique de l'Orchestre Symphonique de Mulhouse.

# CÉCILE ROUSSAT ET JULIEN LUBEK

MISE EN SCÈNE, SCÉNOGRAPHIE, CRÉATION LUMIÈRES  
ET CRÉATION COSTUMES

Cécile Roussat et Julien Lubek se rencontrent en 2000, pendant leur formation auprès de Marcel Marceau. Diplômés de l'École internationale de mimodrame de Paris, ils étudient ensuite le théâtre de texte au Cours Florent et à l'École Charles Dullin, l'art du clown au Centre National des Arts du Cirque, ainsi que l'acrobatie, la marionnette et l'illusion. Rapidement, des metteurs en scène renommés font appel à eux pour créer des séquences visuelles de leurs spectacles : Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff ou encore Michel Fau.

Depuis 2004, ils développent un univers théâtral personnel, à travers des spectacles visuels, poétiques et pluridisciplinaires.

En 2008, ils fondent Le Shlemil Théâtre, dont les créations inclassables connaissent un grand succès public et critique ; leur duos féériques et burlesques *Les Âmes Nocturnes* et *Au Bonheur des Vivants*, ont ainsi été donnés plus de 300 fois à travers le monde, et ont été primés au Festival d'Avignon.

Ils poursuivent toujours aujourd'hui leur travail de création au sein de cette compagnie théâtrale qui leur permet de garder un contact direct avec la scène et le public, et constitue un véritable laboratoire pour leur expérimentation théâtrale et esthétique. La transmission est un autre vecteur d'approfondissement de leur vocabulaire théâtral : Julien Lubek a ainsi été le professeur de mime au Conservatoire National d'Art Dramatique jusqu'en 2014.

Parallèlement, depuis 10 ans, des chefs d'orchestre de renom les sollicitent régulièrement pour écrire et mettre en scène des productions scéniques musicales d'envergure : Sir John Eliot Gardiner, Jean-Claude Malgoire, Vincent Dumestre, ou encore Ophélie Gaillard. Parmi les créations nées de ces collaborations : *Carnaval Baroque* (produit par le Poème Harmonique), *Musenna – les Miroirs du Levant* (spectacle de clôture officielle de la Saison de la Turquie en France), ou encore *Le Ballet des Fées* (co-produit par le Centre de Musique Baroque de Versailles et la Cité de la Musique).

Ces spectacles, mêlant à la musique les arts du cirque et du théâtre visuel, sont joués sur les plus grandes scènes en France et à travers le monde : Opéra Comique et Cité de la musique à Paris, Opéra Royal de Versailles, Royal Albert Hall à Londres, Teatro di San Carlo à Naples, Festival Cervantino à Mexico, opéras et théâtre nationaux à Budapest, Madrid, Belgrade, Hong Kong....

Depuis 2010 ils ont conçu et mis en scène trois opéras *Die Zauberflöte*, *Dido et Aeneas* et *La Cenerentolla* qui ont été présenté notamment à l'Opéra Royal de Wallonie, au Teatro Regio di Torino, Opéra Royal de Versailles, Opéra de Rouen, Opéra de Tel Aviv, Opéra de Sassari...

Dans les saisons à venir ils mettront en scène deux productions de Donizetti et Mozart dans de prestigieuses maisons européennes.

# ALEX SANDER DOS SANTOS

DANSEUR COMÉDIEN

Alex Sander dos Santos a fait ses débuts au Brésil en tant que danseur en 1993. Il est également plasticien diplômé des Beaux-Arts en 1998 à Rio Grande. Ses qualités de danseur ont rapidement intéressé diverses chorégraphes. Il a dansé pour la Cie Heloisa Bertoli, Balleto (Cleber et Guelho Menezes), Muovere (Jussara Miranda et Grupo Sótão (Binho Sauitzvy). En 1998 pour le solo *Clown*, en 1999 pour le solo *Rituels* et en 2002 pour les spectacles *Grand Genet* et *Três motivos* ce qui lui a valu le prix du meilleur danseur. Titularisé à l'Université de Santa Catarina (au Brésil) avec un Master en danse scénique, c'est en 2004 en France qu'il rejoindra l'école de mime corporelle « Hippocampe ».

En 2007, il obtient une Licence en Arts du Spectacle Chorégraphique dispensée à l'Université Paris 8. Il intégrera en 2005 la compagnie « À fleur de peau », pour laquelle il a dansé pendant 7 ans. Il collabore aussi avec la metteuse en scène israélienne Michal Svironi.

Depuis 2007, il travaille pour Serge Keuten et se tourne plutôt vers un travail de danse dédié au jeune public. L'année 2009 est marquée par la danse baroque, par le biais de la rencontre avec les chorégraphes Cécile Roussat et Julien Lubek, avec lesquels il collabore dans les productions *Müsennâ*, *La belle et la Bête* et *Die Zauberflöte* de l'Opéra Royal Wallonie, sous la direction musicale de Patrick Davin et aussi *Cenerentola*, sous la direction musicale de Paolo Arrivabeni. Il enchaîne avec *Cendrillon* de Massenet (direction musicale de Marc Minkowski) et *Egisto* de Cavalli (une production de l'ensemble Poème Harmonique, direction musicale Vincent Dumestre), tous deux orchestrés au sein de l'Opéra-Comique de Paris et dans une mise en scène de Benjamin Lazar.

En 2012 il a créé avec Danila Massara et Luciana Dariano la Cie de danse contemporaine LD'A-linea d'aria basée à Paris. Depuis il se produit en France est à l'étranger avec des projets artistiques et pédagogique.

## ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn, puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris. L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes, réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

## DÉPARTEMENTS DES DISCIPLINES INSTRUMENTALES ET VOCALES

La personnalité artistique des étudiants instrumentistes et chanteurs, développée et approfondie dans un programme de formation de haut vol, se construit également au travers de multiples activités d'ensembles, dans la confrontation avec d'autres esthétiques, d'autres mondes, et grâce à l'importante offre de master-classes qui leur est dédiée. Témoins de la vitalité de l'établissement, ces départements participent ainsi largement de son rayonnement extérieur, par les quelques 300 manifestations publiques dont les élèves sont les premiers acteurs, organisés dans des lieux riches de leur diversité, qu'il s'agisse des salles publiques du Conservatoire, de la Philharmonie de Paris, institution partenaire de son projet pédagogique, de musées, de festivals ou de scènes françaises et étrangères. À la programmation symphonique et lyrique, allant des créations des ateliers de composition ou de jazz aux académies d'orchestres avec les grandes formations nationales en passant par les spectacles avec les circassiens, s'ajoute un florilège de concerts de musique de chambre.



**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

Bruno Mantovani, directeur



MEMBRE DE PSL RESEARCH UNIVERSITY PARIS

**VOIR ET ENTENDRE SUR  
CONSERVATOIREDEPARIS.FR**

Notre site internet vous permet  
d'accéder à un vaste catalogue de films  
et d'enregistrements du Conservatoire :  
masterclasses, documentaires,  
concerts, opéras, événements...

Prenez part à toute l'actualité  
sur **Facebook** et **Twitter**