

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

LES JEUNES AU CŒUR DU GRAND THÉÂTRE

AVEC LE SOUTIEN DE



30.04 ▶ 11.05.19

Marc-Antoine Charpentier
Leonardo García Alarcón
David McVicar

2018
19

Programme pédagogique réalisé grâce au soutien de la Fondation de bienfaisance du groupe Pictet et en collaboration avec le Département de l'Instruction publique de la formation et de la jeunesse de la République et du canton de Genève

geneveopera.ch/pedagogie
+41 22 322 5172

GRAND
THÉÂTRE
DE
GENÈVE

Les jeunes au cœur du Grand Théâtre

Ce dossier pédagogique est destiné aux enseignants qui participent au parcours pédagogique pro-posé autour du programme de l'opéra *Médée* dans le cadre du programme «Les jeunes au cœur du Grand Théâtre». Ce dossier contient de nombreuses informations pour permettre aux enseignants de préparer leurs élèves au spectacle dans les meilleures conditions.

En amont du parcours pédagogique, nous demandons aux enseignants d'utiliser ce dossier pour familiariser leur classe avec le résumé, les différents airs de la partition et les thématiques de l'œuvre.

Une bonne connaissance de ces aspects garantira un maximum de profit et de plaisir pour les élèves prenant part aux ateliers du programme. En fonction du niveau des élèves ou du temps à disposition pour aborder la matière, on pourra mettre le dossier à disposition des élèves pour leur permettre d'approfondir l'approche de la production du Grand Théâtre.

Un exemplaire au format pdf est à leur disposition, avec la liste d'écoute musicale, sur

www.geneveopera.com/pedagogie

Nous vous remercions pour votre collaboration et vous souhaitons, à vos classes et à vous-mêmes, un parcours pédagogique passionnant au cœur du Grand Théâtre!

AVERTISSEMENT

Dans le cadre d'un partenariat à visée didactique, le Service Pédagogique du Grand Théâtre de Genève a confié l'élaboration de ce dossier pédagogique à des étudiants en musicologie de l'Université de Genève.

Dossier pédagogique réalisé entre octobre 2018 et février 2019 par Océane Minder, Esther Duteil, Médéric Robert, Fulvia Torricelli, Guillaume Délèze, Laura Lorenzo, Catherine Dreher, étudiants en musicologie de l'Université de Genève, sous la conduite de Giulia Riili, assistante en musicologie, et complété par Sébastien Brugièr.

CE DOSSIER PÉDAGOGIQUE VIENT SOUTENIR LE TRAVAIL DES ENSEIGNANTS ET DES ÉLÈVES PENDANT LES PARCOURS PÉDAGOGIQUES AU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE. IL EST COMPILÉ À PARTIR D'ÉLÉMENTS QUI SONT SOIT DU RESSORT DES CONNAISSANCES GÉNÉRALES, SOIT FOURNIS PAR LES ARTISTES IMPLIQUÉS DANS LA PRODUCTION, SOIT DU DOMAINE PUBLIC, SOIT DÉRIVÉS DE DIFFÉRENTS DOCUMENTS EN *COPYLEFT* OU DU TYPE *GNU FREE DOCUMENTATION LICENCE*. IL EST LIBRE DE DROITS D'AUTEUR. SA DIFFUSION ET SA LECTURE À DES FINS DIDACTIQUES OU DE FORMATION PERSONNELLE NON LUCRATIVES SONT ENCOURAGÉES, MAIS IL N'EST PAS DESTINÉ À SERVIR D'OUVRAGE DE RÉFÉRENCE POUR DES TRAVAUX DE NATURE ACADÉMIQUE.

Mars 2019

LES COLLABORATEURS DU PROGRAMME PÉDAGOGIQUE

Sébastien Brugièr
s.brugiere@geneveopera.ch
T + 41 22 322 51 72

Fabrice Farina
f.farina@geneveopera.ch
T + 41 22 322 51 88

La production

Tragédie mise en musique en un prologue et 5 actes de **Marc-Antoine Charpentier**

Livret de Thomas Corneille. Créé le 4 décembre 1693, à l'Opéra de Paris.

Nouvelle production en français en coproduction avec l'English National Opera

L'unique tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier constitue le troisième volet du mythe de Médée que le Grand Théâtre vous fait partager depuis quelques saisons. Ce fut d'abord la Medea (durant la saison 14-15) de Cherubini, puis Il Giasone (16-17) de Cavalli à l'Opéra des Nations et au Théâtre de Versailles. La magicienne Médée n'a cessé d'inspirer les artistes, de l'Antiquité à nos jours. Infanticide, fratricide et régicide, personnage tragique par excellence, Médée est l'amoureuse ultime, qui brise tous les tabous. Répudiée pour une femme plus jeune par son mari Jason, elle assassine sa rivale et ses propres enfants et réduit en cendres le bonheur de Jason. Médée est la grande œuvre de Charpentier, elle est à la fois un aboutissement et un testament. Ce dernier accède enfin à l'opéra à l'âge de 50 ans, car à l'époque le privilège de l'opéra est détenu par Lully. David McVicar, qui nous avait impressionné par sa lecture de Wozzeck, est de retour sur la scène de la place de Neuve et revisite le chef-d'œuvre de Charpentier en compagnie de La Cappella Mediterranea dirigée par Leonardo García Alarcón.

Direction musicale **Leonardo García Alarcón**

Mise en scène **David McVicar**

Décor & costumes **Bunny Christie**

Lumières **Paule Constable**

Chorégraphie **Lynne Page**

Médée **Anna-Caterina Antonacci**

Jason **Cyril Auvity**

Créon **Willard White**

Créuse **Keri Fuge**

Oronte **Charles Rice**

Nérine **Alexandra Dobos-Rodriguez**

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Direction Alan Woodbridge

Cappella Mediterranea

Chanté en français avec surtitres anglais et français.

5	Résumé
7	Les personnages
9	Un musicien Français oublié
11	Un "Tragedie Lyrique"
12	Sous le regard de l'époque
13	le Mythe de Médée
15	Mise en scène
16	piste d'écoute

L'humanité en échec

L'unique tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier constitue, après Medea (1797) de Cherubini et Il Giasone (1649) de Cavalli, le troisième volet du mythe de Médée au Grand Théâtre de Genève.

À la fois puissante, flamboyante, fascinante et effrayante, Médée a constitué une source d'inspiration pour de nombreux auteurs, de l'Antiquité à nos jours. Dans le mythe d'origine, ainsi que dans chacune de ses déclinaisons littéraires, Médée se tache d'une multitude de meurtres, dont le plus épouvantable est l'assassinat de ses propres enfants. Médée est-elle une femme incapable de contrôler ses passions, une criminelle au sang-froid, une politicienne machiavélique, une étrangère barbare ou une victime de son temps ? Que représente Médée pour l'auteur et l'époque qui la racontent ?

Dans leur tragédie lyrique, Thomas Corneille et Marc-Antoine Charpentier nous présentent une Médée très de l'héroïne de drames noirs d'Euripide et Sénèque, qui mettent en échec le concept d'humanité. Ils dressent plutôt le portrait d'une femme fragilisée, victime de l'incapacité de prendre des choix.

L'oeuvre, en 5 actes et un prologue, a été créée le 4 décembre 1693 à l'Académie Royale de Musique.





Un prologue en 5 actes

Prologue

Le chœur célèbre la grandeur de Louis XIV. Bien que le pays semble se préparer à la guerre, le roi affirme qu'il livrera bataille pour instaurer paix et prospérité.

Acte 1

Poursuivis par Acaste, le roi de Thessalie qui veut venger la mort de son père, Jason et Médée ont trouvé refuge à Corinthe avec leurs deux enfants. Médée soupçonne Jason de lui être infidèle, mais sa confidente Nérine croit savoir que la princesse Créuse, la fille de Créon qui les a accueillis en son palais, est déjà promise à Oronte et que Médée n'a donc rien à craindre. Médée offre une robe merveilleuse à Créuse pour la remercier de sa protection.

Acte 2

Prétextant l'hostilité du peuple à son égard, Créon demande à Médée de quitter Corinthe avant la fin du jour. La magicienne feint d'accepter et confie ses enfants à Créuse. Jason déclare sa flamme à Créuse tandis qu'Oronte, se berçant d'illusions, continue à faire la cour à la jeune princesse.

Acte 3

Médée révèle à Oronte la réalité des sentiments qui unissent Créuse et Jason. Désormais unis par une même colère, ils décident de se venger des deux amants. Médée prépare un poison dont elle imprègne la robe destinée à Créuse.

Acte 4

Créuse est resplendissante dans la robe que lui a donnée Médée et Jason n'en est que plus amoureux. Avant son départ, Médée exige de Créon qu'il hâte le mariage de sa fille avec Oronte. Excédé par tant d'insolence, Créon ordonne à ses gardes de s'emparer de la magicienne. Mais les soldats, ensorcelés, se retournent contre lui. Créon, déstabilisé, sombre dans la folie.

Acte 5

Médée savoure sa vengeance. En proie à la folie, Créon s'est donné la mort après avoir tué Oronte. Désespérée, Créuse affronte Médée alors que le poison contenu dans sa robe commence à agir. La malheureuse princesse meurt dans les bras de Jason qui aspire à la vengeance. Médée apparaît dans les airs pour révéler à l'infidèle qu'elle a tué leurs fils et elle s'envole, abandonnant Jason à sa douleur.

Le synopsis est un résumé de : [opera-online](#) et le programme de la mise en scène de Médée à l'Opéra de Lille en 2013.

[Océane Minder, Médéric Robert, Fulvia Torricelli]

Les personnages

Médée, princesse de Colchos (soprano)

Ombreuse magicienne, Médée s'abandonne à la fureur à cause de l'infidélité de Jason.

Fille de Ætès, roi de Colchide, Médée est la petite fille du Soleil (Hélios) et la nièce de la magicienne Circé. Médée tombe amoureuse de Jason, prince grec de Thessalie. Elle l'aide à dérober la célèbre *Toison d'or*, qui appartenait à son père. Cette trahison l'oblige à quitter son pays et à faire voile vers la Thessalie avec Jason, qui veut y devenir roi. Ce projet a été contrecarré, les obligeant à fuir une nouvelle fois, et ils trouvent asile à Corinthe, où règne le Roi Créon. Bien que Jason et Médée soient mariés et aient déjà deux enfants, Jason s'éprend de Créuse, la fille de Créon. Médée s'abandonne à la fureur, et elle utilise ses pouvoirs magiques pour mettre en œuvre sa vengeance. Chez Charpentier l'héroïne est présente dès l'ouverture du rideau et exprime ses tourments. Elle est présentée de façon étonnante, très différente du personnage noir et sauvage d'Euripide, Sénèque et Pierre Corneille. Sa vengeance est presque légitimée par le comportement des autres protagonistes. Cette interprétation du mythe permet de faire de Médée une figure positive.

Jason, prince de Thessalie (haute-contre)

Jason, prince grec de Thessalie, est un jeune homme au charme irrésistible. Souvent dépeint comme un personnage faible, Jason devient beaucoup plus complexe dans le livret de Thomas Corneille. Il semble abandonner Médée de la manière la plus vulgaire : le mari qui quitte la mère vieillissante de ses enfants pour une bien-aimée plus jeune et plus fraîche. Il a conscience de sa culpabilité envers Médée. Celle-ci l'étouffe littéralement de son amour, et pour cette raison première il essaie désespérément de s'affranchir d'elle.

Créon, roi de Corinthe (basse)

Créon est le roi de Corinthe. Il accueille Médée et Jason dans son palais, mais en même temps il joue un double jeu qui le conduit à favoriser les amours de Jason et Créuse alors qu'il a promis d'unir sa fille à Oronte, le roi d'Argos. Médée, lors d'une dernière confrontation avec Créon, exige que Créuse épouse immédiatement Oronte. Créon refusant, elle le fait sombrer dans la folie.

Créuse, fille de Créon (soprano)

Créuse est la jeune fille de Créon. Elle tombe amoureuse de Jason et elle est victime du jeu manipulateur de son père, qui l'invite à épouser Jason pour ses intérêts politiques. Créuse joue à un jeu cruel avec Oronte et obéit

à son père, qui la marie à Jason. Bien que ses serments d'amour pour Jason puissent être sincères, il y a toujours un mélange ambigu entre ses sentiments personnels et la raison d'État. Son ambition reste avant tout de devenir reine. Dans sa béate soumission à son père, elle montre toute son inconscience, voire son inconsistency. Elle sera tuée à cause de la robe empoisonnée que Médée lui donnera.

Oronte, prince d'Argos (basse)

Personnage inventé par Corneille, Oronte prend la place qu'avait Égée dans le drame d'Euripide. Prince d'Argos, Oronte aide Créon à défendre son pays aux côtés de Jason, en espérant obtenir en contribution la main de Créuse. Naïf et crédule. Oronte croit aux très ambigus Créon et Créuse. D'autre part, il est tout de suite convaincu par Médée de leur trahison. Il sera tué par Créon.

Cléone, confidente de Créuse (soprano)

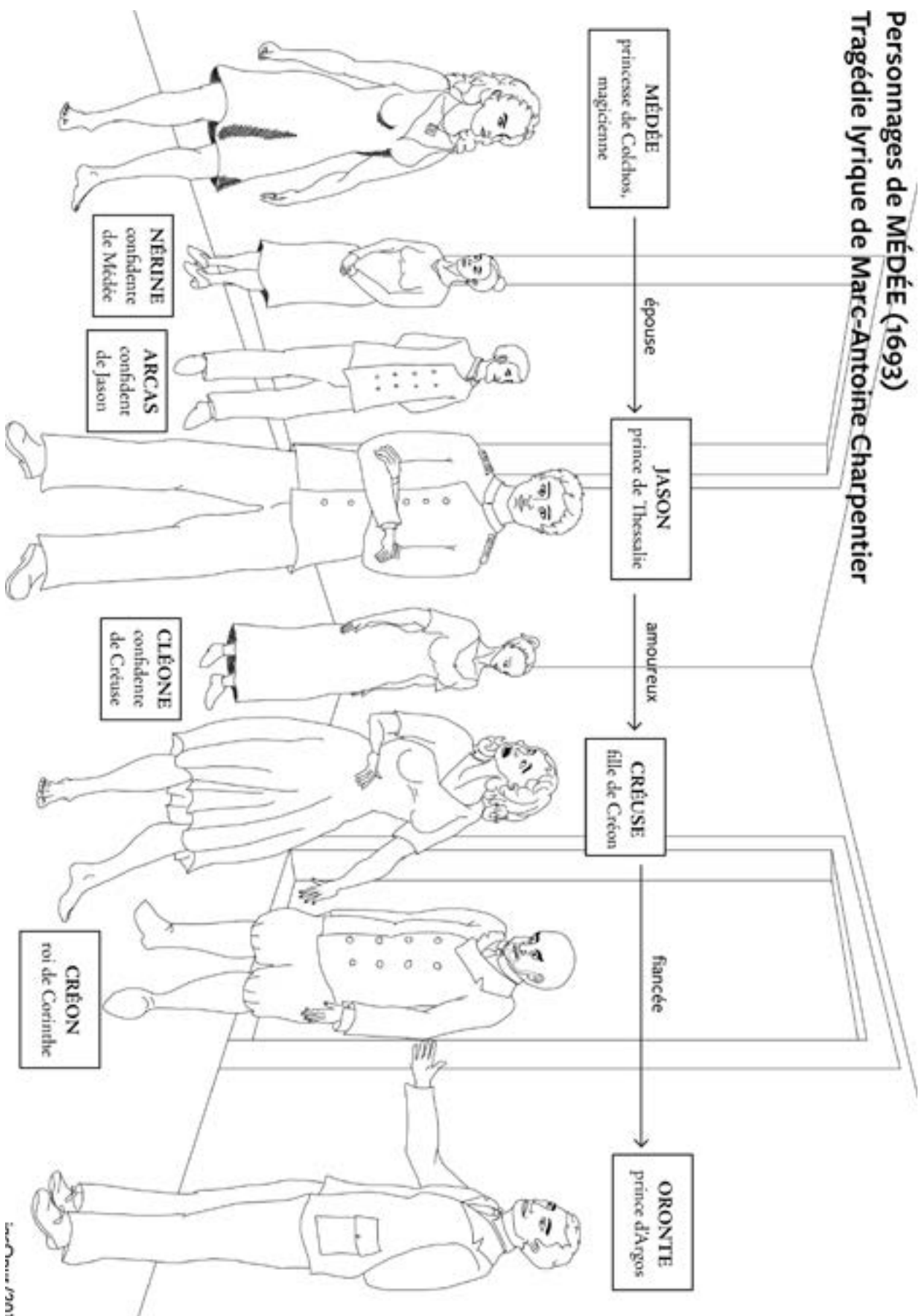
Nérine, confidente de Médée (soprano)

Nérine est la confidente de Médée. Elle essaye de la rassurer, alors que Médée lui confie ses peurs par rapport à la fidélité de Jason. Elle lui confirmera ses soupçons, mais en même temps elle l'avertit qu'en punissant Jason, elle doit craindre de se punir elle-même.

Arcas, confident de Jason (basse)

Arcas est le confident de Jason. C'est à lui qu'il confie ses sentiments de culpabilité envers Médée, qui le tourmentent.

Personnages de MÉDÉE (1693) Tragédie lyrique de Marc-Antoine Charpentier



Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), un musicien français oublié

Tel est le titre du premier livre qui englobe la vie et les œuvres de Charpentier, publié par Claude Germaine Crussard en 1945.

Connaît-on le nom de Marc-Antoine Charpentier comme celui de Jean-Baptiste Lully ?

Marc-Antoine Charpentier est resté longtemps oublié. L'intérêt pour ses compositions et la reconnaissance de ses talents ne furent ravivés qu'au vingtième siècle, deux siècles et demi après sa mort.

Considéré comme l'un des plus grands musiciens sous le règne de Louis XIV.

Après ce long silence, le premier musicien à se pencher à nouveau sur l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier fut Camille Saint-Saëns, lors de sa production du *Malade Imaginaire* à l'Odéon de Paris en 1892.

Puis suivront d'autres pionniers dans l'étude de la musique de Charpentier, Henri Quittard et Michel Brenet. Dès 1910, ce sera Jules Écorcheville qui publiera dans son Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale, « soixante-douze pages consacrées au dépouillement et à la numérotation des manuscrits de Charpentier ». [Jules Écorcheville, « Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale », Paris, Terquem, (1910-1914).]

Plus récemment, le Ministère de la Culture française créera un site dédié à Marc-Antoine Charpentier pour le tricentenaire de sa mort en 2004 :

www.charpentier.culture.fr/



Marc-Antoine Charpentier est né à Paris en 1643. À l'âge de vingt ans, il se rend à Rome où il va étudier auprès du compositeur Giacomo Carissimi. Il retourne à Paris en 1670. En 1672, Molière en froid avec Lully, demande à Charpentier de remplacer ce dernier pour assurer la partie musicale de ses comédies-ballets. Leur collaboration dure jusqu'au décès de Molière.

Au cours des années 1680, Charpentier compose des œuvres sacrées pour des couvents de religieuses de Paris. Il commence alors à composer pour la cour, notamment au service du Dauphin. Il entre également au service de Marie de Lorraine, petite fille du duc de Guise, qui entretient un ensemble de musiciens et de chanteurs chez elle. À la mort de Mademoiselle de Guise en 1688, Charpentier est employé par les Jésuites dans leurs établissements parisiens. Il devient maître de musique du collège Louis-le-Grand, puis de l'église Saint-Louis.

C'est durant cette période qu'il compose son unique tragédie en musique, *Médée*.

[Esther Duteil, Médéric Robert, Fulvia Torricelli]



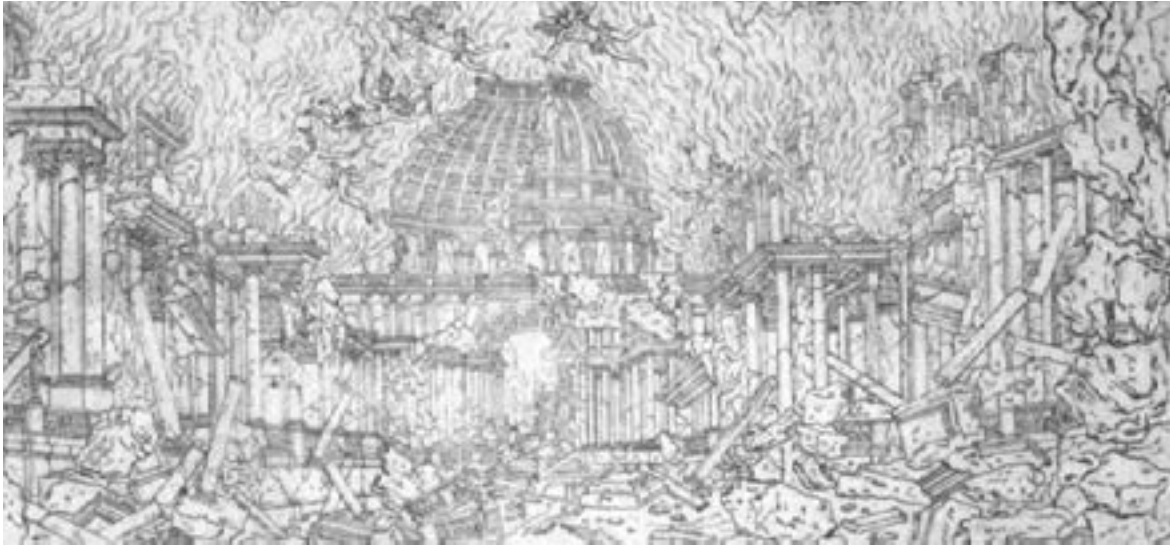
Marc-Antoine Charpentier, portrait supposé, Almanach royal gravé par Landry en 1682

Hautement conscient toutefois de sa valeur de musicien, de ses capacités d'innovation, toute sa vie a été une quête permanente de la reconnaissance, de la gloire qu'il estimait lui être dues. [...] si ce dont il rêvait (occuper un poste officiel à la Cour), il ne l'a pas obtenu, il a eu par contre la chance d'assumer des activités aussi nombreuses que variées qui lui ont donné la liberté de s'exprimer dans tous ces domaines et de toucher à tous les genres autant profanes que religieux de l'époque.

CESSAC, Catherine. Éléments pour une biographie. In : Marc-Antoine Charpentier, Médée, Avant-Scène opéra, p. 22



Médée : une “tragédie lyrique”



Lorsque Charpentier composa *Médée*, en 1693, Jean-Baptiste Lully, le père et protecteur de la *tragédie en musique*, était mort depuis cinq ans. Accompagné de Philippe Quinault et, plus brièvement, de Thomas Corneille, il avait gardé le monopole du genre pendant près de quinze années. Il avait fermement gardé ce monopole en imposant, grâce à son statut d'intendant de son Altesse Royale, des contraintes musicales aux autres compositeurs, lesquels furent obligés, au bout du compte, de ne pas représenter de pièces « au-delà du nombre de six [musiciens] et [douze] violons et joueurs d'instruments de musique ». [CESSAC Catherine, « Éléments pour une biographie » in DURON, Jean (dir.), Marc-Antoine Charpentier : *Médée*, L'avant-scène : Opéra, opérette, 68, octobre 1964, p. 11] C'est donc autour des années 1690 que le genre ouvrit ses portes à d'autres compositeurs. Si ceux-ci prirent cette liberté alors offerte pour s'illustrer dans la *tragédie en musique*, ils cherchèrent surtout à réformer le genre avec la ferme volonté de se détacher du modèle *lulliste*. Parmi eux figure Marc-Antoine Charpentier.

Qu'est-ce que la tragédie lyrique ? C'est un genre théâtral qui s'est développé en France à partir des années 1670. Proche de la tragédie antique, la *tragédie lyrique*, ou *tragédie en musique*, consiste en l'assemblage subtil de plusieurs arts : la danse, la tragédie, la musique et l'art du spectacle. Cette diversité propre s'explique par le but originel du nouveau genre français : il s'agit de former une variété artistique reprenant à la fois les codes du ballet de cour, de l'air de cour, de l'opéra-comique et de la pastorale.

Le genre de la tragédie en musique est un genre mixte alliant texte et musique et c'est précisément ce lien étroit qui forme la caractéristique principale de celui-ci. L'équilibre entre les deux dimensions est fondamental à la réussite du spectacle et il se reflète dans le rapport entre récitatif et air, qui montre bien l'ingénieuse collaboration entre *logos* et *pathos*. Grâce aux deux outils dont dispose le compositeur que sont le récitatif et l'air, il est alors possible d'obtenir de brillants tableaux de la psychologie des personnages. C'est le sentiment dramatique qu'il faut provoquer auprès des spectateurs-auditeurs. Les émotions, contrairement à ce que l'on trouve dans la tragédie classique, sont plus intenses et leur entrée est plus brusque.

L'autre aspect important de la tragédie lyrique est le caractère spectaculaire qui émane de la pièce. Héritière de la forme de « la tragédie des machines », le nouveau genre doit avant tout être considéré comme un « monstre », c'est-à-dire un objet à observer plus qu'à écouter. C'est pourquoi l'on retrouve dans la *tragédie en musique* de nombreuses allusions au merveilleux qui assuraient, davantage que la qualité de la musique elle-même, un succès pour la pièce. Fréquents sont les changements de décors, les machineries en tout genre et les effets spectaculaires pour tenir le spectateur en haleine : cela distingue drastiquement ce nouveau genre scénique avec la tradition littéraire de la tragédie, laquelle se doit de respecter, à cette époque, l'unité de lieu et la vraisemblance, qui ne s'accordent pas avec le merveilleux que recherche la tragédie en musique.

[Christophe Bitar]

Médée sous le regard de l'époque

La première de Médée en 1693 ne connut pas le succès escompté et semble avoir été une perte financière significative pour l'administrateur de l'Académie royale.

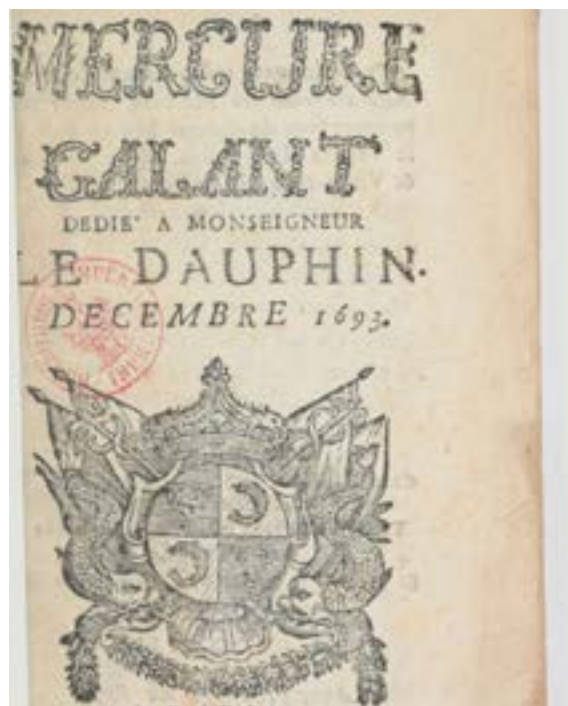
À côté de commentaires ironiques et sarcastiques, tels que «*Pour composer un chant si beau - Sans doute dans ce jour quelque maudit Corbeau - Aura mêlé sa voix à celle de Corneille*», on trouve des critiques plus ciblées. Celles-ci visent le livret : «*Les vers étaient si détestables que ce fut de douleur qu'ils me firent mourir*» ou la musique : «*Si l'on croit Charpentier, il a fait des merveilles, mais quels tristes accords écorchent mes oreilles [...] La musique de cet opéra était une musique d'une dureté infinie et très désagréable*».

Néanmoins, Médée reçut aussi des réactions très positives. Une revue mensuelle se montra très élogieuse à l'égard du sujet, «*consacré par l'antiquité*», de l'interprète de Médée, «*une des meilleures actrices du monde*», et du concepteur des décors et costumes, dont «*la réputation et le savoir sont si confirmés sur ses deux articles que [l'auteur] ne pourrait en dire davantage sans lui faire tort*», mais aussi à l'égard du livret :

Quoiqu'il soit fort difficile de traiter dans un opéra une matière aussi ample que dans une tragédie ordinaire, parce qu'un opéra contient moins de vers qu'il n'en faudrait pour deux actes d'une tragédie qui ne serait pas en musique, on peut dire que l'opéra de Médée et celui de Bellérophon de même auteur, sont aussi remplis de sujet qu'aucune pièce de théâtre que nous ayons. Les passions y sont si vives, et surtout dans Médée, que quand ce rôle ne serait que récité, il ne laisserait pas de faire beaucoup d'impression sur l'esprit des auditeurs. [DONNEAU DE VIZE, Jean, Mercure Galant (décembre 1693), p. 332]

Quant à la musique, voici ce qu'en disait le théoricien Sébastien de Brossard :

Médée est sans contredit le plus savant et le plus recherché de tous ceux qui ont été imprimés, du moins depuis la mort de M. De Lully [...] c'est celui de tous les opéras, sans exception, dans lequel on peut apprendre plus de choses essentielles à la bonne composition. C'est ce qui fait que j'ai douté longtemps si je ne devais pas le mettre plutôt parmi les théoriciens, c'est-à-dire parmi les maîtres de l'art de la musique, que dans le rang des simples opéras.



Quelle que soit la raison qui fut le plus à l'origine de ces critiques négatives, on voit qu'elles peuvent être expliquées sans remettre en question la thèse concernant la qualité de l'œuvre, qui reste aujourd'hui un fait indéniable:

«Ce que nous apprécions aujourd'hui dans Médée c'est précisément ce en quoi cette musique dramatique se distingue de celle que l'on donnait alors à l'Académie Royale de Musique. Ces italianismes que certains reprochaient à Charpentier qui les avait reçus à Rome du Carissimi lui inspirent des procédés d'écriture d'une grande puissance tragique, faits pour surprendre l'auditoire et créer la tension. [...] Comme fera quelques décennies plus tard la musique des opéras de Rameau, celle de Charpentier devançait son temps. Et les motifs qui l'ont empêchée de recevoir le succès qu'elle méritait sont ceux-là mêmes qui lui donnent à nos yeux toute sa valeur.»

[Guillaume Déléze]

Le mythe de Médée et la condition des femmes de l'antiquité au règne de Louis XIV

Le mythe de Médée puise ses racines dans l'antiquité grecque. L'étymologie du prénom Médéia peut être reliée à Mêtis : l'« intelligence aigüe qui sait trouver des ressources dans n'importe quelle situation, indépendamment de critères moraux ». Plusieurs auteurs lisent dans le mythe classique une critique de la condition de la femme à Athènes, où les femmes étaient sans autonomie, sous tutelle de leurs maris, pères ou frères, et étaient confinées dans le foyer familial. A contrario, Euripide et Apollonios de Rhodes présentent la femme comme intelligente, forte, impitoyable et capable de prendre en main son destin. Sans Médée, l'entreprise des Argonautes aurait été impossible. Jason, quant à lui, est décrit de façon « banale et antihéroïque », plus intéressé à sa sécurité et sa position sociale qu'à des principes éthiques.

L'anthropologue Ayala Gabriel affirme que Médée renverse les attentes liées au genre féminin, normalement cloisonné à des « intérêts particularistes » (liés au foyer et à la sphère privée) et montre que ses choix poursuivent des « intérêt universalistes » (liés au pouvoir, à l'organisation de la vie publique, etc.), qui sont normalement strictement liés au genre masculin. La vengeance de Médée par rapport à l'offense subie par Jason n'est pas un simple acte de jalousie : elle est la fille d'un roi et la petite fille d'un dieu. Le lien unissant Jason et Médée est double : c'est d'une part un lien politico-stratégique visant à soutenir Jason dans sa quête pour reconquérir son royaume ; et d'autre part un sermon sacré fait devant les dieux. En Grèce antique, rompre ce sermon et ce lien politique équivaut à attirer la vengeance des dieux sur soi et sur sa descendance.

Dans Médée de Charpentier et Corneille, la protagoniste s'exclut elle-même de la sphère de l'héroïque et se limite à son rôle de femme amoureuse, souffrante et dépendante de son conjoint et victime de « l'injustice de ses projets ».

L'intrigue amoureuse occupe presque l'intégralité du récit, à tel point que Corneille ajoute même un personnage inexistant auparavant pour enrichir cette intrigue

: Oronte, qui forme un quatuor amoureux avec Médée, Créuse et Jason. Créuse a un rôle beaucoup plus important que dans le mythe classique. Elle est obéissante (acte I), naïve ou égoïste (n'a pas grand intérêt pour les chagrins de Médée, acte II), mondaine, frivole (lorsqu'elle laisse planer le doute sur son choix quant à ses prétendants, fin acte II) et victime (acte V).

Médée de son côté, ne sort pas non plus gagnante de la représentation de Corneille. En effet, elle est représentée durant toute la tragédie comme une femme profondément amoureuse et désespérée, une femme qui « aime malgré tout » et dont l'amour sera la perte (« Quel prix de mon amour ! Quel fruit de mes forfaits ! »). Même lorsque Médée se résout à se venger (dans la scène 4, acte III), elle répète :

Malgré sa noire trahison
Je sene que ma tendresse est toujours la plus forte.
Mais Corinthe, le Roi, la Princesse, Jason
Tout doit trembler si je m'emporte.

Corneille décrit une femme qui n'est rien sans son mari ; une victime qui a été forcée par son amour incontrôlable à commettre des crimes atroces :

*Les crimes que j'ai fait, pour trop aimer Jason [...]
Le seul Jason me restait pour secours
et ce Jason si cher permet qu'on me bannisse [...]
Rien n'est plus doux que de croire
Tout l'amour que vous me jurez
Il fait mon bonheur et ma gloire.*

La représentation de la femme dans la Médée de Charpentier et Corneille est peu flatteuse et s'inscrit dans l'esprit patriarcal de l'époque de Louis XIV décrit par Howard in « Quinault, Lully and the Précieuses: Images of Women in Seventeenth Century France » [in Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music, Cook S. C. and Tsou J. (dir.), University of Illinois Press, (1994), p. 70 – 89], où la seule position acceptable pour une femme est celle d'être une maîtresse à la cour du roi. Créuse est le parfait « portrait de femme mondaine, foncièrement égoïste et tellement soumise qu'elle n'entrevoit ni les fourberies de son père, ni

les malheurs qu'elle crée. Voilà une caricature de la féminité au Grand Siècle.» [J. DURON, « Livret et Commentaire », Marc Antoine Charpentier: Médée, L'Avant-Scène Opéra 68 : Le studio Baroque (1984), p.77.]

Médée devient simple victime de ses passions. Certes, il est possible qu'une partie de ces choix soient de la responsabilité de ceux faits par Corneille et par l'influence de Quinault (qui s'amuse à réinventer les mythes classiques pour servir le débat sur la féminité) et que, du côté de Charpentier, le compositeur eut tout fait pour mettre en musique un personnage complexe et qui « nécessite une grande interprète ». Le personnage de Médée reçoit en effet une place centrale dans l'Opéra de Charpentier. Elle seule chante des monologues et des arias accompagnés par un orchestre, alors que les autres personnages n'ont droit à l'orchestre que lorsqu'ils sont plusieurs (autrement ils ne sont en général accompagnés que d'une basse continue dans leurs solos).

Le public du XVII^{ème} siècle assiste donc avec Médée à une tragédie où les femmes sont peut-être de grandes interprètes et de grandes magiciennes, mais sont loin d'être émancipées, ne peuvent exister sans les hommes et peuvent se transformer en furies dans l'incapacité de contrôler leurs passions. Médée de Corneille et Charpentier nous permet ainsi de comprendre le rôle de la femme durant le siècle des lumières.

La condition de la femme à l'époque de Louis XIV

Au XVII^{ème} siècle, le rôle des femmes dans la vie publique était une thématique fortement débattue dans la littérature, le théâtre et l'opéra. On y discutait son essence fondamentale : est-elle « Eve ou Marie », tentatrice ou sainte ? En général, les réponses données (souvent produites par les hommes) dépeignent la femme de façon plutôt sombre et négative, perçue comme « corruptrice associée aux ténèbres ». À titre d'exemple, L'alphabet de l'imperfection et malice des femmes de Jacques Olivier (qui reçut un vif succès en 1617) proclame :

« Femme, si ton esprit altier et volage pouvoit cognoistre le sort de ta misère et la vanité de ta condition, tu fuirais la lumière du soleil, chercherois les ténèbres, entrerois dans les grottes et cavernes ».

Dans ce débat, un groupe de femmes de l'aristocratie était particulièrement actif et cherchait à produire des contre-discours à ce type de représentations : Les Précieuses. Plusieurs hommes de lettres participèrent aussi à ce mouvement, dont par exemple Philippe Quinault, celui qui devint le librettiste des opéras de Lully.

Sous le patronage des Précieuses, Quinault s'intéressa à des histoires basées sur la vie des femmes. Pourtant, selon une analyse de Patricia Howard, la représentation qu'il en fit ne fut pas celle de femmes indépendantes et fortes, telles que l'aspiraient les Précieuses, mais de femmes « soumises à la domination masculine et détruites par leur envie de liberté ».

[Fulvia Torricelli]

Le métier de metteur en scène

Qu'est-ce qu'une mise en scène ?

Selon le *Historical dictionary of opera* il s'agit de la « présentation d'un opéra sur scène et le procédé de préparation d'une telle présentation ». Dans la mise en scène d'un opéra deux différences majeures se manifestent : l'existence d'une partition qui induit des durées et l'action de chanter qui astreint des règles. Dans de nombreux ouvrages, la mise en scène est définie comme étant un « art moderne ». Effectivement, si l'opéra a fait son apparition en Italie au XVII^{ème} siècle, la mise en scène, en tant que fonction à part entière, n'existe que depuis un siècle.

C'est véritablement à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle que le metteur en scène voit son rôle s'affirmer. La demande croissante de renouvellement d'œuvres déjà jouées par les théâtres a rendu les metteurs en scène indispensables. Ces derniers, au travers de leurs diverses mises en scène, peuvent alors apporter à une même pièce plusieurs approches différentes. Un changement radical s'opère au cours du premier quart du XX^{ème} siècle, qui peut être défini comme étant le siècle du metteur en scène. Plusieurs artistes issus du milieu théâtral s'ouvrent au monde de l'opéra portant un intérêt tout particulier au rôle de la dramaturgie dans les opéras.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, en quête de renouveau après une Seconde Guerre Mondiale destructrice, le monde de l'opéra connaît un nouveau souffle, notamment grâce au travail novateur des metteurs en scène. En Allemagne émerge le concept de « Regietheater », genre théâtral dans lequel le travail du metteur en scène devient la base de la création d'un opéra. C'est à partir des années 70 que ce concept commence à s'étendre et à se développer dans toute l'Europe. Les mises en scène deviennent de plus en plus sophistiquées grâce au progrès technique tels que l'éclairage.

Comment matérialiser ce qu'il est impossible de nommer ou de décrire ? Cette problématique est au cœur du travail du metteur en scène. Le metteur en scène n'a formellement ni règles ni lois à suivre. Une liberté totale est laissée à son imagination et de ce fait, il peut apporter sa « vision personnelle » à une œuvre. L'approche que choisit le metteur en scène a une influence sur la perception finale de l'œuvre par le public. Le metteur en scène a tout de même le devoir de faire reconnaître l'œuvre à travers sa mise en scène et de mettre en lumière les caractéristiques principales de celle-ci.

Le metteur en scène doit donc composer son travail en un temps limité, avec des artistes lyriques qui ne sont pas tous formés à l'art de la dramaturgie. Sa principale tâche consiste en une étude approfondie du livret de l'œuvre qu'il va mettre en scène. Le livret comporte généralement des notes rédigées par l'auteur donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène, appelées didascalies, renseignant par exemple sur le comportement, l'humeur ou encore la tenue vestimentaire d'un personnage.

Un métier aux multiples compétences.

Le metteur en scène est la personne clé dans le montage d'une pièce de théâtre. Souvent à l'origine du projet, il en dirige tous les aspects, depuis le choix des comédiens jusqu'à la mise en place des lumières. Personnalité charismatique, il doit pouvoir gérer aussi bien la partie artistique que le côté humain inhérent à de tels projets. Le metteur en scène doit être très organisé pour diriger tous les aspects pratiques de la gestion de projet, tout en restant concentré sur le domaine artistique afin de laisser l'inspiration venir. Il se doit également d'être disponible émotionnellement auprès des comédiens. Il s'agit d'un métier global où l'humain prend une part très importante et où les facteurs de réussite restent difficiles à déterminer, comme dans tous les métiers artistiques.

Les tendances et les manières de travailler les mises en scène se renouvellent fréquemment. Ainsi, ce dernier siècle a vu « renaître » l'opéra baroque et c'est avec joie que le public genevois verra en avril prochain pour la première fois la Médée de Marc-Antoine Charpentier sur la scène du Grand Théâtre.

[Laura Lorenzo]



David McVicar, metteur en scène de Médée de Charpentier au Grand Théâtre de Genève

Pistes d'écoute

PISTES 1&2

Prologue : Ouverture et Chœur

La Victoire, Bellone (le dieu de la guerre) et la Gloire rendent hommage au Roi Louis, dont le seul objectif en bataille est d'assurer une paix durable, tandis que ses ennemis ne cherchent qu'à prolonger la guerre. Ils lui prédisent d'éclatantes victoires, ce qui réjouit le peuple.

« Ouverture » - « Le Ciel dans nos vœux s'intéresse »
(La Victoire, La Gloire, Bellone, chœurs)

PISTE 3

Acte I, scène 1

La magicienne Médée, qui a trouvé refuge avec son mari Jason et leurs deux enfants à Corinthe après avoir dû fuir son père, qu'elle a trahi en aidant Jason à lui subtiliser la toison d'or, doute à présent de la fidélité de son mari. Elle l'accuse d'aimer Créuse, la fille du Roi Corinthe, Créon. Sa confidente, Nérine, la rassure : le Roi Créon a promis sa fille au Roi du royaume d'Argos, Oronte, en échange de son aide dans la guerre qui approche contre la Thessalie.

« Pour flatter mes ennuis » (Médée, Nérine)

PISTE 4

Acte I, scène 6 : Chœur

Le peuple célèbre alors Jason et Oronte, les deux héros qui vaincront les ennemis de Corinthe.

« Courez aux champs de Mars » (Chœur)

PISTE 5

Acte II, scène 5

Jason et Créuse se déclarent leur amour.

« Qu'ai-je à résoudre encore ? » (Jason, Créuse)

PISTE 6

Acte III, scène 1

Médée communique à Oronte la trahison de Jason et de Créuse. Ils décident alors d'unir leurs forces pour obtenir vengeance.

« L'orage est violent » (Oronte, Médée)

PISTE 7

Acte III, scène 3 : monologue de Médée

Médée soupire de la trahison dont elle est maintenant certaine. La musique souligne particulièrement la dimension dramatique de la plainte de Médée. L'air commence avec « Quel prix de mon amour : quel fruit de mes forfaits » et ces premières phrases sont marquées immédiatement par des dissonances. La voix monte et descend en fonction des passions exprimées dans le texte. Par exemple, le soprano monte jusqu'à la note la plus haute sur « insensible au feu le plus tendre qu'on ait vu s'allumer jamais ». En effet, les silences, les chromatismes et les modulations qu'utilise le compositeur apportent une forte charge émotive au monologue. Marc-Antoine Charpentier fait le choix de rendre le son des cordes sourd à l'aide des sourdines, ce qui donne un côté sombre aux passages accompagnés de l'orchestre. L'alternance de vitesses que nous pouvons constater ici met en avant l'agitation de Médée. Sur les mots « Ne les épargnons pas », où Médée annonce clairement sa décision, les cordes entrent, toutes sur un même rythme avec Médée, avec des notes répétées qui donnent une impression de lourdeur. La scène est marquée par des brusques changements de tempos qui soulignent l'oscillation entre sentiments positifs et négatifs. Amour et colère. Par exemple, le tempo augmente abruptement sur « J'ai forcé devant lui cent monstres à se battre » et revient calmement tout de suite après sur « dans mon cœur ou régnait une tranquille paix ».

« Quel prix de mon amour » (Médée)



Le monologue de Médée

Faut-il tuer ses propres enfants pour se venger de la trahison de son mari, ou laisser parler son humanité et les laisser en vie ?

Tel est le dilemme de Médée, tel que nous le retrouvons dans son grand monologue, moment central de la pièce déjà présent chez Euripide et chez Sénèque, avant la tragédie lyrique de Thomas Corneille et de Marc-Antoine Charpentier. Les trois auteurs donnent un portrait très différent de Médée. Chez Euripide, elle oscille longuement entre le crime et l'inaction. Chez Sénèque, elle exprime à plusieurs reprises son regret d'anéantir sa lignée, mais jamais elle n'énonce le moindre regret de tuer ses enfants pour eux-mêmes en tant que personnes. Elle est plutôt présentée comme criminelle, monstrueuse et inhumaine. Chez Charpentier, Médée se place en victime et ce statut justifie son crime. Tout est à cause de Jason, qui la pousse à de telles extrêmes : « Que d'horreurs, que de maux suivront sa trahison. C'est lui seul qui les cause ». Charpentier nous présente une Médée humaine, qui ressent de la culpabilité.

PISTE 8 & 9

Acte V, scènes 5 et 6

La robe empoisonnée que Médée a donnée à Créuse lui emporte la vie dans une intense souffrance. Créuse meurt dans les bras de Jason à peine arrivé.

« *Quel feu dans mes veines s'allume ? - Ah, roi trop malheureux* » (Créuse, Jason, Cleone)

[Fulvia Torricelli, Catherine Dreher]

Extraits de la version



Médée

Les Arts florissants - William Christie

© 1999 Harmonia Mundi

L'orchestre de Médée

L'orchestre à l'époque de Médée est un orchestre baroque composée de (entre parenthèses est précisé le nom correspondant dans la terminologie moderne) :

dessus de violon (violon) / haute-contre de violon, tailles de violon, quintes de violon (altos) / basses de violon (violoncelle, mais accordé un ton plus bas) / Violes de gambe / Violone (Contrebasse) / Dessus de flûte à bec / Basse de flûte à bec / Hautbois / Basson / Trompette / Percussions / Théorbe / Clavecin / Orgue

La basse continue (ou continuo) est composée de basses de violon, violes de gambe, violone, théorbe, clavecin et orgue.



Le mythe de Médée dans les arts

Depuis plus de 2000 ans, le mythe de Médée n'en finit pas d'inspirer les artistes de tous horizons. Depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, la passion destructrice et le pouvoir de la magie ont fasciné les créateurs, qui ont cherché à exprimer leur propre vision du mythe. Voici une liste (de loin non exhaustive !) d'artistes - au sens large - inspirés par le mythe de Médée.

- les auteurs : Euripide (*Μήδεια / Medeia*, 431 av. J.-C.), Sénèque (*Μήδεια / Medeia*, 63-64 ap. J.-C.), Corneille (*Médée*, 1635), Jean Anouilh (*Médée*, 1953), Heiner Müller (*Médée-Matériau*, 1974), Franca Rame et Dario Fo (*Médée*, 1979), Max Rouquette (*Médée*, 1989), Pascal Quignard (*Medea*, 2011), etc.
- les musiciens : Charpentier (*Médée*, 1693), mais également Cherubini (*Medea*, 1797), Cavalli (*Il Giasone*, 1649)
- les cinéastes : Pier Paolo Pasolini (*Medea*, 1969) et Tonino De Bernard (*Médée miracle*, 2007)
- les chorégraphes Martha Graham (*Medea*, 1946), Carlotta Ikeda (d'après *Medea* de Pascal Quignard), Angelin Preljocaj (*Le songe de Médée*, 2004)
- le sculpteur William Wetmore Story (*Medea*, 1865)
- le peintre Eugène Delacroix (*Médée furieuse*, 1836-1838)
- la plasticienne Nelly Sanchez (*Médée 1*, *Médée 2*, et autres collages, 2014)
- et bien d'autres...

Pour aller plus loin :

Cliquez [ici](#)

Voir cette infographie, qui montre les liens et adaptations sur le thème de Médée :

Cliquez [ici](#)

