

# Saison 23-24



# Roberto Devereux

## Dossier avant-spectacle

Tragédie lyrique de Gaetano Donizetti

Direction musicale Stefano Montanari

Mise en scène Mariame Clément

**Du 31 mai au 30 juin 2024 au Grand Théâtre de Genève**



Genève, mai 2024

Chère Spectatrice, cher Spectateur,  
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage  
Service Dramaturgie et développement culturel  
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. 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.

**Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.**

*Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse [pedagogie@gtg.ch](mailto:pedagogie@gtg.ch)*

# Roberto Devereux

Tragédie lyrique de **Gaetano Donizetti**  
Livret de **Salvatore Cammarano**

Créé le 28 octobre 1837 à Naples  
Première fois au Grand Théâtre de Genève  
Nouvelle production  
3e épisode de la Trilogie Tudors de Donizetti

**31 mai 2024 — 20h**

**2 juin 2024 — 15h**

**4 & 30 juin 2024 — 19h**

**6 juin 2024 — 20h\***

**23 juin 2024 — 19h30**

\*représentation «Glam Night»

Chanté en italien avec surtitres en français et anglais  
Durée : approx. 2h40 avec un entracte\*

## DISTRIBUTION

Direction musicale **Stefano Montanari**  
Mise en scène **Mariame Clément**  
Scénographie / Costumes **Julia Hansen**  
Lumières **Ulrik Gad**  
Dramaturgie et vidéo **Clara Pons**  
Direction des chœurs **Mark Biggins**

Roberto Devereux, comte  
d'Essex **Edgardo Rocha** (31.5, 4.6, 23.6 &  
30.6) ; **Mert Süngü** (2.6 & 6.6)

Elisabetta, reine d'Angleterre **Elsa**  
**Dreisig** (31.5, 4.6, 23.6 & 30.6) ; **Ekaterina**  
**Bakanova** (2.6 & 6.6)

Sara, Duchesse de  
Nottingham **Stéphanie d'Oustrac** (31.5,  
4.6, 23.6 & 30.6) ; **Aya Wakizono** (2.6 & 6.6)

Lord Duc de Nottingham **Nicola Alaimo**

Lord Cecil **Luca Bernard**

Sir Gualtiero Raleigh **William Meinert**

Un page **Ena Pongrac**

**Chœur du Grand Théâtre de Genève**  
**Orchestre de la Suisse Romande**

Avec le soutien de



\*Durée mentionnée à titre indicatif et susceptible

# Roberto Devereux

## L'oeuvre

### *Roberto Devereux* selon Mariame Clément et Stefano Montanari

## Pistes pour la classe





# L'oeuvre

## L'argument

### Acte I

*Le Palais de Westminster*

#### Scène 1

Les Dames de la cour de la Reine Elisabetta remarquent que l'amie de celle-ci, Sara, duchesse de Nottingham, semble plongée dans une profonde affliction. Sara blâme le livre qu'elle est en train de lire, l'histoire de la belle Rosamonde, mais en réalité l'origine de son chagrin est Roberto Devereux, comte d'Essex, dont elle est secrètement éprise. Cet ami de son mari, favori de la Reine, vient d'être accusé de complot avec les Irlandais et arrêté.

#### Scène 2

Elisabetta annonce qu'elle consent à recevoir Roberto. Si elle ne le croit pas coupable de trahison politique, elle soupçonne néanmoins son favori d'inconstance amoureuse.

#### Scènes 3 et 4

Lord Cecil, conseiller de la Reine, vient lui demander, au nom du parlement, de prononcer la sentence de Roberto Devereux. Elisabetta déclare que les preuves de culpabilité sont insuffisantes, et accepte de recevoir Roberto.

#### Scène 5

Elisabetta et Roberto se retrouvent en tête à tête. Il dément les accusations de trahisons portées à son encontre et reproche à la Reine son injustice. Elisabetta rappelle à Roberto qu'elle lui a donné une bague: en cas de danger, il n'aura qu'à la renvoyer à la souveraine pour être sauvé. Roberto avoue à Elisabetta ne pas l'aimer : la Reine sait à présent qu'elle a une rivale dans le cœur de son favori, sans deviner de qui il s'agit.

#### Scène 6

Le Duc de Nottingham confie à son ami Roberto qu'il a surpris sa femme Sara en larmes, en train de broder une écharpe. Il la soupçonne d'infidélité.

#### Scène 7

Lord Cecil vient chercher le Duc de Nottingham demandé par la Reine qui veut rendre sa sentence. Le Duc promet à Roberto d'intercéder en sa faveur.

*Le Palais du Duc de Nottingham, dans les appartements de la Duchesse.*

#### Scène 8 et 9

Roberto vient rendre visite à Sara en cachette. Il lui reproche d'avoir accepté, sur ordre de la Reine, d'épouser le Duc pendant que lui était au loin. Sara lui rétorque qu'il porte la bague donnée par Elisabetta, gage d'amour de la Reine. De dépit, Roberto jette la bague à Sara, avouant ne plus vouloir vivre. Sara l'implore de fuir et de se sauver, et tous deux s'avouent que leur amour n'est pas mort. Sara offre à Roberto l'écharpe qu'elle a brodée.

## Acte II

*Le Palais de Westminster*

### Scène 1

Les Lords et les Dames de la Cour craignent la condamnation de Roberto par le Conseil.

### Scène 2 et 3

Lord Cecil informe la Reine que le Conseil a condamné Roberto à mort. La sentence ne sera toutefois effective que lorsque la Reine l'aura ratifiée. En désarmant Roberto, les hommes de Lord Cecil ont trouvé sur son sein l'écharpe offerte par Sara, qui est remise à la Reine.

### Scène 4

Nottingham vient remettre la sentence du Conseil à Elisabetta et plaide la grâce de Roberto. Celle-ci la refuse, arguant qu'elle possède une preuve de la trahison de son favori.

### Scène 5

Roberto est amené par des gardes devant Elisabetta. Celle-ci brandit l'écharpe, accusant Roberto de perfidie. Nottingham blêmit, reconnaissant l'ouvrage de Sara, et souhaite à présent que l'ami qui l'a trahi soit exécuté. Elisabetta offre à Roberto d'avoir la vie sauve à condition qu'il révèle le nom de celle qu'il aime. Roberto choisit la mort.

### Scène 6

La Reine confirme la sentence de Roberto devant la cour assemblée. Tous blâment le condamné.

## Acte III

*Le Palais du Duc de Nottingham, dans les appartements de la Duchesse.*

### Scènes 1 et 2

Sara reçoit une lettre de Roberto lui apprenant sa condamnation et lui demandant d'aller porter la bague qu'il lui a donné à la Reine. En effet, seule cette bague peut encore le sauver de la mort.

### Scène 3

Nottingham survient, demandant à voir la lettre qui vient d'être apportée à Sara. Il confronte son épouse à son infidélité puis la confine dans ses appartements afin de l'empêcher de porter la bague à Elisabetta avant l'exécution.



## *Le cachot des condamnés à la Tour de Londres*

### **Scène 4**

Roberto attend d'être relâché car il ne doute pas que Sara fasse parvenir la bague à Elisabetta. Il s'imagine laver l'honneur de la Duchesse en s'offrant à l'épée de Nottingham. Des bruits se font entendre: Roberto ne doute pas d'être gracié.

### **Scène 5**

Des soldats entrent et annoncent à Roberto qu'ils ne le conduisent pas vers la liberté mais vers le billot.

## *Le Palais de Westminster*

### **Scène 6**

Entourée de ses dames d'honneur, Elisabetta a fait demander Sara afin de la soutenir dans ces moments sombres. En effet, la Reine attend avec anxiété la bague que Roberto ne manquera pas de lui faire parvenir afin d'échapper à l'exécution.

### **Scènes 7 et 8**

Lord Cecil vient annoncer à Elisabetta que le supplice de Roberto est imminent. La Reine s'enquiert de savoir s'il n'a pas remis un quelconque gage à son attention. Lord Cecil assure que non, quand Sara arrive justement avec la bague. Elisabetta découvre enfin que son amie est en fait sa rivale. Elisabetta ordonne qu'on n'exécute pas la sentence de Roberto. Mais un coup de canon retentit : l'exécution a eu lieu.

### **Dernière scène**

Le Duc de Nottingham paraît, annonçant triomphalement que Roberto est mort. Elisabetta accuse Sara d'avoir trop tardé à apporter la bague, mais Nottingham avoue avoir séquestré sa femme à cet effet. Elisabetta, folle de douleur, sombre dans un délire visionnaire: elle voit la couronne baignée de sang, un spectre décapité dans les couloirs du palais et un tombeau à la place de son trône. Ses dernières paroles demandent à ce que Jacques, le fils de Marie Stuart, devienne Roi d'Angleterre.



Répétition de *Roberto Devereux* en salle Stravinski

# Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

Après *Anna Bolena* (1830) et *Maria Stuarda* (1834), *Roberto Devereux* (1837) complète la « Trilogie Tudor » de Gaetano Donizetti (1797-1848), compositeur natif de Bergamo. Inspiré par les souverains anglais du XVI<sup>e</sup> siècle Henry VIII et Elisabeth I, sa fille, ce groupe d'opéras est emblématique du *melodramma* romantique italien. Malgré son titre qui met au premier plan le personnage incarné par le ténor, *Roberto Devereux* entre dans l'Histoire en tant qu'écrin lyrique consacré à la reine Elisabetta.

## I. L'apothéose de la carrière italienne de Donizetti

- **Les années 1830** sont celles du plein épanouissement professionnel de Donizetti. Il est reconnu tant dans le répertoire tragique (*Lucrezia Borgia* en 1833) que dans le registre comique (*L'elisir d'amore* en 1832), et ses principaux rivaux se sont tus : Rossini a livré son dernier ouvrage scénique en 1829, Bellini est mort en 1835 ; quant à Verdi, il ne signera son premier opéra qu'en 1839 (*Oberto, conte di San Bonifacio*). Donizetti devient le premier compositeur lyrique d'Italie.

- **La « Trilogie Tudor »** (un concept posthume créé par les musicologues) permet au public d'alors de retrouver d'œuvre en œuvre un terrain familier – un peu comme une série télé ou une franchise cinéma que le spectateur d'aujourd'hui fréquente par épisodes. La Renaissance anglaise est alors très à la mode, tant en Grande-Bretagne qu'en Italie ou en France. On goûte ses figures romanesques et leur destin cruel : Henry VIII et ses épouses, parmi lesquelles Ann Boleyn finit décapitée ; Mary Stuart, la reine d'Écosse elle aussi décapitée ; Elisabeth I, reine aux amours mystérieuses. On goûte aussi la richesse scénographique qu'elle induit : ses costumes de brocard, ses décors de style Tudor (néo-gothique).

- **L'Histoire revisitée.** Rappelons brièvement l'action :

**Acte I.** Tout comme sa suivante Sara, duchesse de Nottingham, la reine Elisabetta est secrètement éprise de Roberto Devereux, comte d'Essex, que son ennemi politique lord Cecil voudrait voir condamné pour trahison. La froideur de Roberto irrite la reine, tandis que le duc de Nottingham nourrit des soupçons. À raison : Roberto, jadis promis à Sara, l'aime encore.

**Acte II.** Les pairs ont voté la condamnation de Roberto, qu'Elisabetta doit ratifier. Elle devine qu'il en aime une autre mais se heurte à son silence, et signe la sentence. Nottingham, lui, a tout compris.

**Acte III.** Le duc empêche Sara de demander la grâce de Roberto à Elisabetta. Par amour, la reine s'y résout d'elle-même. Sara parvient à la rejoindre, et lui présente en gage l'anneau de Roberto : Elisabetta comprend alors qui était sa rivale. Sa grâce étant parvenue trop tard au bourreau, Roberto est exécuté. Elisabetta délire et abdique en faveur de Jacques VI d'Écosse.



Roberto Devereux



Le **livret** de Salvatore Cammarano est inspiré de deux sources à succès : *Élisabeth d'Angleterre*, pièce de Jacques François Ancelot (1829) ; *Il conte d'Essex*, livret de Felice Romani mis en musique par Mercadante en 1833. Comme d'usage, l'opéra prend des libertés avec la vérité historique : plus célèbre pour ses échecs militaires et diplomatiques que véritable figure chevaleresque, Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> comte d'Essex, fut décapité en 1601. Quoique fort mélancolique après sa mort (qu'elle avait pourtant ordonnée), Elisabeth I n'abdiqua bien sûr pas – elle mourut, toujours reine, en 1603. L'intrigue secondaire impliquant Sara et le duc de Nottingham est brodée de toutes pièces.

## II. Le *melodramma* romantique italien

L'opéra italien de la période romantique possède des caractéristiques propres :

- **L'art vocal est au premier plan.**

L'*opera seria* du XVIII<sup>e</sup> siècle a codifié le *bel canto* et ses exigences techniques (longueur de souffle, sons filés, vocalisation véloce, ornements, etc.). Gioacchino Rossini (1792-1868) fait transition vers la génération « romantique ». La forme type des airs et duos du *melodramma* italien s'organise alors en deux parties contrastantes, la première lente et élégiaque (la **cavatine**), la seconde vive et fougueuse (la **cabalette**). Entre les deux, pour justifier ce revirement de ton, se place un coup de théâtre.

**Exemple : le premier air d'Elisabetta** (acte I, n° 2 : « *L'amor suo mi fe' beata / Ah, ritorna qual ti spero* »). La ligne vocale de la **cavatine** *larghetto* est étale, conjointe, accompagnée d'arpèges liés ; le caractère est paisible (Elisabetta évoque l'amour que Roberto, selon elle, lui porte : « Son amour m'a rendue heureuse, il fut pour moi un don du ciel ») :

Mais Cecil informe Elisabetta que Roberto est accusé de trahison – coup de théâtre. On annonce l'arrivée de Roberto. La **cabalette** d'Elisabetta est alors *allegro giusto*, disjoints, en dents de scie, accompagné par un *moto perpetuo* nerveux de triolets ; la fébrilité gouverne la reine, qui n'est plus sûre de rien (« Ah, reviens tel que je t'espère ») :

- **L'opéra « à numéros »** (air, duo, ensemble ou chœur, découpé et isolable) est toujours d'actualité, mais moins fragmenté : Donizetti aime flouter les frontières entre les scènes ou créer des pages « mixtes », mêlant par exemple air et chœur. Il bâtit parfois de vastes tableaux qui enchaînent plusieurs numéros, rendant difficile d'applaudir entre chacun. **Exemple : le finale de l'acte II**, qui enchaîne, par accumulation successive de personnages, un **duo** (Elisabetta/Nottingham : n° 7), un **trio** (+ Roberto : n° 8) et un **ensemble avec chœur** (Elisabetta convoquant la Cour entre la cavatine et la cabalette du trio).

- **Le réalisme s'accroît** sous l'influence du romantisme littéraire :

L'*opera seria* imposait des intrigues situées dans l'Histoire ancienne afin de mettre le public à distance des situations évoquées. Le *melodramma* romantique s'attache au contraire à une Histoire plus récente : la Renaissance anglaise, par exemple, alors très à la mode comme on l'a dit, donc présente dans les esprits. **L'identification du public aux personnages** est ainsi favorisée, accroissant d'autant les émotions ressenties.

L'*opera seria* imposait également un « happy end » (*lieto fine*) afin d'édifier le public, de stimuler sa vertu morale (le Bien vainc le Mal). Le *melodramma* romantique développe au contraire les fins tragiques, cruelles, injustes : **la vie est un drame**. Dans *Roberto Devereux*, le drame final est même double : Roberto meurt, Elisabetta délire et abdique.

- **Le héros ténor** devient la norme – supplantant le contralto en travesti encore présent chez Rossini (Arsace dans *Semiramide*, 1823) ou même Bellini (Roméo dans *I Capuleti ed i Montecchi*, en 1830).

**Exemple : l'air de Roberto « Come uno spirto angelico » (n° 10).**

Le héros se morfond dans sa cellule, déplore son amour perdu, d'abord de façon rêveuse (cavatine) puis, quand on vient le chercher pour son exécution, de façon fébrile (cabalette). La **cavatine** déploie sa ligne, lyrique et ample, de façon appuyée dans le médium (do #-fa #) – notons au passage les notes répétées de départ, signature stylistique de Donizetti. Les aigus iront au *la* « seulement » (pas de contre-*ut*), mais dans une intensité dynamique qui exclut tout recours à la voix mixte ou de tête. C'est la « virilité mâle » de la voix de ténor telle qu'elle explosera bientôt chez Verdi.

**Cantabile**  
Roberto *dolce*

Come uno spirto ange - lico    pu - ra è la

La **cabalette** (« Bagnato il sen di lagrime » : « Le sein baigné de larmes... ») est encore tributaire de conventions musicales : de tempo vif et de tonalité majeure, elle paraît à l'auditeur non informé en complète contradiction avec les paroles désespérées de celui qui va mourir. Or il faut y lire la ligne mélodique descendante des premiers mots (illustration musicale de la larme qui coule) et la panique croissante du personnage.

• **Le rôle du chœur est circonscrit.**

Le *melodramma* romantique italien aime placer des chœurs en ouverture d'acte : ils offrent au spectateur un contexte sociologique dans lequel vont s'inscrire les protagonistes (chœur de chasseurs, de villageois, de soldats, etc.).

**Exemple : le chœur des Courtisanes n° 1** (« [Geme ! Pallor funereo...](#) » : Elle pleure ! Une pâleur funèbre...). On voit naître sous la plume de Donizetti ce que Verdi développera à foison : la voix chante par intermittences la mélodie, donnée intégralement à l'orchestre – c'est le style d'écriture dit « *parlante* ».

The image shows a musical score for a chorus. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Geme pallor lu\_nereo le stà di pin\_to in volto". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music is in a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic phrase that is often played by the piano accompaniment, illustrating the "parlante" style. The name "Elizabeth I" is written at the bottom right of the score.

**Exemple : le chœur des Courtisans n° 6** (« [L'ore trascorrano](#) » : L'heure a passé). C'est un des plus beaux chœurs écrit par Donizetti, qui pousse encore plus loin le *parlante* : la mélodie, immense et profondément lyrique par son ambitus et ses phrasés, est donnée aux violons, les voix se contentant de la contrepointer par bribes.

The image shows a musical score for a chorus. It consists of three vocal parts (TENORI, BASSI) and a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "L'ore tra-scorro-no, sor-se l'au-ro-ra Ne il par-la-men-to si scio-glie an-co". The vocal parts are written in single staves with treble clefs. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The music is characterized by a wide melodic range and a lyrical quality, with the vocal parts providing counterpoint to the instrumental melody.



### III. Elisabetta : une figure fulgurante

Donizetti destine le rôle d'Elisabetta à Giuseppina Ronzi De Begnis, qui avait créé celui de Maria Stuarda. Son tempérament vif inspire le compositeur pour broser un portrait complet de la reine d'Angleterre, à la fois souveraine absolue et amoureuse impuissante.

Le *melodramma* romantique italien est généralement centré autour d'un personnage féminin dont le destin tragique se conclut par la mort ou la folie. Dans les années 1831-1835, les ouvrages de Bellini en témoignent : *I Capuleti e i Montecchi* (d'après Roméo et Juliette), *Norma* (qui monte au bûcher), et même *La sonnambula* et *I Puritani* qui, quoique bénéficiant d'une fin heureuse, font passer leur héroïne par la folie. Donizetti s'inscrit dans la même lignée avec Anna Bolena et ses hallucinations macabres, Maria Stuarda qui monte à l'échafaud dans une exaltation mystique, Lucia di Lammermoor (1835) qui meurt folle. Dans *Roberto Devereux*, la déréliction psychique d'Elisabetta a lieu en deux temps : une colère flamboyante, une folie consumée.



Elizabeth I

• **La fureur souveraine.** Le premier coup d'éclat d'Elisabetta a lieu lors du finale de l'acte II : le **trio n° 8** la fait exploser de jalousie. Lancée en un tempo haletant sur l'impératif « **Va !** » et la promesse de la « mort » (accentuée en syncope), la cabalette balaie tout l'horizon vocal comme la colère de la reine ravage tout sur son passage – en une phrase, un ambitus de 13<sup>e</sup> est dévalé :

**Allegro**  
Elisabetta



Va, la mor - te sul ca - po - ti  
pen - de, sul tuo no - me l'in -  
- fa - mia di - scen - de.



La soprano domine largement le trio, offrant au personnage un moment de triomphe mauvais – lequel dévoile aussi sa fragilité psychique, en la montrant prise d’une fureur non dominée.

• **La folie tragique.** Le grand **air final** d’Elisabetta (n° II : « [Yivi, ingrato](#) / [Quel sangue versato](#) ») s’organise en deux moment, avant/après la mort de Roberto. La **cavatine** exprime le pardon qu’elle lui accorde au bout de sa longue réflexion (un récitatif mené tel un monologue intérieur). Les rythmes pointés lents sont presque lourds ; l’élévation de la ligne est freinée par une série de chutes mélodiques : la partie vocale exprime tout l’effort que la reine fait sur elle-même pour aboutir à cette grâce, et tout l’amour réprimé qu’elle sous-tend :

**Larghetto**  
Elisabetta

Vi - vi, in-gra - to, a lei d'ac -  
- can - - to, il mio co - re, il mio co-re a te per -  
- do - - na... Vi - vi, o cru - do,

Au passage, l’orgueil malmené de la souveraine s’entend dans sa façon d’écarteler ses registres entre aigu et grave (*ré grave* : nécessairement en voix de poitrine) sur « [que personne sur Terre ne puisse dire : “J’ai vu pleurer] *la regina d’Inghilterra*” » :

tito la regina d'Inghilterra

Puis vient le coup de théâtre. Le « **tempo di mezzo** » (nom de cette transition entre cavatine et cabalette) démultiplie les rebondissements dramaturgiques et musicaux (avec force trémolos de cordes, coups de timbales, changements de tempos soudains). C’est un quasi-chemin de croix pour la reine : **1/** Elle comprend que son amie Sara était l’amante de Roberto ; **2/** Elle mande en hâte des serviteurs pour annuler l’exécution ; **3/** Elle entend le canon qui signale qu’il est trop tard ; **4/** Nottingham annonce avec une joie cruelle la mort de Roberto.

Le coup de génie de Donizetti est alors de proposer une **cabalette lente**, en forme de marche funèbre. C'est inédit. L'orchestre installe son motif d'accompagnement, fait de triolets en ostinato et de silences glaçants :

*maestoso*



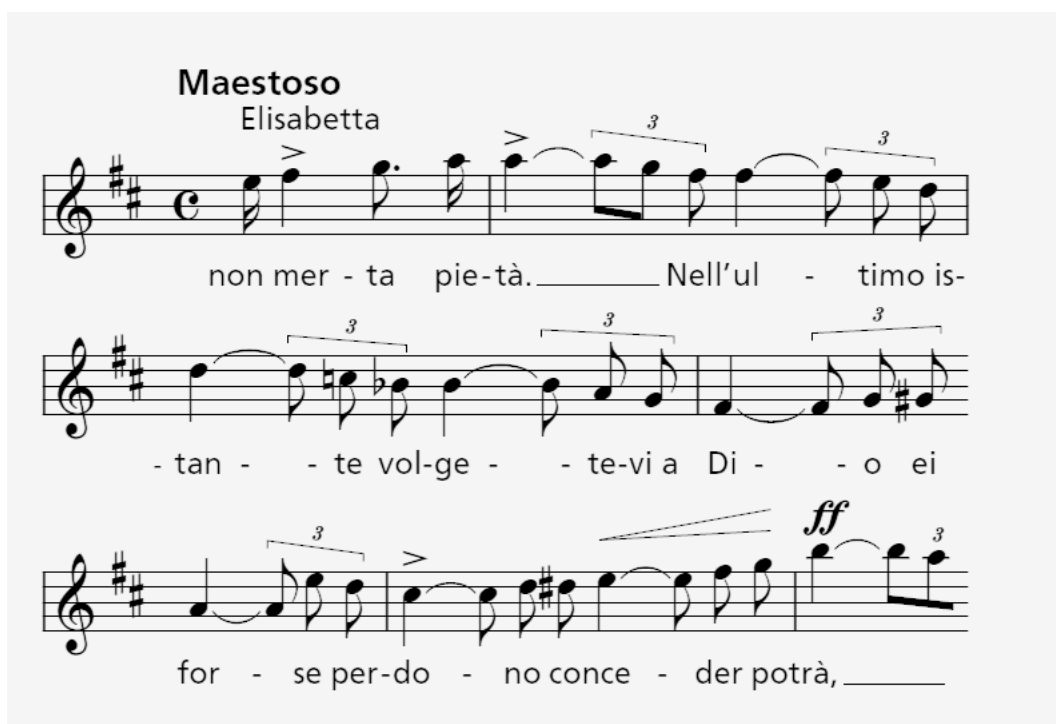
Sur cette « pompe » solennelle se pose la voix : les valeurs longues distendent la prosodie et le mots *sangue* ; les grands intervalles provoquent des chocs de registres entre voix de tête et voix de poitrine – l'effet est presque celui d'un yodel, interdit à l'opéra donc monstrueux :



Quel san.gue versa-to al cie.lo s'innal-za...

Hallucinée, Elisabetta « voit » le *sang* de Roberto, « voit » aussi *l'angiol di morte* (l'ange de la mort) s'avancer vers Sara et Nottingham – qu'elle rend responsables de tout. Donizetti ose un effet de ralenti sonore stupéfiant : la prosodie toujours distendue, le phrasé comme infini, l'interprète doit glisser de l'aigu au grave sans reprendre son souffle, et même en gagnant en puissance en fin de course – une exigence technique paradoxale qui participe de la noirceur expressive « malsaine » du moment :

**Maestoso**  
Elisabetta



non mer-ta pie-tà. Nell'ul - timo is-  
- tan - te vol-ge - te-vi a Di - o ei  
for - se per-do - no conce - der potrà,

La seconde strophe (« Mirate : quel palco... ») augmente encore l'hallucination horrifique : le sang envahit l'échafaud, la couronne, le royaume ; un spectre décapité erre, sa tête dans les mains ; un caveau s'ouvre à la place du trône. La marche au supplice originellement adressée à Sara et Nottingham attire finalement la reine dans son vortex.

Comme la scène de confrontation entre Maria et Elisabetta dans *Maria Stuarda*, et aussi fictive qu'elle, cette scène de folie est devenue « culte » dans le monde lyrique : assumer ses écueils vocaux et son intensité dramatique demande une interprète au charisme foudroyant et à la technique d'airain. Verdi s'en souviendra pour dessiner Abigaille dans *Nabucco* (1842).

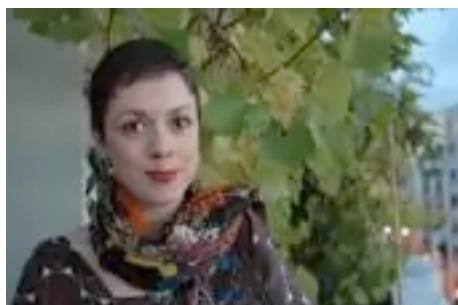
### (Épilogue parisien)

*Roberto Devereux* est donné en France en décembre 1838, au Théâtre-Italien. La reine Victoria a été couronnée six mois plus tôt. Pour l'occasion, Donizetti ajoute à son opéra – qui s'ouvrirait sur un bref prélude – une grande ouverture qui cite le thème du *God Save the Queen* :



Le compositeur sait qu'il s'installera bientôt dans la capitale française : à Naples, son opéra *Poliuto* a été interdit par la censure et sa candidature au poste de directeur du Conservatoire, rejetée. De plus, il a subi entre 1835 et 1837 plusieurs deuils rapprochés : ses deux parents ; ses deux enfants, morts peu après leur naissance ; puis son épouse – sans compter la mort de Bellini et de la Malibran, ses amis artistes. Donizetti a besoin de tourner une page de sa vie. *Roberto Devereux* sera son adieu triomphal à l'Italie, et à tout un pan de son inspiration créatrice.

### Chantal Cazaux



Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital. Elle est l'auteur de *Verdi, mode d'emploi* (2012, rév. 2018), *Puccini, mode d'emploi* (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et *Rossini, mode d'emploi* (2020), aux éditions Premières Loges.

# Gaetano Donizetti

## (Bergame, 1797 - 1848)

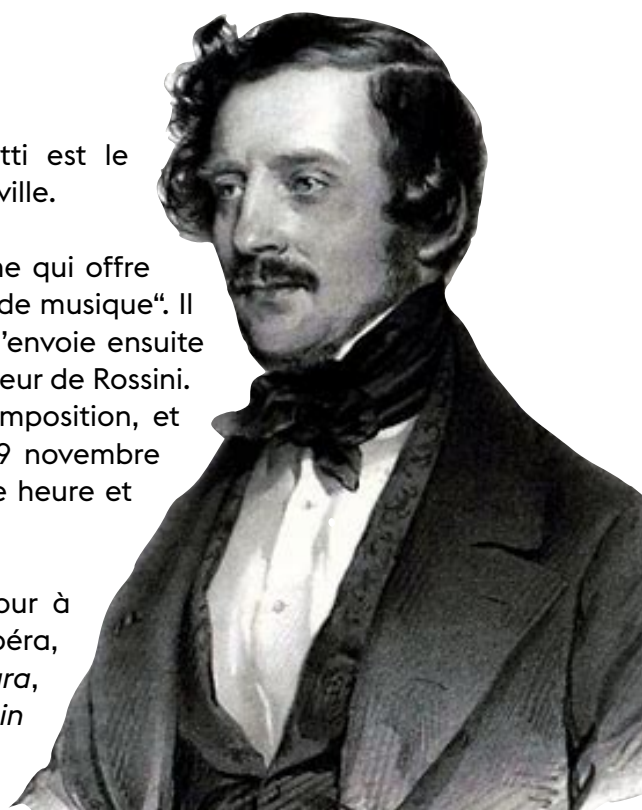
Né le 29 novembre 1797 à Bergame, Gaetano Donizetti est le cinquième des six fils d'un employé du Mont-de Piété de la ville.

À l'âge de 8 ans, il intègre l'école de musique de Bergame qui offre aux enfants défavorisés de la ville des "leçons charitables de musique". Il y apprend le chant et le clavecin avec Simone Mayr qui l'envoie ensuite étudier auprès du père Mattei, qui fut également le professeur de Rossini. Très vite, son professeur remarque son talent pour la composition, et surtout son extrême rapidité. Une symphonie datée du 19 novembre 1816, par exemple, porte la mention suivante : "finie en une heure et quart" .

Dès 1817 (il n'a guère plus de 20 ans), Donizetti de retour à Bergame est sollicité pour de nombreuses commandes d'opéra, et compose entre autres *Zoraïde di Granata*, *La Zingara*, *Elvira*, *Alfredo il Grande*, *Olivo e Pasquale*, *Alahor in Granata*, *Chiara e Serafina*... Sa vie personnelle n'est pas en reste : en 1828 il épouse Virginia Vasselli, fille d'un célèbre avocat de Rome, et les époux partent rapidement pour Naples. C'est en 1830 que Donizetti connaît son premier triomphe : *Anna Bolena* se joue d'abord à Milan, puis dans toute l'Europe (Vienne, Londres, Paris ...).

Egalement à l'aise dans l'opéra seria que dans le buffa, *L'Elisir d'amore*, en 1832, lui vaut d'être nommé professeur de contrepoint au Collège royal de musique de Naples en 1834, année où il compose également *Maria Stuarda*. En 1835, alors que Donizetti est à son apogée avec l'adaptation du roman de Walter Scott, *Lucia di Lammermoor*, il apprend la mort de Bellini. Donizetti alors compose un Requiem à la mémoire de son rival et ami. Mais la mort continue de rôder dans l'entourage de Donizetti : ses parents, sa femme et ses enfants lui sont enlevés entre 1836 et 1837, le plongeant dans une profonde dépression qui ne l'empêche toutefois pas de composer *Roberto Devereux*. En 1838, après l'interdiction de *Poliuto* par la censure napolitaine, il quitte Naples pour Paris, où il crée entre autre *La fille du régiment*, *La Favorite*...

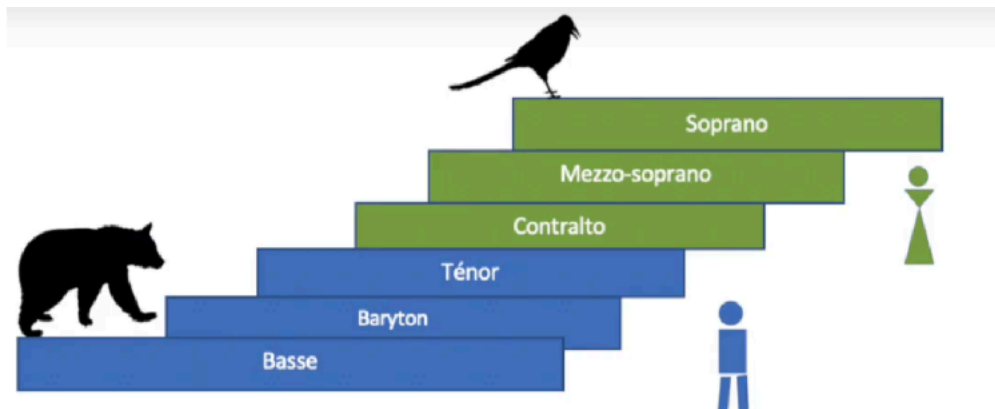
À partir de 1842, il se partage entre Paris, Vienne et l'Italie, composant *Linda di Chamounix* ou encore *Don Pasquale*. Mais sa santé se dégrade : en février 1846, Donizetti entre dans une maison de santé à Ivry, près de Paris. Son neveu peut le ramener à Bergame l'année suivante, où il décède le 8 avril 1848. Donizetti aura composé plus de 550 oeuvres, dont 71 opéras.





# Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.  
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.  
Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.  
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.  
Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.  
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.  
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.  
Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

**Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/> Une vidéo est consacrée à la tessiture**

Les illustrations sont issues des maquettes de costumes de Julia Hansen pour la production de Mariame Clément au Grand Théâtre



Roberto Devereux, comte d'Essex  
**Ténor**



Elisabetta, reine d'Angleterre  
**Soprano**



Sara, Duchesse de Nottingham  
**Mezzo-soprano**



Lord Cecil  
**Ténor**



Lord Duc de Nottingham  
**Baryton**



Sir Gualtiero Raleigh  
**Basse**

# *Roberto Devereux* selon Mariame Clément et Stefano Montanari

Une conversation avec Mariame Clément et Stefano Montanari  
Propros recueillis par Sabryna Pierre



**Sabryna Pierre:** La première question qui me vient à l'esprit est celle du titre de l'opéra. Il s'intitule *Roberto Devereux* alors que le personnage principal est sans aucun doute Elisabetta...

**Mariame Clément:** C'est probablement pour une raison très pragmatique. Quand Donizetti a composé *Roberto Devereux*, il y avait déjà beaucoup d'opéras sur Élisabeth et il fallait bien les différencier. Lui-même avait déjà donné *Elizabeth au château de Kenilworth* et *Maria Stuarda*.

**Stefano Montanari :** Il ne faut pas oublier également qu'à son époque, Roberto Devereux était un homme très connu, très

important. Son nom est évocateur. Le mettre en scène va permettre le développement du personnage d'Elizabeth, le dévoilement de la reine et de la femme.

**M.C.:** On se retrouve en effet à la fois devant une histoire d'amour et devant un personnage principal féminin qui est une reine. Mais dans cet opéra, l'histoire d'amour n'est pas la sienne. C'est celle de Roberto et Sara. Cela justifie également le titre *Roberto Devereux*. Elizabeth est le personnage principal, mais pas l'héroïne de l'histoire d'amour. Elle endosse le rôle de la « méchante », elle est vieille, elle n'est pas vraiment ce que l'on attend d'une héroïne de belcanto.



**S.P. :** D'où l'invention du personnage de Sara Nottingham ? Elle est la seule à ne pas être une figure historique avérée.

**M.C. :** L'invention de Sara est nécessaire à la mise en place d'un triangle amoureux un peu similaire à celui formé par Maria, Elizabeth et Leicester dans *Maria Stuarda*. Sauf que dans *Roberto Devereux*, la situation est encore plus complexe. On n'a pas trois mais quatre personnages principaux : Elizabeth, Roberto, Sara et Nottingham, qui nous offrent toutes les combinaisons possibles de triangle amoureux.

**S.P. :** Qu'est ce qui distingue alors Roberto de ses prédécesseurs, soit Percy dans *Anna Bolena* et Leicester dans *Maria Stuarda* – tous incarnés par le ténor Edgardo Rocha ?

**M.C. :** Si je peux me permettre, dans *Roberto Devereux* c'est la première fois qu'on a un personnage de ténor qui n'est pas stupide ! Dans *Anna Bolena*, comme dans *Maria Stuarda*, il a fallu dépenser énormément d'énergie à justifier des comportements erratiques de la part de Percy comme de Leicester. Pour Percy c'était plus facile à expliquer : il avait été exilé, donc il ne savait plus très bien comment se comporter à la Cour. Soit. Mais en ce qui concerne Leicester, nous avons vraiment dû, avec Edgardo, travailler la complexité de ce personnage constamment humilié dans son machisme, aux ambitions politiques dont il n'a pas les moyens intellectuels. Et finalement, c'est ce côté pathétique qui l'a rendu émouvant. Devereux est quant à lui un personnage intelligent politiquement, plongé dans une vraie situation de conflit. Il y a chez lui une loyauté extrême, une admiration sans borne pour Elizabeth qu'il aime sincèrement, mais pas comme elle le souhaiterait. Toutefois il sait qu'elle le confine dans un rôle qui est sans avenir et qui le conduit à sacrifier sa propre vie. Il a vu la femme qu'il aimait, Sara, lui échapper et se marier avec son ami Nottingham en son absence. Il comprend que ce n'est plus possible. Et il se sent presque coupable vis-à-vis d'Elizabeth, d'avoir peut-être joué sur une ambiguïté, parce qu'il était flatté d'avoir été choisi par

elle. Il sait qu'il est temps de lever cette ambiguïté car il ne veut pas lui mentir.

**S.M. :** Le rôle des hommes semble en effet assez différent dans *Roberto Devereux*. Le personnage de Nottingham par exemple est aussi très complexe. Il n'est pas seulement le mari trahi par sa femme, il perd également Roberto, avec qui il entretenait une amitié très intime, très proche. C'est presque de l'adoration.

**M.C. :** Ce qui se joue entre Nottingham et Devereux est très intéressant. Il y a souvent, dans ces opéras, l'affirmation d'une virilité triomphante très 19e et plutôt problématique aujourd'hui. L'homme, c'est l'homme ; la femme, c'est l'épouse, un ange si elle est honnête, mortellement coupable si elle a trahi (Elizabeth, comme « reine vierge », échappe à cette dichotomie). Le comportement de Nottingham envers Sara, en termes actuels, est le parfait « manuel du mari violent » : sur-idéaliser la femme pour mieux l'abaisser violemment ensuite, tout en se présentant soi-même comme victime. Quant à l'amitié entre hommes, elle est sacrée : Nottingham professe envers Devereux une loyauté indéfectible dans de grandes déclarations à la fois virilistes et très sentimentales, presque caricaturales, derrière lesquelles on sentirait presque percer de l'amour. La trahison, pour Nottingham, est donc double : il est trahi comme époux mais surtout comme ami. En effet, l'histoire d'amour de Roberto et de Sara précède le mariage avec Nottingham. Roberto était donc dans une situation délicate, puisqu'il était le favori d'Élizabeth tout en aimant secrètement une autre femme. Or manifestement, il n'avait jamais confié ce lourd secret à Nottingham, qui se croyait pourtant son meilleur ami. Nottingham ne mentionne jamais cette trahison-là, mais je pense que c'est une blessure au moins aussi grande que celle de l'infidélité supposée.

**S. M. :** Il y a donc les trahisons amoureuses, mais également des trahisons d'amitiés profondes. Nottingham est trahi par Sara, son épouse, comme Elizabeth l'est par son

favori. Et il est trahi par son ami Devereux tout comme Élisabeth l'est par sa confidente Sara.

M.C. : Dans *Anna Bolena*, les conflits se jouaient dans un seul triangle : Enrico se croyait trompé par sa femme Anna, elle-même trahie par sa confidente Giovanna, qui était la maîtresse d'Enrico. *Roberto Devereux*, c'est *Anna Bolena* puissance deux!

S.P. : En parlant de doubles on a l'impression d'en voir beaucoup dans cette trilogie. Lord Cecil par exemple. Il est là dans *Maria Stuarda*, puis dans *Roberto Devereux*, mais ce n'est pas le même, c'est son fils. Pareil pour Roberto, qui partage ses initiales avec son beau-père Robert Dudley, ancien favori de la reine. On a l'impression que tout se répète et que la seule qui ne bouge pas, c'est Élisabeth.

M.C. : C'est en effet ce que l'on essaie de montrer...

S. M. : ...mais sans oublier que ces trois œuvres n'ont pas été conçues comme une trilogie, même si nous avons cherché à créer des liens entre elles et une cohérence dramaturgique.

M.C. : Ce type d'opéra comporte de toute façon des éléments récurrents structurels qui sont justement les triangles amoureux, les jalousies, les relations de pouvoir. On y trouve des choses qui s'y répètent, à l'instar de certains événements historiques. En considérant ces trois œuvres comme une trilogie, évidemment, on va utiliser ces répétitions pour en faire des éléments structurants de la personnalité et de l'histoire d'Élisabeth, qui en devient le personnage principal. Parce qu'il est vrai que dans la vie, on a tendance à répéter des schémas.

S.M. : Dans les trois opéras, on trouve des passages musicaux un peu similaires. Dans *Roberto Devereux*, on oscille entre des moments très cantabile, très doux et puis des passages un peu plus rapides, un peu moins large. En travaillant sur *Roberto Devereux*, il y

a certains moments où, dans ma tête, je me demande si c'est *Anna Bolena*! Car Donizetti composait avec des structures musicales qu'il lui arrivait de reprendre et de replacer à sa guise. Parfois *Roberto Devereux* ressemble beaucoup à *L'elisir d'amore* – composé cinq ans auparavant - en version dramatique! Si on veut trouver une cohérence dans cette trilogie, on la trouve tout autant dans la musique que dans les livrets. Le danger serait de trop croiser musicalement les trois opéras, de leur ôter du relief propre à chacun.

M.C. : L'opportunité d'utiliser scéniquement ces récurrences structurelles est pour moi à la fois un danger et une chance. Est-ce que ça va être ennuyeux, répétitif ? Ou au contraire cela va-t-il faire ressortir des rapprochements intéressants ? La frontière est très mince. On essaie de mettre en lumière des parallélismes, avec des petites choses qui se déplacent. Quand Stefano dit qu'en dirigeant *Roberto Devereux* il se retrouve parfois dans *Anna Bolena*, c'est exactement ce que ressent Élisabeth. Face à certaines situations, elle se dit : ça, j'ai l'impression de l'avoir déjà vécu quand j'étais petite. C'est extraordinaire pour moi de retrouver ce personnage dont je connais les parents et l'enfance. Ça m'a vraiment frappée au début des répétitions de *Maria Stuarda* : j'étais totalement du côté d'Élisabeth parce que j'avais l'impression de la connaître très bien. En revanche je ne comprenais pas qui était Maria. C'était une étrangère pour moi alors qu'Élisabeth me semblait familière.

S.P. : A propos du décalage entre ce que les personnages chantent et la réalité des sentiments, le premier air de Sara, *All afflitto*, est très intéressant. Est-elle vraiment en train de pleurer ?

M.C. : L'aria dit le contraire ! Ce n'est pas parce qu'il y a pianto dans un texte qu'on est obligé de larmoyer. Le champ lexical (affliction, pleurs, larmes) est parfois trompeur. Prendre des mots isolément et les laisser colorer une phrase, voire contaminer tout un air, parfois un personnage entier, est un piège dans lequel peuvent tomber les

chanteurs. Si l'on replace ces mots dans la phrase, si l'on écoute vraiment le sens du texte, on évite de tomber dans un pathos de convention qui n'exprime rien de précis. Sara chante justement qu'elle n'a même pas droit aux pleurs pour se consoler de sa tristesse. Elle est en train de lire un roman, et elle remarque que contrairement aux héroïnes de roman, elle n'a pas l'exutoire des larmes: à la cour, il faut tout dissimuler.

**S.P. : Ce pathos de convention ne va-t-il pas de pair avec le cliché d'un bel canto qui offrirait aux chanteurs beaucoup de liberté ?**

**S.M. :** Ça, c'est plutôt le cliché très fin 19e d'une mauvaise tradition italienne- et même universelle- qui voudrait qu'on suive des chanteurs qui font ce qu'ils veulent ! Il faut plutôt essayer de trouver une façon d'être vraiment expressif au sein même de la musique, dans des tempi qui conviennent aux chanteurs. Pour cela il faut déterminer si un ténor est capable de chanter une cabalette très vite et très clair ou si on a besoin d'un peu plus de sostenuto parce qu'un interprète a besoin d'un appui un peu plus profond... Mais la liberté se trouve avant tout dans l'idée générale de la musique. Tout d'abord, il faut se mettre d'accord sur le sens. Et pour cela il faut bien lire ce qui est écrit, les signes, les phrases. Comme je le disais l'écriture de Donizetti n'est pas ultra détaillée mais il y a quand même pas mal d'indications. Donc s'il est écrit *accelerando* *calando* *rallentando* évidemment il faut le faire. Même si parfois les chanteurs ont tendance à faire le contraire ! Une fois que l'on a interprété tous les signes, il faut ensuite trouver une logique musicale naturelle. Par nature, j'entends qui cherche à accorder au mieux la façon dont je pense qu'il faut rendre la musique et les capacités, les talents vocaux des chanteurs. Cette combinaison, cette connexion est fondamentale parce qu'elle permet de prendre des décisions indispensables en répétition, et ce rapidement. Donc la liberté c'est très simple, elle se trouve dans ces limites-là. La liberté ce n'est pas " je te suis". Ça, c'est le chaos.

**S.P. :** Pour l'un comme l'autre, le travail de lecture – qu'il soit textuel ou musical – est donc premier et fondamental.

**M.C. :** La nécessité de chanter le texte, je pense que c'est une chose importante à rappeler encore et toujours. Et particulièrement avec ce répertoire. Parce qu'on a tendance à penser ces livrets sont peut-être un peu répétitifs et clichés, mais en fait la ligne de chant, elle n'est rien sans le texte.

**S.M. :** Bien sûr, le texte donne des directions indispensables. Lorsqu'on suit réellement le texte, on fait très naturellement des choses qu'on ne fait pas si on ne suit que la ligne.

**M.C. :** En fait, c'est le texte qui porte tout. La ligne de chant est importante, mais comme véhicule du texte. On voit tout de suite, même en répétition, la différence entre un chanteur qui est là et qui pense vraiment à ce qu'il ou elle est en train de dire et un chanteur qui chante simplement en pensant à produire un beau son. La différence est énorme. C'est toujours vrai en opéra mais je trouve que c'est particulièrement visible dans ce répertoire.

**S.M. :** Oui parce que dans ce répertoire la ligne n'est pas cachée du tout. Elle n'est pas couverte par des effets compliqués de contrepoints ou d'accords. Dans l'accompagnato, il n'y a que la ligne, ou deux lignes, ou le *terzetto* où il y a le moment où il y a des *tutte insieme* mais c'est assez horizontal. Quand on a le chœur qui rejoint la musique dans les finales, là, ça devient un peu plus vertical et rythmique mais dans les airs, c'est plutôt la ligne *accompagnato*. C'est vraiment le grand changement qui s'est produit. C'est très différent de la musique baroque et du classicisme.

**M.C. :** C'est pour ça qu'en répétition, le travail préliminaire que nous faisons ensemble avant de mettre la scène en mouvement, c'est vraiment un travail sur le texte autour du piano. Et parfois dans un air, il ne va rien se passer d'autre que nourrir ce qui est dit. Il ne s'agit pas de trouver des actions pour remplir un air : si on fait cela, on

est battu d'avance. La mise en scène, ce n'est pas du remplissage. Il faut parfois faire preuve de simplicité. Et paradoxalement, c'est quelque chose qui vient avec l'expérience.

**S.M.** : Avec l'expérience, on découvre des choses évidentes ! La simplicité, c'est à dire être expressif et clair, c'est ce qui est le plus dur à trouver dans la musique. Parfois il faut quand même 20 ans de carrière pour arriver à comprendre qu'il n'y a rien à faire, à part "juste" chanter le texte.

**S.P.** : Lors de la création d'*Anna Bolena*, Stefano vous rappeliez que Donizetti, c'était déjà la fin du bel canto. Est-ce qu'entre le début et la fin de la trilogie, entre *Anna Bolena* et *Roberto Devereux*, vous voyez encore une évolution ?

**S.M.** : Oui, tout à fait. Par exemple dans *Anna Bolena* et *Maria Stuarda* encore, on a plein des moments de cantabile ou arioso, plus longs, plus développés. Dans *Roberto Devereux*, chaque petit moment, chaque petite émotion, se loge dans un espace plus étroit, plus resserré. Tout se passe beaucoup plus vite. Dans une phrase de quatre mesures, on n'aura jamais les mêmes sentiments, mais au moins deux sentiments différents. Les récits sont vraiment plus rapides et très expressifs. Encore une fois il faut être extrêmement attentif à tout cela sinon ça tombe immédiatement à plat. On a beaucoup parlé de ça au début de la production, de la nécessité de travailler cette versatilité parce que sinon ça devient une accumulation de moments inutiles. La musique est également plus tragique, on va vers le style des grands récitatifs – pas encore comme chez Puccini mais ça commence à venir –. Il y a les airs bien sûr mais aussi plein d'autres moments musicaux très intéressants, de récits accompagnato, des petits cantabile, un aria, un piccolo larghetto. C'est vraiment tendu.

**S.P.** : Et en termes de complexité dramatique, comment se situe *Roberto Devereux* au sein de la Trilogie ?

**M.C.** : Dans *Anna Bolena*, l'intrigue met un peu de temps à démarrer, mais elle est très bien ficelée. *Maria Stuarda* est un peu plus étrange dramatiquement : la confrontation entre les deux reines est d'une puissance vraiment exceptionnelle, mais passée cette déflagration, une fois Maria condamnée à mort, il ne se passe plus rien : on attend la marche vers l'échafaud. L'absence d'enjeu dramatique réel dans la deuxième moitié de l'opéra est ce qui fait son originalité : on est presque dans un oratorio, ce qui est une façon implicite de faire de Maria une sainte. Pour Devereux, rien à dire : c'est un bulldozer dramatique. On est tenu en haleine du début à la fin.

**S.M.** : Un élément musical que je trouve que je trouve très intéressant, c'est la place du chœur, spécialement du chœur des femmes. Dans *Anna Bolena*, il est beaucoup plus présent que dans les deux autres. Dans *Roberto Devereux*, on commence avec les chœurs, mais ce n'est pas aussi important d'un point de vue dramatique que dans *Anna Bolena*. J'ai été vraiment étonné de la force musicale du chœur dans *Anna Bolena*. Dans *Roberto Devereux*, on est dans un usage plus commun, comme un commentaire musical. On trouve le chœur dans les moments où on l'attend effectivement, comme dans les strette finales.

**M.C.** : En effet la fonction du chœur est beaucoup plus riche, plus développée dramaturgiquement dans *Anna Bolena*. Je l'avais aussi beaucoup utilisé comme les voix intérieures de la vieille Elizabeth, pour créer des flashbacks qui anticipent *Roberto Devereux*.

**S.P.** : Pour terminer, un mot peut-être sur la scène finale de *Roberto Devereux*. Après l'exécution de son favori, Elizabeth a une sorte de vision, une prescience de la fin de la dynastie Tudor et de l'avenir du trône. Comment allez-vous l'aborder ?

**M.C.** : Comme dans *Anna Bolena*, la scène finale est souvent considérée comme une scène de folie : Elizabeth est vieille, elle délire.

Outre le fait que je trouve cela un peu paresseux, je me méfie toujours de cette propension à déconsidérer la parole des personnages féminins : on a vite fait de dire que l'héroïne dit n'importe quoi. De là à ne pas l'écouter, il n'y a qu'un pas. Dans notre *Anna Bolena*, loin d'être folle, Anna inventait en pleine conscience une fiction pour épargner sa petite fille. Ici, on peut entendre une ultime réflexion sur le pouvoir. Au terme de sa vie, Elizabeth se demande si elle veut finir son règne par un crime, et s'interroge plus généralement sur la Reine qu'elle est devenue. D'une exécution à l'autre, la trilogie progresse par retournements successifs: dans *Anna Bolena*, un roi fait exécuter une femme ; dans *Maria Stuarda*, c'est une reine qui fait exécuter la femme ; dans *Roberto Devereux*, une reine fait exécuter un homme. Est-ce une victoire ou une défaite pour Elizabeth ? A-t-elle égalé son père ou répété ses erreurs ? A-t-elle hérité de lui non seulement le pouvoir, mais la manière de l'exercer ? Désire-t-elle ce pouvoir, ou bien la dégoûte-t-il ? Cette femme exécutée dans le premier volet, c'était sa mère... Ces questions

jamais résolues sous-tendent toute notre trilogie.

**S. M. :** La fin de *Roberto Devereux*, ce n'est pas une grande fin. Quand on suit l'effet musical, qui va vers une sorte d'inconnue, on ne se pose même pas la question de savoir si Elizabeth devient folle ou pas. Basta. Pour moi c'est très simple. Il faudrait presque imaginer un 4ème volet à la trilogie! Donc ça deviendrait une tétralogie. Ou on peut même imaginer de laisser la fin ouverte...

**M.C. :** À ce stade des répétitions, beaucoup de choses sont encore ouvertes en effet. Comme metteuse en scène, j'ai appris cela avec l'expérience : avoir les idées très claires sur certaines questions et oser en laisser d'autres ouvertes. Tracer un chemin ensemble, avec Stefano et les interprètes, laisser la possibilité aux choses d'advenir, être nous-mêmes captivés et surpris par ce qui advient, c'est ce qui est merveilleux en répétitions – surtout au terme d'une telle trilogie.



Répétition de *Roberto Devereux* en salle Stravinski



# L'équipe de création et les chanteurs



**STEFANO MONTANARI**  
Direction musicale

Diplômé de violon et de piano, Stefano Montanari se spécialise en musique de chambre à Florence et à Lugano. De 1995 à 2012, il est violon solo de l'Accademia Bizantina de Ravenne, dirigée par Ottavio Dantone avec laquelle il se produit dans le monde entier. Il enseigne à l'Académie internationale de musique Claudio-Abbado de Milan et publie une méthode de violon baroque. En parallèle, il mène une carrière de chef d'orchestre au Teatro Donizetti de Bergame, à la Fenice de Venise, et dirige dès lors dans le monde entier : à Novare, Mantoue, Saint-Jacques-de-Compostelle, Toronto et aux Arènes de Vérone, comme au Théâtre Bolchoï de Moscou. Il se produit également au clavier, accompagnant et dirigeant du clavecin ou du piano et participe à un projet d'édition critique d'opéras du XIX<sup>e</sup> siècle mené par la Haute École des Arts de Berne. Il a obtenu un Diapason d'or pour son enregistrement des Sonates pour violon op. 5 de Corelli et son album « O Solitude », avec Andreas Scholl et l'Accademia Bizantina, a été nommé pour les Grammy Awards 2012.



**MARIAME CLÉMENT**  
Mise en scène

Diplômée en lettres et histoire de l'art de l'École normale supérieure de Paris, Mariame Clément achève un doctorat sur la miniature médiévale persane tout en effectuant ses premiers stages au Staatsoper Unter den Linden. Elle signe sa première mise en scène en 2004 avec *Il signor Bruschino/Gianni Schicchi* à l'Opéra de Lausanne, avec des décors et costumes de Julia Hansen. Depuis, le binôme enchaîne les mises en scène, de l'Opéra de Paris au Covent Garden, en passant par Dresde, Berne et Athènes, dans des créations comme *Les Pigeons d'argile* de Philippe Hurel (Toulouse, 2014) à des redécouvertes comme *Barkouf* d'Offenbach (Opéra National du Rhin, 2018), prix de la meilleure redécouverte aux Opera Awards 2019. En 2020, sa production de *Don Quichotte* pour le Festival de Bregenz remporte le prix de la meilleure production de l'année au Österreichischer Musiktheaterpreis. Elle a récemment mis en scène *Maria Stuarda* et *Robert Devereux* au Grand Théâtre de Genève, deuxième et troisième volet d'une trilogie entamée avec *Anna Bolena* en 2021.



**JULIA HANSEN**  
Scénographie / Costumes

Née à Hambourg, Julia Hansen est décoratrice et créatrice de costumes pour l'opéra, le théâtre et la danse. Ses dernières productions la mènent, entre autres, au Glyndebourne Festival pour *Il turco in Italia*, au Teatro Real de Madrid pour *Achille in Sciro*, au Théâtre des Champs-Élysées et au Staatstheater de Nuremberg pour *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, au Theater an der Wien pour *Castor et Pollux* et *The Fairy Queen*, au Royal Opera House pour *L'Étoile* et à l'Opéra de Paris pour *Hänsel und Gretel*. Elle conçoit également des expositions comme *Passion* au Deutsches Hygiene-Museum de Dresde. Parmi diverses récompenses et nominations, elle reçoit notamment le premier prix du Syndicat professionnel de la critique français pour les meilleurs décors et costumes pour *Platée* à Strasbourg. Elle a récemment réalisé les décors et les costumes de *Carmen* à Santa Fe, de *Achille in Sciro* au Teatro Real de Madrid, de *L'Affaire Makropoulos* à Malmö et de *Don Giovanni* à Glyndebourne. Au Grand Théâtre, elle a signé la scénographie et les costumes d'*Anna Bolena* (21/22), de *Maria Stuarda* (22/23) et de *Robert Devereux* (23/24) aux côtés de Mariame Clément.



**ULRIK GAD**  
Lumières

Originaire du Danemark, Ulrik Gad est diplômé de l'École nationale danoise des arts du spectacle de Copenhague, où il a enseigné le design de lumières de 2009 à 2017. Il met son savoir à la disposition d'une grande variété d'arts, de la scène au cinéma, en passant par l'architecture. Très actif en Scandinavie, Ulrik Gad éclaire les scènes du Théâtre Royal de Copenhague, du Théâtre de Aarhus, des Opéras de Göteborg et Malmö, ainsi que le Théâtre dramatique royal de Stockholm. À l'opéra, il éclaire *La bohème*, *Madama Butterfly* et *Don Giovanni* à Copenhague, où il collabore également avec Michael Thalheimer ou Katie Mitchell pour des productions théâtrales, ainsi que *Der fliegende Holländer* et *Die Zauberflöte* au Norrlandsoperan (Suède). Il a collaboré avec Mariame Clément sur la Trilogie Tudors au Grand Théâtre de Genève.



**EDGARDO ROCHA**  
Ténor  
Roberto Devereux, comte d'Essex

Musicien polyvalent, Edgardo Rocha étudie le piano, la direction et le chant à Montevideo, puis en Italie, avant de faire ses débuts en Gianni di Parigi au Festival de Martina Franca en 2010. Spécialiste du répertoire rossinien, il chante *L'italiana in Algeri*, *Le Comte Ory*, *Il turco in Italia*, *La gazza ladra*, *Il barbiere di Siviglia* et Belfiore dans *Il viaggio a Reims* à Vienne, Madrid, Naples, Zurich, Dresde et Hambourg, de même que *La donna del lago* au Festival de Salzbourg. Il se produit aussi en Iago dans *Otello* à La Scala, dans *Don Pasquale*, *I puritani* et *Les Pêcheurs de perles* à Nancy, Stuttgart et Florence. Il chante *La Cenerentola* à Stuttgart, Séville, Lausanne, Monte-Carlo, en tournée européenne aux côtés de Cecilia Bartoli. Familier du public romand pour ses prestations dans *Il barbiere di Siviglia* à Lausanne, il fait également ses débuts sur la scène genevoise dans *La Cenerentola* en 20-21, puis dans *Anna Bolena* en 21-22 et, en 22-23 dans *L'Éclair* et dans le rôle de Leicester dans *Maria Stuarda*.



**MERT SÜNGÜ**  
Ténor  
Roberto Devereux, comte d'Essex

Né à Istanbul, Mert Süngü se forme au Conservatoire de l'Université Mimar-Sinan de la ville, puis à l'École italienne d'opéra de Bologne. Il suit également des masterclasses, dont celles de George Shirley, Luciana Serra, Rudolf Piernay, Edith Wiens, Francisco Araiza. Il chante Mozart: Ferrando (*Così fan tutte*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Tamino (*La Flûte enchantée*); Rossini: Ilo (*Zelmira*), Erisso (*Maometto Secondo*), Argirio (*Tancredi*), Idreno (*Semiramide*), Almaviva (*Le Barbier de Séville*), Don Ramiro (*Cenerentola*), le Stabat Mater. Mais aussi: Tonio (*La Fille du régiment*), Lanciotto (*Francesca da Rimini*), Nadir (*Les Pêcheurs de perles*). Il a également incarné Alfred (*La Chauve-Souris*) au Deutsche Oper de Berlin et à Dresde, Gennaro (*Lucrezia Borgia*) au Capitole de Toulouse, Pâris (*La Belle Hélène*) au Théâtre du Châtelet, le Comte Libenshof (*Le Voyage à Reims*) au Bolchoï de Moscou, ainsi que Raoul (*Les Huguenots*) au Grand Théâtre de Genève.



**ELSA DREISIG**

Soprano

Elisabetta, reine d'Angleterre

De nationalité franco-danoise, Elsa Dreisig fait ses études au CNSM de Paris et à la Hochschule für Musik de Leipzig. En 2016, elle remporte le « Premier Prix féminin » au concours Operalia-Plácido Domingo. Elle est par ailleurs nommée « Jeune artiste de l'année » par le magazine Opernwelt et « Révélation artiste lyrique » aux Victoires de la musique classique. De 2015 à 2017, elle est membre de l'Opéra Studio du Staatsoper de Berlin. Elle fait ses débuts à l'Opéra national de Paris (Pamina), à l'Opéra de Zürich (Musetta, *La Bohème*), au Festival d'Aix-en-Provence (Micaëla, *Carmen*) et à (Anna Bolena 21/22) ainsi qu'avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Sir Simon Rattle à Berlin, Salzbourg, Lucerne et à Paris (*La Création* de Haydn). En 2023, elle fait ses débuts sur la scène du Wiener Staatsoper où elle interprète au pied levé le rôle-titre *Manon* ainsi qu'à la Scala de Milan en tant que la comtesse Almaviva dans *Les Noces de Figaro*. En 2024, elle débute Mimi dans *La Bohème* à Trondheim en Norvège et se produit dans la Trilogie Tudors au Grand Théâtre pour une prise de rôle d'Elisabetta (*Robert Devereux*) et une reprise d'Ana Bolena et d'Elisabette (*Maria Starda*).



**EKATERINA BAKANOVA**

Soprano

Elisabetta, reine d'Angleterre

D'origine russo-ukrainienne, Ekaterina Bakanova a étudié le chant, le piano, et l'accordéon. Lauréate de nombreux prix internationaux, notamment : le Premier Prix du Concours AsLiCo en 2012 pour son interprétation du rôle-titre de *Lucia di Lammermoor*; prix Giulietta du meilleur jeune talent féminin au festival des Arènes de Vérone en 2015; à Londres, l'Opera Award 2016 de la meilleure jeune chanteuse. Elle se produit sur les grandes scènes internationales : Teatro Real de Madrid, Opéra royal de Versailles, Semperoper de Dresde, Liceu de Barcelone, Opera de Zurich, Covent Garden de Londres où elle triomphe dans le rôle-titre de *La Traviata*. Elle a travaillé avec des chefs tels que Fabio Luisi, Myung Whun Chung, Jean-Christophe Spinosi et des metteurs en scènes tels que Achim Freyer, Calixto Bieito, Robert Carsen, Richard Eyre, Renaud Doucet. Nommée ambassadrice de la culture italienne en 2020, par le représentant en Italie du parlement européen, elle s'implique également dans de nombreuses actions sociales et de solidarité.



**STÉPHANIE D'OUSTRAC**

Mezzo-soprano

Sara, Duchesse de Nottingham

Après ses débuts avec Les Arts Florissants et William Christie, elle incarne des héroïnes baroques, notamment Médée de Charpentier, Armide et Atys de Lully. Véritable tragédienne, elle s'épanouit aussi dans des rôles comme Carmen, Sesto (La clemenza di Tito), Rosine (Il barbiere di Siviglia), Charlotte (Werther), Phèdre (Hippolyte et Aricie) et Cassandre (Les Troyens). En 2002, elle est nommée « Révélation artiste lyrique de l'année » aux Victoires de la musique, en 2010, elle remporte le prix Gramophone Editor's Choice pour son CD de Haydn, elle est nommée aux International Opera Award 2022, catégorie « Female singer ». Elle est l'invitée régulière des grands festivals et des grandes scènes d'opéra. En 2022, pour le Grand Théâtre, elle tient le rôle-titre de Maria Stuarda, sur une mise en scène de Mariame Clément, dans la trilogie des Tudor qui sera clôturée cette saison.



**AYA WAKIZONO**

Mezzo-soprano

Sara, Duchesse de Nottingham

Née au Japon, Aya Wakizono est diplômée de l'Université des Arts de Tokyo. Elle a participé à la masterclass de la soprano italienne Mariella Devia à Tokyo en 2011 et atteint la demi-finale du concours international allemand "Neue Stimmen 2013". Une bourse du gouvernement japonais lui permet de déménager en Italie pour poursuivre ses études au Conservatoire Arrigo Boito de Parme. Elle intègre l'Accademia Rossiniana du Rossini Opera Festival 2014 à Pesaro, où elle incarne la marquise Melibea dans *Le Voyage à Reims*. En 2014, elle est membre de l'Accademia del Teatro alla Scala de Milan, où elle a fait ses débuts en dans le rôle d'Angelina dans une version jeune public de *La Cenerentola*. En 2015 Aya Wakizono chante Meg (*Falstaff*) au Royal Opera House à Oman. Spécialisée dans le belcanto, on retrouve parmi ses rôles Rosina (*Le Barbier de Séville*), Angelina (*La Cenerentola*), Marianna (*Il Signor Bruschino*), Cherubino (*Les Noces de Figaro*), Donna Elvira (*Don Giovanni*) et Dorabella (*Così fan tutte*).

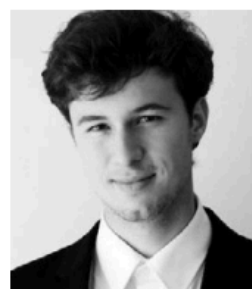


**NICOLA ALAIMO**

Baryton

Lord Duc de Nottingham

Prix Abbiati 2016, Nicola Alaimo se produit sur les grandes scènes lyriques internationales (Metropolitan Opera, La Scala de Milan, Teatro Regio de Turin, Festival de Salzbourg, La Monnaie, Concertgebouw, Royal Opera House de Londres, Teatro Real de Madrid, Deutsche Oper de Berlin) et est régulièrement invité au Festival Rossini de Pesaro, où il interprète notamment le rôle-titre de *Guillaume Tell*. Parmi ses engagements récents, citons une tournée de *La Cenerentola*, *Simon Boccanegra* (rôle-titre) à Anvers, Adriana Lecouvreur à Palerme, *La Forza del Destino* au Metropolitan Opera, *La Bohème* à Bologne, *Le Comte Ory* et *Il Pirata* à La Scala de Milan. Il s'est produit aux Arènes de Vérone dans *Il barbiere di Siviglia* puis dans *Simon Boccanegra* à l'Opéra national de Paris. Il s'est produit en tournée et a récemment enregistré son CD d'airs de Rossini, « Largo al Factotum », publié par Bongiovanni. Ses engagements futurs comprennent *Falstaff* à Venise et Tokyo, *L'italiana in Algeri* et *La Cenerentola* à Zurich, *I Due Foscari* à Chicago et *Guillaume Tell* à Liège. Il a clôturé la saison 2022–2023 du Grand Théâtre dans le rôle-titre du *Nabucco* de Christiane Jatahy.



**LUCA BERNARD**

Ténor

Lord Cecil

Né à Zurich, le ténor lyrique Luca Bernard a acquis ses premières expériences sur scène en tant que membre du Zürich Sängerknaben. Il a étudié le piano et la composition à la ZHdK puis le chant. En 2017, il est Ottokar dans *Der Zigeunerbaron* puis en 2018 Stanislas de *Der Vogelhändler* à l'Operettenbühne Hombrechtikon. De 2019 à 2021 on l'a entendu dans une grande variété de rôles à l'Opéra de Zurich en tant que membre de l'International Opera Studio. Au cours de la saison 2021/22, il a chanté à l'Opéra Maggio Fiorentino de Florence, où il a interprété Gastone (*La traviata*), Jaquino (*Fidelio*) et Scaramuccio (*Ariadne auf Naxos*). Au Festival de Glyndebourne 2022, il se produit dans le rôle d'Ernesto dans *Don Pasquale*. Lors de la saison 23/24, il se produit à Klagenfurt, Toulon, ainsi qu'au Grand Théâtre de Genève, où il fait partie du Jeune Ensemble.



### WILLIAM MEINERT

Basse

Sir Gualtiero Raleigh

Diplômé du programme Cafritz Young Artist du Washington National Opera, où il interprète Sarastro dans *Die Zauberflöte*, William Meinert est lauréat des concours Shreveport Opera Mary Jacobs Smith Singer of the Year 2022 et de la Houston Grand Opera Eleanor McCollum Competition 2019. Il chante Commendatore (*Don Giovanni*) à Baltimore, Commentator dans *Scalia/Ginsburg* de Derrick Wang (Opera North), Vodník dans *Rusalka* (Madison Opera) et le Duc dans *Roméo et Juliette* de Gounod (Pensacola Opera). Artiste en résidence du Santa Fe Opera, il y interprète Hjarne et Corbin lors de la première mondiale de *The Thirteenth Child* de Poul Ruders en 2019. Il s'est produit dans *les Vêpres* de Monteverdi avec les American Bach Solistes et le *Messie* de Haendel avec le Washington Bach Consort. Au GTG, membre du Jeune Ensemble, il était le Grand Prêtre de Baal dans *Nabucco* en 22/23.



### ENA PONGRAC

Mezzo-soprano

Un page

La mezzo-soprano croate Ena Pongrac a été formée aux Universités des Arts de Graz et de Berlin. Elle approfondit sa formation auprès notamment de Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender ou encore Anne Sofie von Otter. En 2016, elle fait ses débuts en Zerlina (*Don Giovanni*). Les rôles contemporains font également partie de son répertoire, comme Madame Lapérouse dans *Melusine* d'Aribert Reimann et Lana dans *Exit Paradise* d'Arash Safaian. Au cours de la saison 2018/19, Ena Pongrac a été membre de l'Opernstudio du Theater Basel où elle interprète, entre autres, Alisa dans *Lucia di Lammermoor*, Trommler dans *Der Kaiser von Atlantis*, Dinah dans *Trouble in Tahiti* et Kate Pinkerton dans *Madama Butterfly*. En 2020/21, elle devient membre de l'ensemble du Theater Basel. Au Grand Théâtre, elle est membre du Jeune Ensemble.



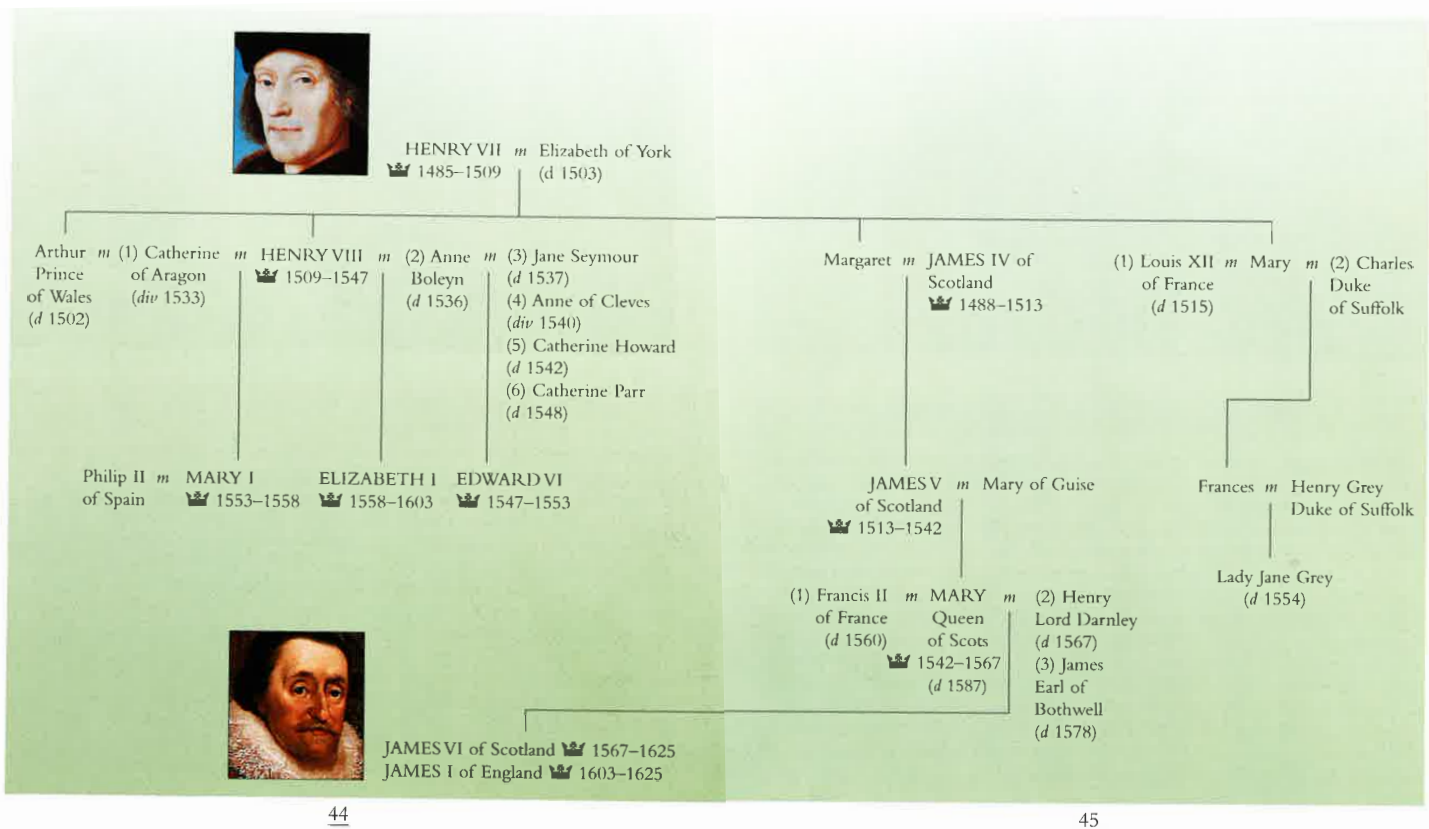
# Pistes pour la classe

## En cours d'anglais et d'histoire

Au début du XIXème siècle, les librettistes et compositeurs italiens s'inspirent de sujets anglais auxquels ils consacrent de nombreuses oeuvres parmi lesquelles nous pouvons notamment citer *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815) de Gioachino Rossini, *Il conte di Essex* (1833) de Saverio Mercadante ou *Maria, Regina d'Inghilterra* (1843) de Giovanni Pacini...

Gaetano Donizetti crée quant à lui une trilogie dans laquelle il dépeint des membres de la famille des Tudors et des Stuarts.

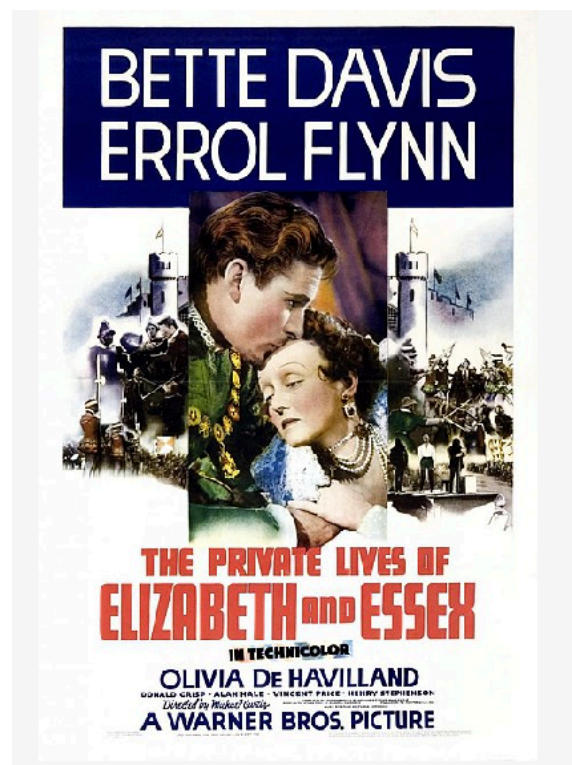
\* Il serait donc intéressant de mieux connaître la généalogie de la dynastie des Tudors :



Bien que le Comte d'Essex soit le rôle titre de *Roberto Devereux*, en réalité il cède sa place à la Reine Elisabethta.

\* Afin d'appréhender l'histoire de la Reine Elizabeth I d'Angleterre, consultez l'article de la [world history encyclopedia](#) et la page de la BBC [Who was Elizabeth I ?](#)

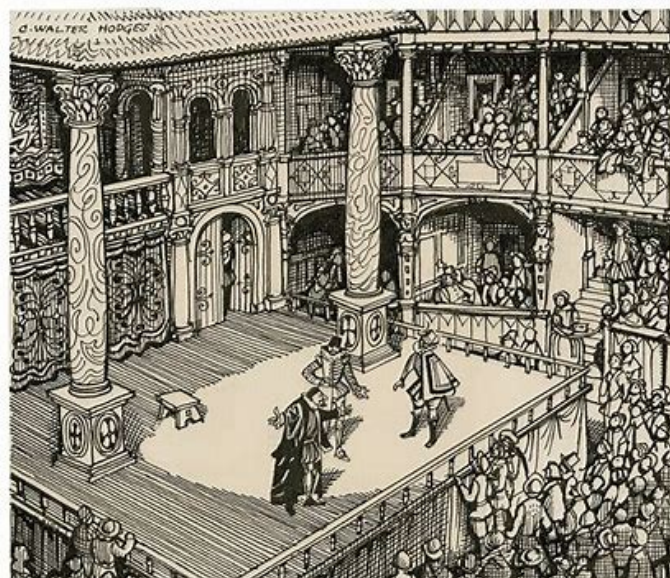
\* La relation entre Elisabeth I et le Comte d'Essex a également inspiré Michael Curtiz pour son film *The private lives of Elizabeth and Essex* sorti en 1939. Retrouvez le film en version anglaise sur [ce lien](#).



## En cours de français

Le règne d'Elizabeth I est pour l'Angleterre un véritable âge d'or des arts. Intervenant après la Renaissance italienne, la Renaissance anglaise donna naissance à des chefs d'oeuvres de la littérature, de la poésie, et de la musique. L'occasion donc d'étudier Shakespeare, Marlowe ou encore Ben Jonson.

\* Sous fond d'intrigues amoureuses et de relations de pouvoir, plusieurs pièces de théâtre peuvent faire échos aux thématiques de *Roberto Devereux*. Il serait donc intéressant de lire la tragédie Édouard II de Christopher Marlowe, Hamlet, ou Richard III de William Shakespeare.



Mais le destin du Comte d'Essex a surtout inspiré de nombreux auteurs français qui ont créé plusieurs pièces de théâtre.

\* Vous pouvez donc vous intéresser à ces ouvrages : [Le Comte d'Essex](#) (1639) de Gautier La Calprenède, la tragédie *Le Comte d'Essex* (1678) de Thomas Corneille, ou *Elisabeth d'Angleterre* (1829) de Jacques-François Ancelot.



Jacques-François Ancelot



Thomas Corneille