

Saison 24-25



Didon et Énée

Dossier avant-spectacle

Opéra de Henry Purcell

Direction musicale Emmanuelle Haïm et Atsushi Sakai

Mise en scène Franck Chartier

Du 20 au 26 février 2025 au Grand Théâtre de Genève



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. 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

Didon et Énée

Opéra de Henry Purcell

Livret de Nahum Tate d'après l'Énéide de Virgile

Créé en décembre 1689 à Chelsea

Dernière fois au Grand Théâtre en 2001-2002

Reprise de la production de 2020-2021 (en streaming)

Coproduction avec l'Opéra de Lille et les Théâtres de la Ville de Luxembourg

20 et 22* février 2025 – 20h

23 février 2025 – 15h | représentation disponible en audiodescription, pour en bénéficier, s'inscrire auprès de info@ecoute-voir.org ou par téléphone au 079 893 26 15**

25 février 2025 – 19h

26 février 2025 – 19h30

**Représentation « Glam Night »*

Chanté en anglais avec surtitres en français et anglais

Durée : environ 1h50 sans entracte

DISTRIBUTION

Direction musicale **Emmanuelle**

Haïm & Atsushi Sakai

Mise en scène et chorégraphie **Franck**

Chartier (Peeping Tom)

Composition et conception musicale **Atsushi Sakai**

Scénographie **Justine Bougerol**

Costumes **Anne-Catherine Kunz**

Lumières **Giacomo Gorini**

Conception sonore **Raphaëlle Latini**

Dramaturgie **Clara Pons**

Collaboratrice artistique **Eurudike De Beul**

Direction des chœurs **Mark Biggins**

Dido, reine de Carthage / Magicienne /
L'Esprit **Marie-Claude Chappuis**

Æneas, prince troyen / Un marin **Jarrett Ott**

Belinda, dame d'honneur / Deuxième
sorcière **Francesca Aspromonte**

Première sorcière / Deuxième dame **Yuliia
Zasimova**

Artistes de la compagnie Peeping Tom

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Le Concert d'Astrée

Avec le soutien de



**En collaboration avec Ecoute Voir



ECOUTE VOIR

- culture et handicap sensoriel -

Didon et Énée

L'œuvre

Didon et Énée selon Franck Chartier

Pour aller plus loin



L'œuvre

L'argument

ACTE 1

Entourée de sa cour, Didon, la reine veuve de Carthage, est inconsolable. Sa confidente Belinda tente désespérément de la reconforter, mais Didon est accablée, affirmant que la paix et elle ne sont plus que des étrangers. Belinda suggère à Didon que l'amour la guérira de son chagrin, et lui recommande d'épouser Énée, un hôte troyen qui est tombé amoureux d'elle. Didon craint qu'un tel mariage ne fasse d'elle une souveraine faible, mais Belinda lui fait remarquer que même les plus grands héros cèdent à l'amour. Lorsqu'Énée fait son entrée à la cour, Didon a encore des réserves et l'accueille froidement. Finalement, son cœur se plie à l'idée et elle répond favorablement à sa demande en mariage.

ACTE 2

Au fond d'une grotte, une sorcière maléfique élabore un plan pour apporter destruction et calamité à Carthage et à sa reine. Elle fait appel à ses apprentis et leur dévoile son plan diabolique avec des instructions pour que chacun d'entre eux le mette en œuvre et l'exécute. Son elfe le plus digne de confiance prendra l'aspect du dieu Mercure afin d'ordonner à Énée de quitter Carthage pour l'Italie. Un groupe de sorcières écoute attentivement la magicienne et jette un sort pour provoquer un violent orage qui amènera Didon et son groupe de chasseurs à retourner au palais après s'être arrêtés dans un paisible bosquet.

Didon et Énée s'arrêtent avec la cour dans un bosquet pour se reposer après avoir passé la majeure partie de la journée à chasser. Belinda ordonne aux serviteurs de préparer des rafraîchissements pour le couple royal. Alors que les préparatifs sont en cours, Didon entend le tonnerre qui gronde au loin. Belinda interrompt immédiatement l'agitation des serviteurs et leur ordonne de plier bagages afin de pouvoir rentrer en ville avant l'arrivée de l'orage. Tout le monde quitte le bosquet, sauf Énée qui est retenu par le méchant elfe déguisé en Mercure, qui lui dit de quitter Carthage et mettre le cap sur l'Italie afin d'établir une nouvelle Troie. Croyant en un ordre divin, Énée obéit, mais il est torturé par le remords de devoir laisser Didon derrière lui. Le cœur lourd, il retourne au palais pour préparer son départ.

ACTE 3

Une flotte de navires est préparée pour l'embarquement par de joyeux marins troyens qui prennent congé de leurs amantes carthaginoises. La méchante sorcière et ses apprentis surveillent l'évolution réussie de leurs plans. La sorcière annonce son nouveau projet pour Énée – il faudra faire sombrer son navire en mer. Les esprits malins éclatent de rire et se rejoignent dans une danse.

De retour au palais, Didon et Belinda sont incapables de trouver Énée. Didon est saisie d'effroi. Belinda, en vain, fait de son mieux pour la consoler. Quand il arrive, Didon exprime ses soupçons quant à son absence. Énée les confirme mais lui dit qu'il va défier les dieux et rester avec elle. Didon le traite d'hypocrite, incapable de pardonner sa transgression envers elle. S'il fut prêt une fois à la quitter, il le sera encore. Elle lui ordonne de partir. Mais le chagrin de Didon

est trop grand, et elle sait qu'elle ne s'en remettra jamais. Elle cède à la cruauté du destin et se résigne à mourir d'un cœur brisé. Seule avec Belinda, elle laisse la mort venir et demande qu'on se souvienne d'elle mais qu'on oublie son destin. Des Amours en deuil viennent répandre des roses sur sa tombe.



Maquette du décor de la production de *Didon et Énée* présentée au Grand Théâtre

Dans la version de *Didon et Énée* proposée au Grand Théâtre de Genève, Frank Chartier ajoute au relativement court opéra de Purcell (durée approximative de 45min) une autre histoire : celle de Didi. La musique est alors entrecoupée de passages parlés, imaginés par la compagnie elle-même.

Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

Œuvre la plus connue du compositeur anglais Henry Purcell (1659-1695), *Didon et Énée* (*Dido & Æneas*, v. 1683) est aussi son seul opéra, au sens d'ouvrage scénique entièrement chanté. Pour le musicologue, *Didon et Énée* est typique du baroque anglais, incluant la synthèse des influences continentales (française et italienne) ; pour le mélomane, il s'agit tout simplement d'un opéra aussi émouvant que fantaisiste.

Quelques clés esthétiques et historiques

Le sujet

Issue de la mythologie gréco-latine, la **légende de Didon** est reprise par le poète latin Virgile dans son *Énéide* (1^{er} s. avant notre ère). Princesse phénicienne, Didon a quitté le royaume de Tyr pour s'établir sur les côtes de l'actuelle Tunisie, où elle a fondé la ville de Carthage. Dédaignant la demande en mariage de Hiarbas, le roi des Lybiens, elle lui préfère Énée. Ce héros de la guerre de Troie a dû fuir la ville à sa chute, et son voyage l'a mené à Carthage. Malgré l'amour qui le lie à Didon, il reprend la route sur ordre du dieu Mercure, vers les côtes du Latium où sa descendance fondera bientôt la ville de Rome. Didon meurt de chagrin.

À l'époque de Purcell, l'histoire des amours de Didon et Énée appartient à la culture classique commune. Une adaptation lyrique en a déjà été réalisée en Italie : *Didone abbandonata* de Francesco Cavalli (1641). Le **livret de Nahum Tate** s'organise en trois actes (précédés d'un prologue allégorique dont la musique est perdue) : Didon amoureuse (acte I), les causes du départ, fomenté par les Sorcières (acte II), la séparation des amants puis la mort de Didon (acte III).



Énée et Didon Pierre-Narcisse Guérin

La création

On a longtemps daté la création de *Didon et Énée* en 1689, année de la première publication du livret à l'occasion d'une représentation donnée dans le pensionnat de jeunes filles de Chelsea, dirigé par le maître de ballet Josias Priest. On considère désormais qu'il date plutôt de 1683 environ, et qu'il aurait été créé d'abord à la cour de Charles II (mort en 1685).

Un opéra « synthèse »

À la fin du XVII^e siècle, l'opéra est bien moins présent en Angleterre qu'en Italie, où il est né un siècle plus tôt, ou en France, où il s'est développé sous forme de tragédie lyrique. Longtemps, les Anglais lui préfèrent le *mask*, genre théâtral parlé entrecoupé d'intermèdes musicaux chantés et dansés. Le premier opéra anglais est *Venus & Adonis* de John Blow (1681). *Didon et Énée* reprend son modèle et constitue une synthèse de plusieurs influences :

• L'influence de Blow :

- comme *Venus & Adonis*, le livret de *Didon et Énée* est en anglais, car le public anglais est très attaché au théâtre parlé ou chanté dans sa langue ;
- comme *Venus & Adonis*, le livret s'inspire de la mythologie gréco-latine ;
- comme *Venus & Adonis*, *Didon et Énée* est un opéra de chambre : très court (une heure), ne nécessitant que quatre parties instrumentales (des cordes, sans doute enrichies de quelques bois) avec un continuo (clavecin et violoncelle), six solistes*, quelques chanteurs supplémentaires pour le chœur et quelques danseurs.

* On pense que les trois interprètes de Didon/Belinda/la Deuxième Suivante chantaient aussi l'Enchanteresse/les Deux Sorcières ; s'y ajoutent Énée, un Esprit et un Marin. Tous ces interprètes chantaient également les personnages du prologue (Vénus, Flore, Phébus, etc.).

• L'influence du *mask* :

- beaucoup de danses parsèment l'action,
- l'intrigue est bousculée par les forces maléfiques (sorcières), personnages antagonistes et fantastiques typiques du *mask* et du théâtre élisabéthain (voir *Macbeth* de Shakespeare, etc.)
- malgré l'issue tragique, une danse finale de triomphe (les Amours) rappelle l'usage des *masquers*, membres de la cour qui prenaient part, masqués, à la danse finale des *masks*
- plusieurs décors et divertissements varient les atmosphères à la façon des divertissements du *mask* : palais et danse de cour, grotte et danse infernale, forêt et scène de chasse, port et chanson de marins, etc.

• Influence de l'opéra français :

Longtemps exilé en France, le roi d'Angleterre Charles II en a rapporté un goût pour la musique française, qui a influé sur les compositeurs de son entourage.

- l'« ouverture à la française » est typique de Lully (premier mouvement lent et de rythme pointé, second mouvement vif et fugué)
- plusieurs petits airs vifs et destinés à des personnages secondaires rappellent les ariettes françaises
- les chœurs sont volontiers intégrés à l'action (sorcières, marins, etc.), ainsi que les ballets (dances « de caractères » plutôt que danses de cour)

• Influence de l'opéra italien :

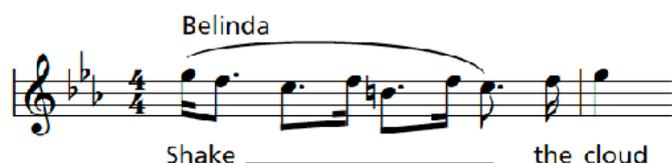
- l'expressivité musicale est renforcée par l'usage du « figuralisme » (ou « madrigalisme »), hérité des madrigaux italiens renaissants et baroques.
- l'air final de Didon reprend le style italien du *lamento* (*lamentation*), air triste sur une basse obstinée (devenue en anglais un *ground*)

Guide d'écoute : les éléments clés de la partition

1/ L'expression par le figuralisme

La musique de Purcell exprime avec beaucoup de justesse les émotions et états d'esprit des personnages, grâce à usage abondant du figuralisme : *manière de représenter en musique une idée précise*. L'oreille « voit » alors aussi bien qu'elle entend. Exemples :

- (Début) Belinda prie Didon de « chasser » les nuages de son front ; en anglais, *to shake* a aussi le sens de « secouer ». La musique se « secoue » en rythmes pointés (parfois inversés) :



- (acte I, air de Didon « Ah, Belinda ») Didon lui répond en avouant son trouble amoureux. « **Je languis** » (*I languish*) est musicalement traduit par un chant traînant et déclinant, chargé en demi-tons plaintifs, jusqu'à un *la* bémol modal ombrageux :

Dido

I lan - - - - guish till my grief_ is
known, I lan - - - - -
- - - - - guish

Three staves of musical notation in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is characterized by long, descending half-note intervals, creating a plaintive and languid effect. The lyrics are 'I languish till my grief is known, I languish'.

- Un peu plus loin (récitatif), Didon évoque les « **tempêtes** » (*storms*) qu'a affrontées Énée ; son chant se fait tempétueux, avec un trait de doubles croches à la manière de rafales de vent :

Dido

What storms, _____

A musical staff in 4/4 time, key of B-flat major. The melody features a rapid eighth-note run, representing the storm. The lyrics 'What storms, _____' are written below the staff.



On retrouve les mêmes traits à l'acte II, lorsque les deux sorcières convoquent la tempête ; leurs voix se tuilent comme les coups de vent :

1st Witch
But ere we this perform, We'll con-jure for a storm,

2nd Witch
But ere we this perform, We'll conjure for a storm, But ere we

• (acte I, Didon) Quand Didon évoque avec angoisse sa tendresse envers Énée, elle a des **soupirs** (ah !) rendus musicalement par des glissements de demi-tons :

Dido
But ah!_ but ah!_ I fear I
pi-ty his too_ much.

On les retrouve chez Énée à l'acte II (fin), plus longuement développés :

Aeneas
But ah!_ but ah!_
what language can I try,

• (acte I, fin) Quand Énée veut gagner l'amour de Didon et la supplie de ne pas le laisser « **chuter** » (to fall), son chant dévale plus d'une octave en glissade :

Aeneas
Ah! make not in a hope - - less
fire A he - ro_ fall, and_ Troy

• (acte II, début) Les sorcières sont des personnages maléfiques et surnaturels ; Purcell leur autorise donc un chant hors des limites du goût convenu. En réponse à l'Enchanteresse qui

promet d'écraser Didon de malheurs, le chœur de ses suivantes rit ; le **rire** est figuré à coup de notes saccadées et d'onomatopées :

Chorus
(T)

Sorceress

of life _____ and _____ love. ho ho

(S)

(A) ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

(T)

(B)

Ce rire revient à l'acte II, quand les deux Sorcières se félicitent du succès de leur complot :

1st Witch

2nd Witch

E - lis - sa's

Our plot has took, The Queen's forsook!

ruin'd! ho - ho! ho - ho! ho - ho, ho - ho, ho - ho!

ho - ho! ho - ho! ho - ho, ho - ho, ho - ho, ho - ho!

• (acte II, début) Quand l'Enchanteresse évoque la partie de **chasse** où Didon et Énée sont engagés, l'orchestre sonne à la manière des **cors** de chasse, en fanfare d'accords majeurs :

Vi. I, Vi. II & Vla

Au tableau suivant, une Suivante de Didon chante la légende d'Actéon, poursuivi par une meute de chiens de chasse. Son air « Oft she visits » repose sur une basse obstinée en *moto perpetuo* (mouvement perpétuel) de croches, à la façon d'une course-**poursuite** de notes :



Diane et Actéon Giuseppe Cesari

Continuo

- Peu après, Didon remarque l'**orage** qui monte : le **tonnerre** gronde (trémolo d'orchestre) et la **foudre** frappe (trait vocal à la façon d'un éclair) :

Dido

hark! hark! how thun -

der Rends the

VI. I, VI. II & Vla

Bass. Cont.

- (acte III, fin) Après la mort de Didon, les Amours viennent se recueillir avec leurs **ailes tombantes** ([drooping wings](#)) comme des larmes. La polyphonie tisse un contrepoint de phrases descendantes conjointes, comme autant de pleurs :

2nd time tacet

Sopran *p*
With droop - ing wings ye Cu - pids_ come, with droop - ing_wings, with droop

2nd time tacet

Altus
With droop - ing wings ye Cu - pid

2nd time tacet

Tenor *p*
With droop - ing wings ye Cu - pids_ come, With droop - ing droop - ing

2nd time tacet

Bass *p*
With droop - ing wings ye Cu - pids_ come, With

2/ La basse obstinée comme principe formel

Purcell structure volontiers ses airs ou danses sur une basse obstinée (une basse répétant en boucle la même série de notes), dite *ground* en anglais. Voir :

- « [Ah Belinda](#) », premier air de Didon (acte I, début). Son *ground* est de quatre mesures à trois temps en *do* mineur. Purcell prend soin de ne pas synchroniser la respiration de l'orchestre entre deux sections de *ground* et celle de la voix (décalée après « Belinda »), accentuant la noblesse de l'ensemble :

Dido mf

3 Slow Ah! Ah! Ah! Be - lin - da, I am press'd with tor - ment,

- La « [Danse triomphale](#) » qui clôt l'acte I, presque intégralement bâtie sur ce petit *ground* :

dans leur mise en musique : quatre notes descendantes, jusqu'à la tonique, sans aucun effet vocal particulier. Didon s'éteint en chantant :

3/L'art de varier les atmosphères

L'œuvre est courte, et pourtant enchaîne une multitude d'airs, duos, chœurs, danses, parfois de quelques mesures à peine, souvent intégrés l'un à l'autre. Elle donne ainsi le sentiment d'une mobilité permanente et d'une vie foisonnante : on passe d'un personnage à l'autre, d'une atmosphère à l'autre, sans jamais se poser... sauf à la fin, pendant le long *lamento* de Didon. Cette forme vibrionnante se fait ainsi elle-même moyen d'expression métaphorique, à l'image de la vie qui ne cesse de courir pendant trois actes, et soudain s'arrête avec la mort de l'héroïne.

Parmi les atmosphères contrastées traversées, on notera :

- la joie légère des **petites ariettes** de Belinda :
 - « [Shake the cloud](#) » (acte I)
 - « Fear no danger » (avec le chœur, acte I)
 - « Pursue thy conquest, love » (acte I)
 - « Thanks to these lonesome vales » puis « Oft she visits » (acte II)
- les **effets d'écho** (répétitions *forte/piano* du même motif) des échanges entre les Sorcières, en duo ou en chœur (acte II) – un procédé typique de la musique anglaise de l'époque, donnant un relief particulier à leurs interventions
- le côté « **chanson à boire** » de l'air du Marin « Come away, fellow sailors » (acte III : « Venez, camarades »), repris en chœur par tout l'équipage. La mesure à trois temps est entraînante, l'anacrouse et l'appui fort sur le premier temps donnent envie de danser :

• les innombrables petites **danses** :

- le Prologue (perdu) en comptait déjà 5 (danses des Tritons, des Néréides, de Flore avec les Nymphes, des Bergers et Bergères, des Nymphes)
- l'opéra contient ensuite, entre autres : une Danse basque (sur la musique de « Fear no danger », acte I), une Danse des Furies (acte II, entre les deux tableaux), une Danse des bosquets déchirés par les Sorcières (fin de l'acte II, la musique en est perdue), une gavotte pour les marins (à la suite de la chanson « Come away », acte III), une Danse des Sorcières devant le port (acte III), etc.



Représentation de *Didon et Énée* au Grand Théâtre

Didon et Énée s'appréhende ainsi comme un kaléidoscope de moments tour à tour vifs (les airs de Belinda, les danses), touchants (les airs de Didon, son duo de séparation avec Énée) ou grotesques (les Sorcières, à la fois affreuses et drôles) : un opéra qui mêle avec talent l'émotion dramatique et le plaisir du spectacle divertissant.

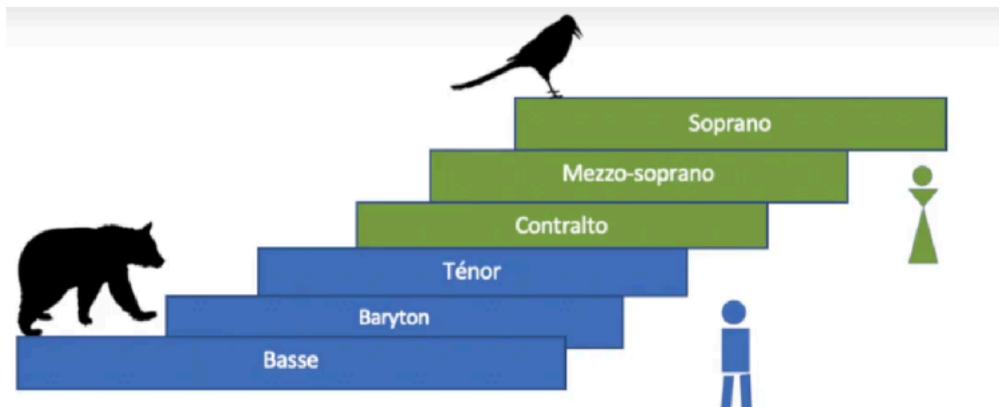
Chantal Cazaux



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.

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/qtjeux/decouvertes/>

Les illustrations sont issues des planches d'inspiration des maquettes des costumes de Anne-Catherine Kunz pour la production de Franck Chartier au Grand Théâtre.



Didon
Mezzo-soprano



Énée
Baryton

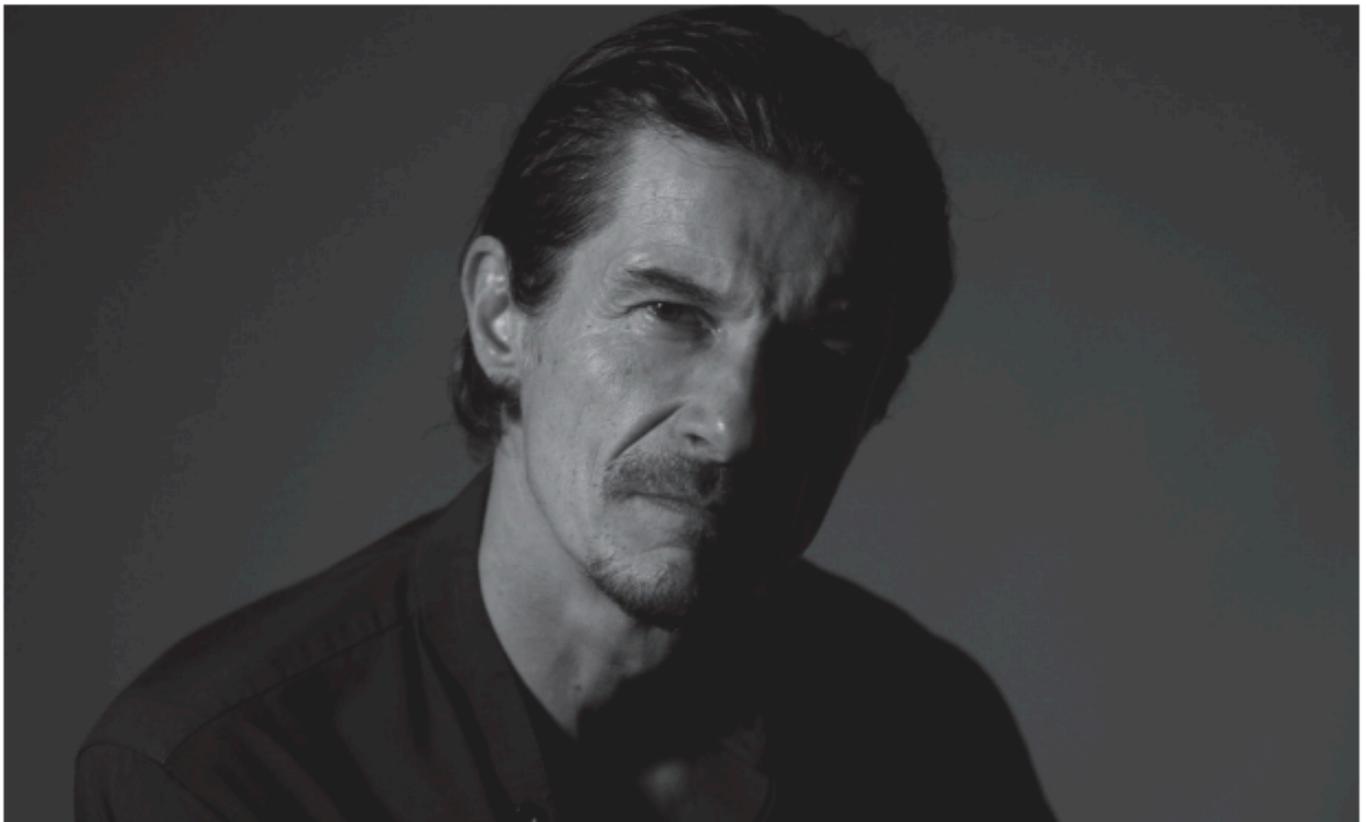


Belinda
Soprano

Didon et Énée selon Franck Chartier

Didon & Énée: entre les mondes

Entretien de Clara Pons avec Franck Chartier, co-fondateur de Peeping Tom et metteur en scène de la production présentée et conçue avec les artistes de la compagnie. Mais pas seulement. Le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm se joint à l'aventure, ainsi qu'Atsushi Sakai, toujours présent au violoncelle et au continuo dans l'ensemble, qui rejoint pour ses propres compositions Emmanuelle Haïm à la direction.



Franck Chartier © DR

Comment Peeping Tom est-il venu à l'opéra ?

C'est Aviel Cahn qui est venu vers nous. Il nous avait d'abord proposé *La traviata*. On s'est vite rendu compte que ce n'était pas pour nous. Avec *Didon & Énée* par contre, ça a été tout de suite le coup de foudre. On a immédiatement commencé à se projeter dans la pièce, on s'est tout de suite emparé de la musique. On a vu quelque chose de cinématographique qu'on pourrait développer à partir de la musique, à travers des sons, des ambiances, des rythmes. On est vite passé à la question suivante : comment à la fois amplifier et dévier la musique, comme si elle suivait la pensée d'un personnage ? Comment rentrer dans son monde, zoomer dans sa tête et ressortir de cette plongée avec la musique de Purcell ?

Vous détournez l'opéra ? Vous y incorporez des nouvelles musiques ?

Oui ! On cherchait à créer des atmosphères assez sombres à la Penderecki. On voulait développer le caractère de Didon dans ses côtés obscurs et amener une ambiance oppressante qui puisse contraster avec les passages plus joyeux de la musique de Purcell. Pour nous, c'est aussi une manière de mettre cette dernière en valeur. Une ambiance peu colorée, peu composée, une couche assez neutre musicalement, même si dérivée des motifs de Purcell, transforme les numéros de la pièce originale en réelles bouffées d'air.

Mais vous racontez finalement une autre histoire que celle de *Didon & Énée* ?

On a commencé par analyser les personnages de la pièce. Et puis, on s'est vite aperçu qu'on avait envie de creuser plus loin dans l'histoire. Finalement, il y a très peu d'éléments donnés sur Didon et on pouvait remplir ce vide, inventer

une histoire. On est partis sur l'histoire d'une femme riche qui tombe amoureuse d'un de ses serviteurs, un serviteur immigré qui vient d'arriver avec son fils d'un pays en guerre. Elle s'éprend de lui et, parallèlement, se projette dans l'opéra *Didon & Énée* qu'elle demande obsessivement à son orchestre, à ses chanteurs de jouer. On raconte l'histoire de cette femme qui se projette dans Didon. Ça nous permet évidemment une grande liberté d'écriture. Cette femme reste une Didon paradigmatique mais, en outre, on peut se perdre dans tous les méandres que ce caractère nous inspirait puisqu'elle n'est pas Didon.

Tout en essayant de comprendre qui pourrait être Didon, nous ouvrons les possibilités de développer le récit. L'histoire est, elle, la même : Didon est veuve, elle a promis fidélité et elle balance entre son cœur et sa raison. C'est une histoire d'amour fatale. Didon reste prisonnière de sa raison, ne cède pas à Énée et s'étouffe dans ses doutes. C'est une femme forte, déjà un peu âgée, qui a lutté toute sa vie et qui ne sait pas à qui léguer ce qu'elle a construit. Il y a chez elle un traumatisme premier qu'elle ne peut pas résoudre et qui l'empêche d'accéder à son amour.

Pour raconter cette histoire, vous utilisez le dédoublement des personnages, avec des personnages qui chantent et d'autres qui jouent et dansent les nouveaux rôles, c'est-à-dire les chanteurs d'un côté et les artistes de Peeping Tom de l'autre ?

Oui, notre Didon (Eurudike De Beul) est une femme riche. Elle a des serviteurs, un orchestre et des chanteurs à sa disposition. Elle adore la musique et se projette dans les chanteurs et leur art qui lui paraît sans attaches. Par exemple, elle voit dans Marie-Claude [Chappuis] un alter ego, sans famille, sans enfant, sans amour. Elle projette sur elle (et Didon que Marie-Claude

chante) sa propre vie. Elle est obstinée par la pièce de Purcell qu'elle veut écouter tous les jours et termine par se confondre avec Didon et avec l'amour que Didon a pour Énée.

Mais est-ce que les chanteurs s'identifient eux aussi à leurs rôles chantés ?

Oui bien sûr! Eurudike, notre femme riche, veut que ses serviteurs soient vrais, sincères. Elle veut que Marie-Claude soit vraiment une Didon, Jarett [Ott] un vrai Énée. Elle veut sentir une vraie relation entre eux, un amour véritable. Même la cheffe Emmanuelle Haïm devient partie de cette fiction. Et aussi Atsushi Sakai – le compositeur – qui est sur scène et rentre donc complètement dans sa mise en scène. Il compose la musique pour elle. Tout devient un. Sa vie c'est eux, elle se confond avec eux.

Franck Chartier, vous dites : « Elle veut sentir ». Est-ce que la pièce devient donc une étude sur le non-sentir ?

Oui, Didon ne peut tomber amoureuse, elle ne peut avoir de rapports physiques, de proximité. Elle demande aux autres de jouer cela à sa place et de lui rapporter ce qu'ils ont pu sentir, quels sentiments et quelles sensations. Elle a peut-être des souvenirs de sa première vie avec son mari (Sychée) mais elle ne peut pas se permettre de vivre quelque chose de nouveau. Elle choisit donc de vivre par procuration.

Dans votre mise en scène, il y a un parlement (le chœur) qui observe Didon sans arrêt. Dans sa chambre, dans son lit, nue ou habillée.

On voulait raconter l'histoire d'une femme publique, qui n'a aucune intimité, pas de vie privée, ou une qui est tout à fait mise en scène et soumise à l'État qu'elle gouverne ou qui

la gouverne. Toutes ses actions sont guidées par un protocole. Tout est réglé et organisé. Il n'y a aucune place pour ses sentiments: le parlement l'observe constamment. Elle n'a aucune possibilité d'échapper à ce qu'on attend d'elle et ne peut pas en faire abstraction. Elle reste enfermée dans cette oppression et ne peut donc vivre sa passion.

Mais ne croit-elle pas dans son sacrifice ?

Non, elle rêve de vivre cet amour. C'est comme si elle passait à côté d'une vie qu'elle aurait aimé avoir. C'est comme si un monde lui avait été caché. Mais elle n'a pas le courage d'aller l'explorer. Même si Belinda l'y encourage. Elle est incapable de faire le pas. Ses peurs sont plus fortes.

Donc c'est finalement Didon elle-même qui en fait un sacrifice ?

Oui, c'est la raison pour laquelle nous avons décidé que Marie-Claude (donc Didon) joue aussi la magicienne (ainsi que Belinda et la Deuxième Dame jouent elles aussi les sorcières). On se rend compte ainsi qu'il y a une autodestruction. C'est le dédoublement de soi, le côté sombre de chacun de nous qui s'autodétruit, qui tue l'amour. On détruit parce qu'on craint de s'abandonner, on a peur de souffrir, de se faire abuser, de se faire écraser. On se fragilise en aimant, en (se) donnant à l'autre et Didon, qui est une femme forte, craint ce dévoilement. Elle n'a pas l'habitude de se découvrir, c'est une femme publique.

Vous ne l'avez pas rendu très sympathique, ce personnage...

Non, toutes ses peurs ressortent par des ressentiments, de l'agressivité, des explosions de souffrance, de haine et de hargne.

C'est pour ça que les sorcières sont très importantes dans la pièce. Tout ce qui va sortir de cette frustration passe à travers elles. La méchanceté, cette frustration de l'amour qui ne peut pas être donné et qui ne peut pas être reçu.

Comment arrivez-vous à transformer le personnage de Marie-Claude, à la base très doux, dans ce personnage tout d'un coup hargneux? Est-ce Eurudike, son double acteur, qui lui impose d'incarner son inconscient quand Marie-Claude se transforme en sorcière-magicienne?

Concrètement, quand Eurudike se rend compte qu'elle ne peut passer à l'acte, elle se retourne contre tous, y compris contre son défunt mari. Et là, la brèche est assez grande pour que les sorcières prennent la main.

Vous parlez de cette terre infertile que Didon habite, un désert, une colonie en isolement, au milieu de la sécheresse.

Oui, ça correspond au fait qu'elle n'a pas de projection dans l'avenir. On voulait développer le fait que Didon n'a pas de descendance. Avec les artistes de la compagnie, on avait abordé la question: que signifie aujourd'hui dans notre monde de « faire » un enfant? Elle, notre Didon, se retrouve dans cette position d'ultimatum, c'est peut-être la dernière chance. Elle n'y a peut-être pas pensé jusqu'à ce moment-là et, subitement, elle est confrontée à cette question. Elle voit alors la fin toute proche et puis qu'elle ne laisse rien derrière elle. Tout d'un coup, tout ce qui avait du sens, le travail et le pouvoir, est annihilé par cette vision. Tous ses repères s'effondrent. Elle est prise dans un tourbillon d'angoisse invraisemblable.

Elle choisit donc à la fin un suicide, un suicide collectif?

Ce que devient la colonie, cette Carthage imaginaire, ce n'est pas clair, mais elle, en tout cas, se rend compte qu'elle ne peut être heureuse sans amour et choisit la mort. Elle goûte à l'expérience du presque-amour et puis entraîne tout et tous dans sa chute.

Énée, qui arrive très tard dans la pièce et qui repart tout de suite, est doublé par un des acteurs-danseurs. Avez-vous voulu donner à Énée une consistance avec le personnage parallèle de Romeu [Runa], ce serviteur qui arrive avec toute une vie derrière lui?

Oui, on a voulu montrer un personnage fort en contrepoint à Didon: un survivant qui arrive avec son fils. Il est donc fort, mais lui aussi est blessé et faible. Il a perdu la guerre, il a tué, mais il est plus équilibré que Didon. Il retombe toujours sur ses pattes, a plus de résilience. Il a tout perdu mais il est là pour reconstruire et ne se laisse pas emporter par le maelström des émotions. Romeu a un fils et peut se projeter dans un avenir. Il a tout, finalement, et n'est pas dans une position psychologique faible comme celle de Didon.

On peut imaginer que Didon est amoureuse de ce qu'il représente?

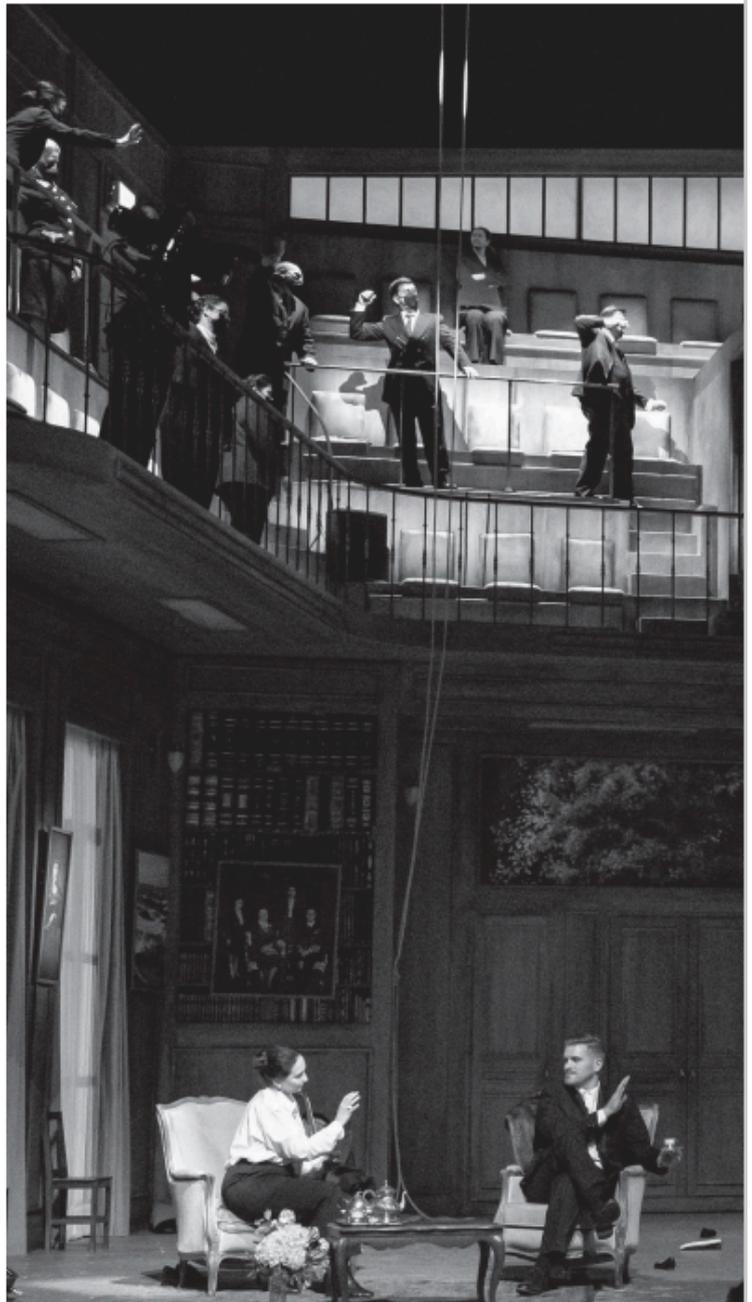
Oui, absolument. Il est jeune. Dans notre histoire, Eurudike et Romeu ont presque vingt ans de différence. Et oui, elle se projette dans ce destin qu'elle aurait peut-être pu avoir elle-même vingt ans auparavant. Elle tombe amoureuse de cette autre direction, de cette vie manquée.

Vous développez le personnage de Romeu Runa aussi dans la relation qu'il a avec les autres serviteurs. Est-ce que Didon/Eurudike est manipulatrice en le poussant dans les bras de la servante qui représente Belinda (Marie Gyselinck)?

Elle manipule mais elle le fait inconsciemment. Elle ne le fait pas par perversion, elle n'en tire aucun plaisir. Si elle pousse Belinda/Marie à tomber amoureuse d'Énée/Romeu, elle le fait pour essayer de ressentir, pour essayer de sentir les émotions. Bien sûr que pour Belinda/Marie c'est un abus. Mais, pour Didon, ce n'est pas de l'ordre de la méchanceté, juste de la projection. Quand Marie tombe elle-même amoureuse de Romeu, le piège se referme sur Eurudike.

Mais est-ce que le même jeu amoureux se déroule du côté des chanteurs ?

Non, il n'y a pas forcément de symétrie. Le couple formé par Marie-Claude et Jarett Ott représente une image idéale. Ils sont comme la *building image* que Didon/Eurudike construit. C'est une histoire fausse. Elle se sert des chanteurs pour écrire cette histoire, pour la mettre en scène. Jusque dans la mort où l'on assiste, d'une part, à la mort chaste et pure de Marie-Claude qui s'enfonce sans souffrance en chantant son air tellement touchant et, d'autre part, à l'agonie douloureuse et moche d'une vieille femme dans son lit. ▶



L'équipe de création et les chanteurs



Emmanuelle Haïm

Direction musicale

Véritable championne du répertoire baroque, Emmanuelle Haïm est mondialement acclamée à la fois comme instrumentiste et cheffe d'orchestre. En 2000 elle fonde Le Concert d'Astrée, avec lequel elle se produit sur les scènes des plus grandes maisons d'opéra internationales en collaboration avec des metteurs en scène de renom tels que Mariame Clément, Christof Loy, Robyn Orlin, Barrie Kosky et Guy Cassiers. Les nombreux enregistrements du Concert d'Astrée, dont le *Rodelinda* de Haendel mis en scène par Jean Bellorini (DVD, 2018), sont distingués par plusieurs prix. Emmanuelle Haïm dirige aussi des orchestres modernes tels que le Royal Concertgebouw, le London Symphony, les Berliner et Wiener Philharmoniker, les Los Angeles et New York Philharmonic. Elle est chevalier de l'ordre national de la Légion d'honneur, officier des Arts et des Lettres et membre honoraire de la Royal Academy of Music.



Atsushi Sakai

Composition des musiques additionnelles et direction musicale

Atsushi Sakai étudie le violoncelle avec Harvey Shapiro et obtient un premier prix à l'unanimité au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Philippe Muller. Passionné très tôt par la viole de gambe et le violoncelle historique, il reçoit parallèlement l'enseignement de Christophe Coin. On le retrouve en tant que continuiste au sein d'ensembles tels que Les Talens Lyriques et le Concert d'Astrée avec lesquels il réalise un grand nombre de concerts et d'enregistrements. Il assiste aussi de nombreux chefs d'orchestre. Il consacre son temps à la musique de chambre et au récital et joue aux côtés de Christophe Rousset et Marion Martineau, sur les scènes les plus prestigieuses. Il est également co-fondateur du Sit Fast (consort de violes) et du Quatuor Cambini-Paris. Il compose et improvise à l'instrument, librement ou dans un style plus jazz.



Franck Chartier

Mise en scène et chorégraphie

Compagnie de danse et de théâtre basée à Bruxelles, Peeping Tom a été fondée en 2000 par Gabriela Carrizo et Franck Chartier. Leur premier projet, réalisé dans une caravane (*Caravana*, 1999), est suivi par le film *Une vie inutile* (2000). L'esthétique hyperréaliste qui est leur marque de fabrique se déploie dans la trilogie *Le Jardin* (2002), *Le Salon* (2004) et *Le Sous-Sol* (2007), suivie par *Vader*, *Moeder* et *Kind* (2014-19). Leurs spectacles sont récompensés par de nombreux prix, dont notamment le Prix du Meilleur Spectacle de Danse en France, le Montblanc Young Directors Award du Festival de Salzbourg et le prestigieux Olivier Award à Londres. Leurs productions tournent dans le monde entier et dans les festivals les plus prestigieux. Ils sont notamment des invités fréquents du festival genevois de La Bâtie.



Justine Bougerol

Scénographie

Justine Bougerol vit et travaille à Bruxelles. Artiste plasticienne, elle crée des installations immersives in situ appréciées dans le paysage de l'art contemporain actuel. Résidente à la Maison d'Art Actuel des Chartreux à Bruxelles de 2019 à 2022, Justine Bougerol a montré son travail lors d'expositions personnelles à la Centrale à Bruxelles et au MusVerre à Sars-Poteries. Parallèlement à sa démarche personnelle, elle est scénographe. Diplômée de l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre en 2014, c'est à Bruxelles qu'elle se passionne pour la danse-théâtre, celle de Pina Bausch, relayée par de nombreux chorégraphes belges. Parmi ses collaborations avec des chorégraphes et metteurs en scène belges et français, elle signe la scénographie de trois créations de la compagnie belge Peeping Tom, *The Lost Room* et *The Hidden Floor*, commandées par le Nederlands Dans Theater à La Haye, et *Kind*, créée au KVS à Bruxelles en 2019.



Anne-Catherine Kunz

Costumes

Anne-Catherine Kunz suit une formation en littérature française et en histoire de l'art à l'Université de Genève, puis une formation en cinéma à Berne et Zurich. En 2000, elle obtient le diplôme de Film et Vidéo à la Haute École des Beaux-Arts de Zurich. De 1996 à 2000, elle collabore à la réalisation de productions audiovisuelles, parmi lesquelles des courts-métrages et un documentaire. De 2000 à 2013, elle est directrice des costumes de la compagnie Rosas, où elle crée les costumes de *Small Hands (out of the lie of no)* (2007), *Zeitung* (2008) *The Song* (2009), *En attendant* (2011), *Partita 2* (2013) et *Vortex Temporum* (2013). Elle collabore notamment avec Josse De Pauw, Vincent Dunoyer, Deufert-Plischke, Étienne Guilloteau et Claire Croizé. Citons également *Nine Finger* de Fumiyo Ikeda, Alain Platel et Benjamin Verdonck, production sélectionnée pour le festival d'Avignon 2007.



Clara Pons

Dramaturgie

Dramaturge du Grand Théâtre depuis 2019, Clara Pons a étudié la philosophie et le piano avant de se tourner vers la vidéo et le théâtre. Elle a travaillé comme assistante à la mise en scène sur les scènes internationales. Son adaptation du *Schwanengesang* de Schubert a été montrée à la Monnaie, au Komische Oper Berlin, au Theater an der Wien et au Norske Opera Oslo. En 2013, elle présente son film *Irrsall/Forbidden Prayers* dédié aux Lieder de Hugo Wolf à la Tonhalle de Düsseldorf, puis en tournée. Suivent en 2015 *Wunderhorn*, une adaptation des Lieder de Mahler et en 2017, *Harawi* de Messiaen. Son dernier film, *Lebenslicht*, adapté des cantates de Bach et présenté en première mondiale au Concertgebouw Brugge en janvier 2019, est le fruit de la collaboration avec Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent. Clara Pons est aussi vidéaste pour la scène lyrique : son travail interroge la relation entre narration, musique et image.



Eurudike De Beul

Collaboratrice artistique

Après une formation biomédicale, Eurudike De Beul obtient son diplôme de chant avec les félicitations du jury aux Conservatoires de Liège et de Mons. Elle chante d'abord le répertoire baroque et des oratorios en tant que soprano légère, avant de se tourner vers les grands rôles de mezzo. Elle fait partie des chœurs du festival de Bayreuth, puis chante des rôles verdiens, ainsi que Clytemnestre, Didon et la Messaghiera. Depuis plusieurs années, Eurudike participe aux tournées internationales de compagnies de théâtre et de danse contemporaine telles que les ballets C de la B, *Peeping Tom*, Theatre Cryptic, Theatercompagnie Amsterdam, Transparant et Muziektheater Lod. Eurudike propose un coaching vocal et corporel dynamique à des chanteurs et interprètes de toute l'Europe. Elle travaille comme coach vocal à l'Académie de Woluwe-Saint-Pierre et à l'institut supérieur RITCS à Bruxelles.



Marie-Claude Chappuis

Mezzo-soprano

Dido, reine de Carthage
Magicienne - L'Esprit

Après des études au Conservatoire de Fribourg, elle intègre le Mozarteum de Salzbourg où elle obtient le Prix d'excellence. Particulièrement appréciée de grands chefs d'orchestre tels que Nikolaus Harnoncourt et René Jacobs, elle interprète *Idomeneo*, *Così fan tutte*, *The Fairy Queen* au Festival de Salzbourg et aux Opéras de Vienne, Graz et Zurich, ainsi que *La Finta Giardiniera* aux Opéras de Lille et de Dijon avec Emmanuelle Haïm. Dans un répertoire plus récent, elle brille en Carmen, en Marguerite dans *La Damnation de Faust* et dans le rôle-titre de *La Belle Hélène*. Elle se produit à La Scala de Milan (*Fierrabras*) et incarne Didon au Teatro Real de Madrid et au Staatsoper Berlin. Au Grand Théâtre de Genève, elle est Orlovsky (*La Chauve-Souris*) et Lazuli (*L'Étoile*). En concert, elle se produit avec l'Orchestre de la Suisse Romande, le London Philharmonic Orchestra ainsi que le Giardino Armonico.



Jarrett Ott

Baryton

Aeneas, prince troyen / Un marin

Jarrett Ott a étudié au Curtis Institute of Music de Philadelphie. Son répertoire comprend des rôles tels que le Marquis de la Force dans *Les Dialogues des Carmélites*, Argante dans *Rinaldo* et Valentin dans *Faust*. En 2015/16, il a été invité à interpréter le Comte dans *Capriccio* et Marchese d'Obigny dans *La traviata* à l'Opéra de Philadelphie et Masetto à l'Opéra de Santa Fe. Il fait aussi ses débuts en Europe en concert avec l'Ensemble Intercontemporain à Paris. En 2016/17, il fait ses débuts au Deutsche Oper Berlin dans le rôle d'Angel dans la première mondiale d'*Edward II* d'Andrea Scartazzini et effectue une tournée européenne avec Teodor Currentzis et MusicAeterna dans le rôle de Don Pedro de Alvarado dans *The Indian Queen*. En 18/19, Jarrett Ott a rejoint l'ensemble du Staatsoper de Stuttgart, où il chante Oreste (*Iphigénie en Tauride*), Figaro (*Il Barbiere di Siviglia*), Dandini (*La Cenerentola*) et le comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*).



Francesca Aspromonte

Soprano

Belinda, dame d'honneur / Deuxième sorcière

Après des études de piano et de clavecin, elle se spécialise en chant à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, puis obtient son diplôme au Mozarteum de Salzbourg. Son répertoire comprend Osmina et La Novice (*Suor Angelica*), Barbarina (*Le Nozze di Figaro*), Papagena (*Die Zauberflöte*) mais aussi Cléopâtre, Susanna, Zerlina, Sofia, Ruggiero et pour la musique de chambre, les œuvres de Bach, Händel, Mozart, Rossini, Schumann, Strauss. Elle s'est produite au Carnegie Hall, à l'Opéra Royal de Versailles, au Wigmore Hall, au Teatro La Fenice, au Wiener Musikverein, au Royal Albert Hall ou encore au Grand Théâtre du Luxembourg, l'Opéra de Nancy, ainsi qu'aux prestigieux festivals d'Ambronay, d'Aix-en-Provence et de Brême, avec des chefs renommés tels que Sir John Eliot Gardiner, Christophe Rousset, Leonardo García Alarcón, Raphaël Pichon, Giovanni Antonini, Stefano Montanari.



Yuliia Zasimova

Soprano

Première sorcière / Deuxième dame

Diplômée du Conservatoire de Kiev, la soprano ukrainienne Yuliia Zasimova intègre l'International Opera Studio de Zurich de 2018 à 2020. Elle y interprète Barberine (*Les Noces de Figaro*), Poussette (*Manon*), la Fée rosée (*Hänsel et Gretel*) et Miss Spink (*Coraline de Turnage*). En 2022, elle obtient le premier prix du concours Juan-Pons et le troisième prix du concours Stanisław-Moniuszko. Elle est également remarquée dans les concours Byulbyul (Azerbaïdjan), Klaudia-Taev (Estonie) et Opera Crown (Géorgie). Récemment, elle chante le Rossignol (Stravinsky) au Festival d'Adélaïde, la Première Dame (*La Flûte enchantée*) à la Bayerische Staatsoper, Juliette (*Roméo et Juliette*) à Kiev, Anna (*Nabucco*) à l'Opernhaus Zürich, ainsi qu'Yvette et Georgette (La rondine) dans une mise en scène de Christof Loy et sous la direction de Marco Armiliato. Au concert, elle est soliste du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn au Teatro Regio Torino.

Pour aller plus loin

Les textes ci-dessous ont été rédigés par les étudiants de première année du bachelor en musicologie de l'Université de Genève.

Le contexte de création de *Didon et Enée*

La question de la datation de *Didon et Enée* reste un sujet de débat parmi les chercheurs. Longtemps située en 1689 à l'occasion d'une représentation dans un pensionnat de jeunes filles à Chelsea, cette hypothèse implique que l'opéra aurait été conçu pour un public restreint et des interprètes amateurs. Cependant, cette interprétation soulève plusieurs interrogations : les caractéristiques musicales et dramatiques de l'œuvre semblent trop élaborées pour un ensemble amateur, et l'épilogue ajouté pour cette occasion laisse penser à une adaptation plutôt qu'à une création originale.

Ainsi, des musicologues tels que Bruce Wood et Andrew Pinnock ont proposé une date antérieure, situant la composition autour de 1683-1684. Leur analyse repose sur des similitudes stylistiques entre *Didon et Enée* et d'autres compositions de Purcell de cette période. De plus, la comparaison avec *Venus and Adonis* de John Blow, ami et mentor de Purcell, suggère que ces deux œuvres partagent des traits communs et pourraient avoir été créées à des dates proches.

Le contexte politique et culturel du XVII^e siècle pourrait également fournir des clés de lecture. Certains chercheurs avancent que l'opéra aurait été destiné à la cour, le roi et la reine étant évoqués de façon allégorique dans le récit. Par conséquent, les thèmes de la trahison et de l'abandon présents dans l'opéra résonnent avec les bouleversements politiques de l'Angleterre de l'époque. L'influence du masque anglais, genre musical associant danse, chant et représentation scénique, semble également un élément à prendre en compte, renforçant l'idée que *Didon et Enée* ait été conçu pour un cadre plus prestigieux qu'une simple représentation scolaire.

Enfin, la structure même de l'opéra et la complexité de son écriture musicale plaident en faveur d'une commande pour des musiciens et chanteurs aguerris. La question de la datation de *Didon et Enée* demeure donc ouverte, continuant d'alimenter les recherches sur l'histoire et le contexte de cette œuvre essentielle du répertoire baroque.

Texte écrit par Sarah Colson

Les diverses adaptations de *Didon et Enée*

Au fil des ans, la partition de *Didon et Enée* a fait l'objet de plusieurs adaptations. La version du compositeur anglais Benjamin Britten de 1951 en est une. Il apporte quelques ajouts dans son édition, avec entre autres des indications d'articulation et de nuances. Sa version est notamment critiquée pour le style de la basse continue, ainsi que pour le mélange de deux manuscrits différents (dits de Tenbury et d'Okie) utilisés comme source. Un scandale éclate dans la presse, mais pour une autre raison : l'ajout d'une conclusion à la fin de l'acte II.

En effet, il existe une divergence entre le livret et la partition de Purcell : une partie du livret de la fin de l'acte II n'a pas d'équivalent musical dans la partition. Certains chercheurs sont d'avis que Purcell aurait lui-même détruit cette partie, alors que d'autres, comme Britten, pensent qu'elle a été perdue. Le mystère reste entier encore aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, Britten a jugé primordial d'ajouter une conclusion à l'acte II afin de garantir la cohérence dramatique et musicale de l'œuvre, et pour éviter de laisser le spectateur dans l'incompréhension et l'insatisfaction. Un autre argument en faveur de cet ajout est l'utilisation du chœur : celui-ci apparaît à la fin des actes I et III mais bizarrement pas à la fin de l'acte II.

The image shows a musical score for a choral section. It includes staves for Violins I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Voice Double Bass, and Harp. The lyrics are in English and German. The English lyrics are: "A dance that shall make the spheres to wonder, Rendering those fair, fair". The German lyrics are: "Der Tanz, der macht alle Sphären staunen, Sprengt rings-um lei - ses".

Pour compléter, Britten ajoute trois sections distinctes provenant d'autres pièces d'Henry Purcell : le Trio pour la Magicienne et les deux Sorcières, un Chœur ainsi qu'une Danse. Elles sont tirées respectivement du semi-opéra *The Indian Queen* (1695), du *Welcome Song* (1687) et de l'Ouverture de la musique de scène de la pièce de théâtre *Sir Anthony Love* (1690).

L'œuvre de Purcell donnée au Grand Théâtre comprend de la musique additionnelle composée par Atsushi Sakai, également gambiste au Concert d'Astrée. Sa partition s'insère à plusieurs reprises dans l'œuvre, faisant ainsi dialoguer l'univers joyeux de la musique baroque et les atmosphères sombres de la musique contemporaine.

* Pour aller plus loin, voici quelques extraits :

Passage de la partition revisitée par Britten : le chœur ajouté à la fin de l'acte II [ici](#).

L'extrait de l'acte I *See, your royal guest appear* dans deux versions différentes :

- Version de Britten [ici](#)
- Version de Laurie / Dart [ici](#)

L'extrait de l'acte III *When I am laid in earth* dans deux versions différentes :

- Version de Britten [ici](#)
- Version de Laurie / Dart [ici](#)