

Guide pédagogique

— Benjamin Britten —
(1913 - 1976)

© Maleonn

Opéra en deux actes
Livret de Ronald Duncan
d'après la pièce éponyme (1931) d'André Obey.
Créé au Glyndebourne Opera Festival, le 12 juillet 1946



LE VIOL DE LUCRÈCE

*"Même un grand amour est trop frêle pour supporter le poids des ombres.
Maintenant je serai chaste pour toujours, avec seulement la mort pour me ravir."*

Lucrèce, *Le Viol de Lucrèce*

Opéra en deux actes.

Livret de Ronald Duncan d'après la pièce éponyme (1931) d'André Obey.

Créé au *Glyndebourne Opera Festival*, le 12 juillet 1946.

Direction musicale, **Mark Shanahan**

Mise en scène, **Carlos Wagner**

Décor et costumes, **Conor Murphy**

Lumière, **Peter Van Praet**

avec

Delphine Galou, *Lucrèce*

Benedict Nelson, *Tarquinius*

Jean Teitgen, *Collatinus*

Armando Noguera, *Junius*

Svetlana Lifar, *Bianca*

Katherine Manley, *Lucia*

Robert Murray, *Le Chœur masculin*

Judith Van Wanroij, *Le Chœur féminin*

Ensemble *Da Camera*

Production originale *Flanders Operastudio*, mai 2000.

[Opéra en anglais avec surtitres en français]



Vivre une expérience artistique...

Le partenariat engagé entre Angers Nantes Opéra, la région des Pays de la Loire, la DRAC des Pays de la Loire et le rectorat de Nantes, permet chaque année de développer avec les élèves de l'académie un véritable projet d'éducation artistique et culturelle. Si la représentation du spectacle est bien le point de convergence, toutes les propositions qui l'entourent constituent un véritable parcours culturel. Rencontres musicales, échanges avec les artistes, mais aussi rencontres poétiques, découvertes des musées, découvertes des villes, viennent enrichir la participation au spectacle et permettent aux élèves de s'approprier de solides repères historiques, esthétiques et artistiques, fondements essentiels d'une culture personnelle. La représentation du Viol de Lucrèce de Benjamin Britten proposée cette année par Angers Nantes Opéra invite les élèves à vivre une expérience inoubliable du spectacle vivant, associée à la découverte du contexte de l'œuvre et aux différents "échos" perceptibles au delà de la musique.

Ce guide pédagogique fait une large place à une approche artistique ouverte à différents domaines dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts. Nullement exhaustif dans son contenu, ce guide ne cherche pas à apporter ce que chaque professeur connaît déjà dans sa discipline, mais plus à fixer quelques repères significatifs en privilégiant une approche transversale de l'époque et des œuvres. La nature du projet implique nécessairement un travail pédagogique collectif pour concevoir et mettre en œuvre auprès des élèves un parcours très largement pluridisciplinaire attendu dans l'enseignement de l'histoire des arts. Tout au long de ce guide, chacun pourra trouver des pistes pédagogiques déclinées par discipline à partir d'un projet général destiné à mettre les œuvres en "résonance". Il s'agit de proposer aux élèves une approche historique artistique et culturelle fondée sur une rencontre "sensible et réfléchie" des différentes œuvres à découvrir tout au long du parcours mis en place par les différents partenaires.

La réalisation de ce projet doit donner l'occasion aux élèves d'élargir leur horizon musical, mais aussi d'enrichir leurs références artistiques et culturelles pour vivre pleinement l'expérience du spectacle vivant.

Yves BOURDIN

Inspecteur d'académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DE LA VIE ASSOCIATIVE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



**ANGERS
NANTES
OPÉRA**
www.angers-nantes-opera.com

Généralités

Le viol de Lucrece: Une "cérémonie de l'innocence"

Benjamin Britten ou l'esthétique de la miniature

Le viol de Lucrece : Argument

page 4

page 11

page 16

Un projet pédagogique pour enseigner l'Histoire des arts

Arts, mythes et religion

Une construction légendaire

Les spectateurs font les héros

Le contexte s'impose

Le dialogue de l'art et de l'histoire

page 18

page 21

page 34

page 39

page 44

Angers Nantes Opéra

Collège à l'opéra : un parcours culturel

Les œuvres associées

La production Angers Nantes Opéra et l'ensemble DA CAMERA de Nantes

Note d'intention de mise en scène

page 50

page 58

page 60

page 61

Le viol de Lucrece ou : Une "cérémonie de l'innocence"

"The blooddimmed tide is loosed, and everywhere the ceremony of innocence is drowned",

W.B.Yeats

"Comme une mer noircie de sang, partout on noie les saints élans de l'innocence",

Traduction: Y. Bonnefoy)

"**The ceremony of innocence**": plus encore peut-être qu'avec *A ceremony of Carols* qui pourtant lui fait écho dans son titre même, c'est au *Viol de Lucrece* de Benjamin Britten que ce vers de Yeats peut entrer en résonance.

Car le tragique que scrute, jusque dans ses soubresauts les plus intimes, l'opéra de Britten ne s'encombre ni de fioritures psychologiques ni de pompes grandiloquentes alors même – et c'est un tour de force – qu'on emprunte sans fard à la mythologie ses figures: le tragique dont il est ici question, et qu'on nous dévoile dans la nudité sans détours d'une expression qui choisit la ligne claire pour affronter les démons intérieurs, n'est rien d'autre, comme le soulignent expressément les derniers mots du *Viol de Lucrece*, que "la tragédie humaine" elle-même, celle de son irrémédiable ambivalence, saisie notamment au travers du **combat de la violence et de l'innocence**.

Cette ambivalence de la tragédie humaine traverse tout d'abord le terme même de "cérémonie": si la cérémonie a bien ici le sens, rappelé notamment par la traduction d'Yves Bonnefoy, d'une célébration du caractère *sacré* de l'innocence, elle a également celui de la violence du *sacrifice*. La question que pose alors à chacun d'entre nous *Le Viol de Lucrece* est celle de la compréhension même de cette ambivalence. Pour la comprendre en effet, il faut avant tout renoncer à une conception de la confrontation entre violence et innocence qui en ferait un combat frontal entre deux instances étanches et totalement étrangères l'une à l'autre. Pareille conception nous condamnerait en effet à une double erreur: d'une part, à sombrer dans une vision *simpliste* de l'homme et de la femme qui conduirait à ne voir dans l'ensemble des personnages (et notamment dans ceux de Lucrece et de Tarquin) que l'incarnation brute et sans nuances du Bien d'un côté, du Mal de l'autre, manière commode de ne pas nous poser à nous-mêmes la question, non pas du bien *ou* du mal, mais de la présence en chacun de nous du bien et du mal (question qui traverse bien d'autres œuvres majeures de Britten, et notamment *Billy Budd*, d'après le roman de Herman Melville, ou *Le Tour d'écrou*, d'après la nouvelle de Henry James); d'autre part à ne voir et à n'entendre (tant au sens littéral que musical du terme) dans les deux personnages centraux du drame que le combat totalement inégal, et en ce sens, perdu d'avance, de la violence apparemment sans limite face à l'innocence désarmée.

À cette conception simpliste et manichéenne l'opéra de Britten oppose toute la richesse de son art musical pour exprimer l'ambiguïté des sentiments et les infinies palpitations de l'**intérieurité** : il s'agit notamment de nous faire saisir au plus près la complexité de l'être humain et le *croisement* incessant en lui de ses désirs de domination et de jouissance immédiates et de ses aspirations aux idéaux les plus élevés (la pureté de l'amour véritable, la volonté d'une politique juste et pacifiée, le rêve d'une existence humaine réconciliée avec sa condition temporelle et mortelle).

La structure du premier acte de l'opéra pourrait cependant nous laisser croire en une opposition frontale de l'homme et de la femme, exposée à la lumière crue jusqu'à la brutalité d'un affrontement des sexes : ainsi, à l'exception de l'intervention périodique des deux chœurs (masculin et féminin), la première scène tout entière ne fait entendre que la voix avinée des hommes. Dans la lumière crépusculaire d'une sorte de salle de garde, mettant en sourdine le vacarme des batailles à l'heure du "repos du guerrier", l'univers des hommes semble se restreindre, en ce soir finissant, aux désirs avoués (chez Tarquinius) ou contrariés (chez Junius) de pouvoir politique et de gloire militaire, toujours tiraillés néanmoins par l'envie ou l'angoisse de ne pouvoir enserrer en leurs filets la liberté de celles dont la fidélité n'a de valeur à leurs yeux que si elle sert leur propre gloire. Atisée par la rancœur et la jalousie plus encore que par l'ivresse ("**le vin étant la seule fille chaste**"), la femme n'apparaît que comme enjeu d'un pari, qui, parce qu'il en est sorti vainqueur, attire sur Collatinus (prélude au drame de Lucrèce) la jalousie de ceux-là mêmes qui se prétendent son ami. Tout en contraste, la scène deux nous fait pénétrer dans "l'intimité" du monde féminin : aux bruits et à la fureur des hommes, de leurs rêves de triomphes et de champs d'honneur, succède ici le *silence* de la "fabrique des femmes", seulement rythmée par le travail domestique que tisse indéfiniment le mouvement perpétuel du rouet. À l'espace masculin ouvert aux rêves de conquête s'oppose ici le retrait d'un temps suspendu, ouvert à l'espérance, à l'attente du retour à l'intimité de la *demeure*, c'est-à-dire, d'un lieu suffisamment pacifié pour qu'on puisse y trouver le goût d'y vivre et, précisément, d'y *demeurer*.

Il suffit cependant d'être à l'écoute du livret, et plus encore de la musique de Britten pour se rendre compte que cette opposition frontale n'est qu'une apparence, ou mieux peut-être, simplement le fond sur lequel vont venir se tisser, se nouer et se dénouer toute la complexité des passions humaines, qui, loin d'opposer celles de l'homme à celles de la femme, vont les *composer* au sein de chaque personnage, et notamment, comme on va le voir, de ceux de Tarquin et de Lucrèce, pour en faire les deux pôles complémentaires, littéralement les deux voix primordiales d'un seul et même drame.

Puissance et impuissance de Tarquin et de Lucrèce :

Tarquin reprend la figure historico-mythologique de l'histoire légendaire de Tarquin "le Superbe" et de sa lignée : en ce sens il est l'expression directe, et, pour ainsi dire, l'*incarnation* du pouvoir absolu : celui du tyran, au sens précis que l'on peut donner à ce terme en philosophie politique classique, c'est-à-dire celui qui, en ruinant les mécanismes institutionnels qui instaurent et protègent l'espace public, fait en quelque sorte de la vie publique "son affaire", exclusive et privée. Mais *en même temps*, le Tarquin de Benjamin Britten, malgré ses prétentions au pouvoir absolu (littéralement à l'*empire* sur la terre comme sur

les hommes) demeure un homme: en *incarnant* précisément la tyrannie, il l'humanise, ce qui ne signifie pas qu'il en adoucit la cruauté, mais qu'il la rend à la fois complexe et fragile, voire contradictoire, comme ce Tarquin si sûr de lui et de son charme qu'étant pourtant de la femme qu'il cherche à soumettre à ses désirs une sorte de libre reconnaissance de sa puissance et de sa virilité. Or c'est précisément le moment correspondant à l'acmé de la violence dans le processus de montée de la tragédie, moment où s'annonce la scène du viol (scène un de l'acte deux jusqu'à l'"interlude"), et par où se donne en spectacle la toute puissance *apparente* de Tarquin, que choisit, en maître du paradoxe, Benjamin Britten pour exprimer, par la voix de Lucrèce, l'*impuissance* de Tarquin, emporté comme un fétu de paille par le tumulte de ses passions:

"Tarquinius – Une beauté comme la tienne ne saurait être chaste,/ à moins que tous les hommes soient aveugles./ Trop tard, Lucretia, trop tard ! / Il me serait plus facile d'endiguer l'inondation du Tibre/que de calmer la fureur de ce sang,/qui, parcourant l'océan de tes yeux aspire/à noyer sa rage dans la quiétude de tes cuisses. Lucretia: – Est-ce là le Prince de Rome ? Tarquinius - Je suis ton Prince ! Lucretia – L'esclave de la passion et non un Prince !! Tarquinius – Alors délivre-moi".

Ainsi, au mitan de la tragédie, assistons-nous au paradoxe tout à la fois effroyable et pitoyable de l'étrange "couple" que forment le "maître" et l'esclave, le bourreau et "sa" victime: maître en réalité si peu sûr de sa puissance qu'il demande à celle qu'il traite en esclave de le libérer; bourreau qui sait par avance que, en dépit des apparences, il a perdu la bataille: plus il s'acharne à soumettre la chair de sa victime, plus il sait qu'il ne parviendra jamais à obtenir ce dont en réalité il cherche à s'emparer: la *liberté* de l'autre, liberté qu'il voudrait que l'autre lui *aliène librement*, et par amour.

Lucrèce est de son côté, la figure même de la beauté et de l'amour véritable: elle exprime en ce sens l'innocence de l'amour, en même temps que le sens et la valeur du *féminin*, entendu ici non comme une simple donnée biologique ni même comme un caractère psychologique, mais comme une dimension essentielle, un *versant* fondamental de l'existence humaine. Mais pour comprendre et entendre ainsi, dans sa voix propre et essentielle, la valeur du *féminin*, encore faut-il se débarrasser d'un certain nombre de clichés: le féminin qu'il s'agit de saisir en toute l'intensité de son sens, n'est nullement synonyme de faiblesse, pas plus que l'innocence dont il est ici question ne saurait se réduire à une enfantine naïveté. Le personnage de Lucrèce est en réalité, elle aussi, en dépit de sa fragilité, une figure incarnée de la puissance: mais cette puissance est celle non de la force physique, relayée par les armes et le pouvoir politique, mais celle de l'amour et de la vertu (la vertu, rappelons-le, dans son sens premier, est une force: elle désigne une excellence propre à la personne qui combine courage, justice, tempérance et sagesse). Derrière donc l'apparente fragilité physique, et en dépit même de la vulnérabilité des sentiments face au charme viril d'un Tarquin auquel la femme (et non la statue) qu'est Lucrèce ne saurait demeurer insensible, Lucrèce incarne de toute la hauteur de sa droiture une *puissance* véritable: celle conférée à celui – en l'occurrence, à celle - qui sait, contrairement à l'aveuglement de celui qui se croit tout puissant parce qu'il a le pouvoir de dominer les autres, que le véritable pouvoir est d'abord la *maîtrise de soi*, la capacité à se gouverner soi-même. De même la fidélité de Lucrèce n'est pas simple respect des apparences, ni même d'un serment fait à l'autre, fût-il l'aimé, mais avant tout fidélité à soi: au sens et à la

valeur qu'on entend donner à son existence, et à l'amour librement élu. Ce point capital éclaire ce qu'on peut considérer à la fois comme le cœur ou le nœud même du drame et ce qui confère à la figure de Lucrèce sa dimension proprement héroïque, mais d'un héroïsme à *taille humaine*. On pourrait en effet se demander en effet pourquoi Lucrèce, qui est bel et bien au sens le plus fort du terme, la *victime innocente* de la violence de Tarquin, ne trouve que dans l'acte de se donner la mort une réponse au viol qu'elle a subi. Et de fait cette question, d'*ordre moral*, est posée par Collatinus lui-même, au dernier temps de la tragédie : "Mais si l'esprit n'a rien concédé, il ne saurait y avoir de honte". Lucrèce en réalité n'a rien donné à Tarquinius, elle ne s'est pas donnée à lui : aucune honte, aucun remords moral ne saurait entacher sa conscience. Il peut alors paraître inconséquent qu'elle veuille se donner la mort, comme si elle voulait expier un péché qu'elle n'a pas commis. Mais, indépendamment même de la dimension chrétienne de l'œuvre (nous y reviendrons dans les pistes pédagogiques) le tragique dont nous entretient l'œuvre de Britten est d'un tout autre ordre : ni morale ni psychologique, la question posée relève bien là encore d'une interrogation sur le sens de la condition humaine. Et cette question met notamment en scène deux thèmes majeurs : celui de la condition *temporelle* de l'homme et de la femme, impliquant une réflexion sur les rapports que l'*amour* peut entretenir avec la vie et la mort ; celui du sens du *désir amoureux*, questionnant le rapport de l'homme à la *beauté*, et notamment la possibilité pour l'homme de se laisser éclairer par elle plutôt que de chercher à la détruire.

Le temps des hommes : "promesse d'Avril" ou "supercherie divine" ?

Par la subtilité du travail artistique de Britten, la question du temps traverse l'œuvre selon deux plans ou deux registres distincts, mais sans cesse tissés l'un à l'autre. D'un côté en effet, à suivre notamment le livret, le *rythme* de temporalité des modes d'existence de l'homme et de la femme se livre à nous dans un saisissant contraste : le temps des hommes, linéaire, en translation accélérée, s'oppose à celui du cercle des femmes, temps cyclique d'une rotation sur soi qui imite l'éternité ; mais d'un autre côté, la musique elle-même, en nous plongeant dès le début dans une écoute de l'intériorité qui imprègne l'*ensemble* des personnages, *unit* ces deux régimes de

Xavier-Alexandre-Fra SIGALON

1787, Uzès (Gard) - 1837, Rome (Italie)

Athalie, 1827

Huile sur toile (428 x 600 cm)

S.D.B.G. sur la marche : X. Sigalon, 1827

Figura au salon de 1827.

Lithographié par Sirouy

Acquisition État

Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1833

Inv. : 1 177

© RMN - Photographie : G. BLOT



temporalité en les projetant l'un et l'autre vers un temps plus profond : celui de l'existence elle-même, régie par une **tension** essentielle, propre à la nature humaine en général, entre un temps essentiellement destructeur, qui conduit toute chose et tout être inexorablement à la mort, et l'espérance d'un temps créateur, capable de bâtir, au sein même de la fuite en avant perpétuelle des ans, quelque chose comme une demeure (un "home") où loger le sens d'une vie (pour la femme comme pour l'homme). Cette question commune est rendue explicite, selon un procédé emprunté à la tragédie antique, par le *double chœur* (masculin et féminin) qui, là encore, tout en faisant entendre chacun leurs voix distinctes, énonce la vérité commune de la condition humaine.

Ainsi se tisse, tout au long de l'opéra, la chaîne d'une tension qui compose la trame du drame, à travers le temps des personnages, à la fois historique et personnel. La scène des hommes est ainsi d'abord entièrement préoccupée par l'*agitation* des affaires politiques et militaires, mais tout autant par l'instabilité de la vie amoureuse. Sur le plan politique comme personnel, le désir, plus encore que de conquête, est désir de trouver refuge face à la versatilité des événements comme des sentiments. Le bref récit historique (dont les chœurs se font l'écho) de l'épopée de la lignée des Tarquin, et de ses conséquences sur ce qu'est devenue la puissance de Rome (impériale en apparence, mais devenue comme "étrangère" à elle-même et rongée de l'intérieur au point de ressembler à un gigantesque lupanar) est en résonance avec la rancœur de Junius à l'égard de l'inconstance des femmes et plus encore avec le désir – qui conduit au drame – de Tarquin pour Lucrece, par la conquête de laquelle il aspire à la paix, tant extérieure qu'intérieure. À rebours, la seconde scène du premier acte, qui reprend et actualise l'image des Parques tissant et déroulant le temps (mais tout aussi bien, en les subvertissant de l'intérieur, l'image médiévale et populaire du Prince et de la Belle au bois dormant), laisse, sur fond de silence intérieur, entendre à travers la parole des femmes une tout autre représentation du temps :

"Le chœur féminin – Leur rouet déroule/les rêves que le Désir a tissés/Tournant et tournant,/ ils agitent de tous côtés les lambeaux de leur cœur. Lucretia – Jusqu'à ce qu'un mot seul ait tout enroulé/Collatinus ! Collatinus ! /Ensemble nous avons pris part à chaque chose /Nous vivons chacun dans le cœur de l'autre/ Tous deux l'attendant, chacun le voulant. Le chœur féminin - Leur rouet bourdonnant/ rappelle l'âge où se perd la jeunesse /Tournant et tournant,/ il agace la toison du temps/ sans cesse, sans cesse. Bianca – Jusqu'à ce que, comme de la tonte d'une vieille brebis, soit recueillie /... La Beauté, la Beauté !"

Là encore, le subtil tissu de l'œuvre évite toute opposition simpliste et binaire : on voit par exemple combien agitation de l'âme et aspiration à la paix traversent également l'univers de l'homme et de la femme. Mais le *féminin* ouvre à une profondeur qui à la fois captive et dérange : là en effet où les hommes cherchent en quelque sorte à oublier la question que leur pose leur propre condition temporelle et mortelle en tentant de la projeter sur l'espace tout *extérieur* de leurs désirs de gloire, la parole féminine concentre l'attention sur l'*intériorité* du cœur, et sur la manière dont celui-ci, bien qu'agité sans cesse par la turbulence des désirs, mais aussi par l'angoisse du temps qui passe (de la jeunesse fanée, de l'enfant non advenu, etc.), demeure un espace ouvert, en attente des deux valeurs qui désignent ici la promesse du sens : l'amour et la beauté.

La Beauté: "bouquet de l'existence" ou "antichambre de la mort"?

Nous avons vu comment l'amour véritable, à condition de ne pas confondre sa valeur de promesse de fidélité à soi et à autrui, avec le seul désir d'assouvir (son désordre intérieur) et d'asservir (autrui), peut permettre à l'homme et à la femme de bâtir durablement le sens de leur existence. Le désir amoureux lui-même, quand il est, pour ainsi dire, réellement *amoureux de l'amour* plus que de lui-même, apparaît alors comme une grâce, une illumination de la condition humaine, sinon condamnée à tourner sans fin dans l'agitation des "lambeaux du cœur". Il en va de même de la beauté: le rapport que les hommes peuvent entretenir avec elle sont ou peuvent être profondément ambivalents. La beauté en effet peut d'abord être conçue et vécue comme une qualité superficielle, une simple valeur de surface: la beauté est alors simple *attrait*, et notamment support de l'attrance sexuelle, ou bien encore instrument clinquant, lueur brillante mais éphémère de l'attirail du *pouvoir*. Mais si la beauté n'est que valeur des apparences, elle n'est alors elle-même qu'une valeur apparente, et bientôt *mortifère*: d'une part parce que cette apparence est éphémère: pure écume des jours, elle dure ce que dure "l'âge de la jeunesse", d'autre part et surtout parce que cette beauté conçue comme simple aiguillon du désir n'a d'autre destin que sa propre dissipation, sa consommation par la satisfaction du désir (la "petite mort" du désir sexuel préfigurant ici, dans le viol et la mort de Lucrèce, la mort tout court). Tel est le sens (ou le non sens) paradoxal de la beauté pour Tarquin: **"La beauté est tout dans la vie ! / Elle possède la paix de la mort"**. A pareille conception nihiliste Lucrèce aussitôt s'oppose: **"Si c'est à cela que la beauté mène, alors la beauté est malade"**. Ainsi, au-delà des "fleurs du mal", la beauté véritable est à rapprocher de l'amour véritable: dans les deux cas, loin de se borner à stimuler le désir, amour et beauté élèvent en l'homme le désir jusqu'à la reconnaissance de la valeur des êtres. À la noirceur de la violence, de la brutalité des puissances destructrices, en nous comme hors de nous, s'oppose la relation *esthétique* qui recueille la beauté du monde et nous unit à lui, comme la relation *amoureuse* qui nous unit à l'autre. De la première nous instruit, dans un nouveau contraste saisissant, la seconde scène de l'acte deux, juste après le moment du viol, cœur ténébreux du drame, insupportable, irreprésentable. Le rideau se lève pourtant encore, et sur une scène qui plus est, oppose à la plus sombre des nuits la lumière printanière d'un soleil matinal. Quelque chose, nous le sentons bien, s'est produit qui, bien au-delà de l'acte physique, a détruit en Lucrèce jusqu'au sens qu'elle entend donner non seulement à sa vie, mais à *la* vie. Et cependant "tous les matins du monde" nous rappellent à l'espérance d'un renouveau de sens, à l'espoir d'une régénérescence du temps, sens même du "*printemps*", promesse de l'aube, annonce d'avril. Le désespoir et la défaite de Lucrèce s'expriment alors avec un maximum d'intensité lorsque, symboliquement, et alors que les fleurs elles-mêmes lui apparaissent désormais "monstrueuses" (et parmi elles, sa préférée, symbole jadis de la pureté: l'orchidée), elle trouve cependant encore le courage de tresser une couronne de fleurs: c'est que la fleur, malgré la brièveté de son éclat, témoigne éternellement de la beauté du monde. Le temps alors est à la fois pour elle **"son amant"** et **"son voleur"**. Ainsi la beauté, comme l'amour véritable, est espérance inoubliable, mais aussi inespérée, du Sens, toujours attendu, toujours en fuite: comme l'infinie clarté du ciel étoilé, comme cet œil apaisé de la nature qu'exprime le miroir calme du lac, comme l'aimé inoubliable (**"ce simple mot: Collatinus !"**) qui arrive pourtant toujours trop tard, cette beauté, jusqu'au bout, demeure une tentation et une énigme: est-elle (comme

souvent aussi chez Baudelaire) cruelle indifférence à l'égard de la douleur des hommes ? Ou est-elle le témoin silencieux et le patient gardien d'une grâce qui resplendit et inonde, en dépit d'eux-mêmes, les êtres et les hommes (comme *Les Illuminations* de Rimbaud que Britten mit en musique) ? Enigme dont seul sans doute, à l'échelle humaine, l'art – et bien entendu, pour Britten, au premier plan, la musique – est en "mesure" de se faire à la fois **"l'ombre"** et **"l'écho"** (dans le *Viol de Lucrèce*, comme dans *Mort à Venise*, d'après Thomas Mann), en attendant peut-être son dénouement en la foi en une tout autre lumière, que cet opéra, comme les œuvres sacrées de Britten, laisse entrevoir en son chœur final : espoir proprement religieux, mais où la religion elle-même, comme la beauté, ne saurait avoir d'autre sens que celui de l'*amour* :

"Il n'est pas besoin de la vie pour vivre / Il n'est pas besoin de lèvres pour aimer / Nul besoin de la mort pour mourir / Dans l'amour tout est dissous / Dans l'amour tout est résolu / Qu'y a-t-il donc, sinon l'amour ? / L'amour est tout !"

Henri Elie

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Philosophie

Généralités

Britten ou l'esthétique de la miniature

Si Benjamin Britten est le représentant le plus significatif de la musique anglaise du milieu du XX^e siècle, son nom évoque aussi un style très personnel marqué par les grandes tendances de la nouvelle musique savante. Après environ deux siècles de mutisme dans le domaine de la création musicale (du fait de l'ultra conservatisme victorien), l'Angleterre, à partir de 1900, s'ouvre enfin à une vision un peu plus continentale de la musique. C'est une nouvelle génération de compositeurs qui apparaît avec notamment ceux que l'on considère aujourd'hui comme les plus typiquement britanniques du début du siècle : **Edward Elgar** (1857-1934), **Vaughan Williams** (1872 – 1958), **Gustave Holst** (1874 – 1934). Trente ans plus tard, ce sont deux autres musiciens qui dominent la scène musicale anglaise, **Michaël Tippett** (1905 – 1998) et **Benjamin Britten**.

Né le 22 novembre 1913 à Lowestoft (Suffolk) et mort le 4 décembre 1976 à Aldeburgh, Britten est sans doute le plus doué de sa génération. Musicien précoce, excellent pianiste il compose ses premières œuvres marquantes alors qu'il n'a pas encore vingt ans (dont la *Sinfonietta* pour orchestre de chambre en 1932, et la *Simple Symphony* pour orchestre à cordes en 1934). D'abord élève de Frank Bridge (1879-1941) il étudie ensuite la composition avec John Ireland (1879-1962) au Royal College of Music de Londres. Après ces études, Britten commence à travailler pour la radio, le cinéma, il rencontre en 1935 le poète W.H. Auden avec lequel il collabore pour *Our Hunting Fathers*, cycle symphonique pour voix aiguë et orchestre, première œuvre réellement aboutie du compositeur. En 1937, la création au Festival de Salzbourg des *Variations sur un thème de Franck* fait entrer le jeune musicien dans le cercle très restreint des compositeurs reconnus par un public de connaisseurs. Œuvre pour orchestre à cordes qui reflète un goût pour le classicisme - avec l'utilisation de certaines de ses techniques et de ces formes, comme l'aria, la variation, ou encore la valse – elle est un hommage réel et sincère à son maître.

En 1939, comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels, Britten, profondément antimilitariste et pacifiste, quitte l'Angleterre pour rejoindre les États-Unis. Il n'abandonne pas pour autant son travail et compose pendant cette période "américaine" une quarantaine d'œuvres dont les *Illuminations*, d'après un texte français de Rimbaud, pour voix aiguë et orchestre à cordes de même que les *Seven Sonnets of Michelangelo* pour ténor et piano (1940) Les sept Sonnets sont en italien, et composés pour la voix de ténor aigu de Peter Pears, grand artiste, compagnon de Britten, inspirateur et créateur de beaucoup de ses grandes œuvres lyriques. À cette époque Britten s'intéresse aux "mots" et va progressivement les laisser guider sa pensée créatrice. Considéré comme l'initiateur de la mélodie anglaise moderne, il compose de nombreux cycles de mélodie, parmi lesquels plusieurs d'inspirations folkloriques, en particulier les différents opus des *Folks Songs: British Isles*, pour voix haute ou médium et piano (1941), et les *chansons françaises*, pour voix aiguës et médium et piano (1942).



Benjamin Britten

En 1942, en pleine guerre, Britten prend la décision de revenir en Angleterre pour s'installer définitivement au bord de la mer du Nord, à Aldeburgh. Au cours du voyage de retour, à bord du bateau, il écrit l'Hymne à *Sainte Cécile*, et *Ceremony of Carols* pour voix aiguës et harpe. Cette œuvre est une suite de pièces pour voix aiguës et harpe, basées sur des poèmes anglais des 15^e et 16^e siècles. Devenue célèbre très rapidement de part sa forme, concise et réduite aux éléments essentiels (voix et harpe), elle préfigure déjà la volonté de Britten de travailler en "miniature" les formes les plus complexes. La pièce *This little Babe*, partie centrale de l'œuvre, utilise la forme du canon classique tout en jouant sur les sonorités liées à l'articulation du texte, et les effets produits par une juxtaposition très rapprochée des mots. Cette pièce est immédiatement suivie d'un *Interlude* pour harpe seule, élément significatif d'une volonté d'utiliser l'instrument dans son aspect minimaliste au cœur d'une œuvre vocale.

En 1945 sa prédilection pour la musique à texte conduit Britten sur la voie de la musique de scène. Il compose son premier opéra *Peter Grimes*, opéra qui restera le plus populaire et le plus marquant du point de vue musical. Le succès de *Peter Grimes* le conforte dans sa volonté d'écrire pour la scène et contrairement à la majorité des compositeurs anglais, c'est avant tout avec l'opéra - plus d'une quinzaine au total - qu'il acquiert définitivement sa légitimité et sa célébrité. Compositeur extrêmement fertile tout au long de sa vie, Benjamin Britten a abordé tous les genres musicaux : musique pour voix et instruments (cycles de chansons/opéras/chœurs), musique concertante, musique pour orchestre, musique d'ensemble, de chambre, pour soliste, musique de film, musique électronique, pour des reportages radiophoniques etc.

Un an après *Peter Grimes*, Britten compose *The Rape of Lucretia*, (Le Viol de Lucrèce), opéra en deux actes (opus 37), sur un livret de Ronald Duncan, d'après la pièce éponyme d'André Obey. Créée au festival de Glyndebourne, le 12 juillet 1946, Britten désigne lui-même son œuvre par le terme d'"opéra de chambre". Plus que le style, ce sont les moyens utilisés qui retiennent à la première écoute l'attention de l'auditeur. L'emploi réfléchi de toutes les ressources instrumentales du petit orchestre de même que la concision de son écriture font de cette œuvre une remarquable miniaturisation de la forme de l'opéra. Les contraintes économiques, liées au contexte difficile des années de guerres, mais aussi la volonté d'une conception resserrée de la musique et du drame, vont donner à cette œuvre un caractère particulier à la forme habituelle de l'opéra. En opposition complète à *Peter Grimes*, l'ensemble de l'œuvre pourrait s'apparenter à une "miniature". L'orchestre réduit correspond à la fois à une volonté de pouvoir diffuser l'œuvre facilement, sans contrainte budgétaire ou d'organisation, mais aussi à une volonté de traduire musicalement de manière intimiste ce qui se joue dans le drame. La partition nécessite huit chanteurs, et seulement douze instrumentistes : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, percussions, harpe, piano et quatuor à cordes. À la manière du théâtre antique, le chœur masculin et le chœur féminin expose et commente l'action - procédé utilisé avec succès par Stavinsky en 1928 dans *Œdipe roi* - mais, volonté délibérée de miniaturiser encore une fois, chaque chœur n'est incarné que par une seule voix.



Benjamin Britten on Aldeburgh beach
- Jun-Jul 1959 - photo by Hans Wild

All photo © Britten - Pears Foundation

Loin d'être un "révolutionnaire" du langage musical, Britten, que l'on dit souvent "isolé sur son île", se nourrit cependant de toutes les musiques qu'il entend. On retrouve, au travers de l'ensemble de son œuvre, diverses influences dont celles de Ravel, Debussy, Chostakovitch, Bartók, Stravinsky, des "trois viennois" (Berg, Weber, Schoenberg), mais aussi, de manière plus singulière, de la musique traditionnelle Balinaise. À la manière d'un artisan scrupuleux, Britten travaille sans relâche à construire son propre style. *"Je ne commence jamais le travail avant d'avoir une conception très, très claire de ce que l'ouvrage devra devenir. Quand je dis conception, je ne veux pas forcément parler de mélodies, d'harmonies ou de rythmes particuliers, rien de ce genre ; je parle de forme musicale, de genre de musique que cela deviendra, plutôt que des notes en elles-mêmes. Les notes viennent bien plus tard."*¹ Dans une Angleterre qui subventionne peu l'art moderne, Britten se donne la difficile mission d'importer au Royaume Uni les nouveautés continentales tout en respectant, par diplomatie, les habitudes tonales d'un héritage traditionnel toujours présent. En digne anglais, Britten est souvent partagé entre esprit de liberté et respect des traditions.



Maggi Hambling, *The Scallop* (2003)
Monument dédié à Britten sur la plage d'Aldeburgh avec pour inscription cette phrase extraite de l'opéra *Peter Grimes*: "I hear those voices that will not be drowned"

Qu'il s'agisse de l'orchestration souvent réduite à sa plus simple expression et parfois même à un seul instrument, ou qu'il s'agisse du traitement de la ligne mélodique, Britten opte souvent pour une concentration des moyens et propose un style qui relève de l'esthétique de la "miniature" : concentrer les procédés, les processus, les formes. "Travailler en miniature" c'est ne conserver que l'essentiel, mais avec le souci du détail, de ce qui peut être perçu par l'auditeur, le spectateur. La miniature c'est donner une impression, globale, proposer un modèle réduit à l'image des enluminures qui désignent les images peintes, de petite taille, comparées aux tableaux et aux fresques murales. Au sein de procédés ancrés dans la tradition, Britten cherche, d'un geste simple, à introduire une modernité minimale. Sans s'investir pleinement dans le dodécaphonisme naissant, Britten retient avant tout chose les effets de la polytonalité présente dans les œuvres de nombre de ses contemporains. La polytonalité, déjà expérimenté par Stravinsky dans *Le sacre du printemps*, devient avec Britten une bitonalité, c'est-à-dire deux chanteurs qui chantent chacun dans sa propre tonalité. Cependant le compositeur masque l'ensemble en ajustant les lignes mélodiques à la tierce comme dans la musique tonale. Pour l'auditeur, l'effet permet de conserver un aspect important de la tradition, donc des repères, tout en s'appuyant sur des langages nouveaux concentrés au maximum.

¹ *Propos recueillis par Donald Mitchell Red House, Aldeburgh, (interview de 1969)*



Anti tank defences (Aldeburgh-Suffolk)



Slaughen quai



Aldeburgh Marshes (Aldeburgh-Suffolk)



E.M. Foster, Benjamin Britten et Eric Crozier à Crag House (Aldeburgh), la maison du compositeur.



Aldeburgh, The Three Mariner's

Fishing boats on the beach(Aldeburgh-Suffolk)



Généralités

Cette esthétique de la miniature engendre par-dessus tout, dans les opéras ou les pièces pour orchestre, de fréquents passages "vides" où des instruments solistes (ou des voix) ne seront pas même accompagnés. Le hautbois, particulièrement goûté par les Anglais chante souvent seul dans l'orchestre. Il est même le seul instrument dans une œuvre particulièrement remarquable, les *6 métamorphoses d'après Ovide* (1951). De même, la harpe, aux sonorités précisément discrètes, au "timbre miniature", retient aussi naturellement toutes les attentions du musicien. Cette prédilection pour cette sonorité "intime" de la harpe dans l'opéra, forme habituellement imposante par l'orchestration est peu commune. C'est le cas en particulier dans *Le viol de Lucrèce* où Britten utilise à plusieurs reprises la sonorité de la harpe comme un véritable moyen d'expression dramatique.

Artiste engagé, Britten a souvent exprimé un message de pacifisme et de compassion pour les victimes de guerre et les innombrables formes de la cruauté humaine envers les faibles. "*Cette cruauté "multiple et embrouillée" du monde est peut-être la polytonalité²*". L'esthétique de la miniature en est sans doute le révélateur, et permet à Britten, en particulier dans le *Viol de Lucrèce*, de mettre au cœur des préoccupations de ces contemporains les grands thèmes de la réflexion humaine.

Yves BOURDIN

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale

² Jacques Amblard, *Benjamin Britten, parcours de l'œuvre* (2008)

Le Viol de Lucrèce: Argument

ACTE I

SCÈNE 1 / Le Chœur masculin et le Chœur féminin retracent les faits historiques ayant précédé l'action. Il apparaît que celle-ci se déroule dans un espace-temps abstrait englobant le passé et le présent. La première scène montre Tarquinius (le fils du roi de Rome), Junius (un général romain) et Collatinus (l'époux de Lucretia) dans un camp militaire. Ivres tous trois, ils sont engagés dans une discussion animée. Collatinus vient de remporter un pari ; en effet, les soldats ont découvert que toutes les femmes de Rome trompent leur mari, à l'exception de Lucretia. Collatinus tente de calmer Tarquinius et Junius, puis il quitte le camp. Tarquinius décide de mettre personnellement la fidélité de Lucretia à l'épreuve.

INTERMÈDE / Le Chœur masculin décrit comment Tarquinius franchit le Tibre pour arriver chez Lucretia.

SCÈNE 2 / Lucretia, en compagnie de ses suivantes Bianca et Lucia, attend impatiemment le retour de son mari. Tout en travaillant, les femmes parlent de l'amour et des hommes. Des coups frappés

à la porte les font sursauter. Lucretia est prise de peur, car aucun visiteur ordinaire n'arrive aussi tard. Surprise de voir Tarquinius, elle refoule ses craintes et offre l'hospitalité au prince héritier. Elle lui propose une chambre pour la nuit.

ACTE II

SCÈNE 1 / La nuit. L'agitation règne à Rome. Des voix séditeuses exigent que le peuple soit délivré du joug du roi étrusque. Lucretia et ses servantes dorment profondément. Tarquinius s'introduit dans la chambre de Lucretia. Subjugué par la beauté de la jeune femme, il l'embrasse. Elle se réveille, découvre qui l'enlace et tente de se dégager de l'étreinte. Mais le désir de Tarquinius est trop puissant ; le prince violente Lucretia.

INTERMÈDE / Le Chœur masculin et le Chœur féminin évoquent le viol.

SCÈNE 2 / Un matin ensoleillé. Bianca et Lucia décorent la maison de fleurs. Lucretia entre, terriblement bouleversée, et demande à Lucia que l'on envoie chercher Collatinus. Bianca, comprenant que la situation est grave, tente de l'empêcher,

mais en vain. Collatinus et Junius arrivent. Lucretia apprend à Collatinus la honte qu'elle a subie. Collatinus se montre compréhensif ; il est persuadé que Tarquinius s'est imposé à son épouse contre son gré. Mais Lucretia est inconsolable. Désespérée, elle se poignarde. Junius crie vengeance. Tout le monde pleure la mort de la jeune femme en se demandant "À quoi bon, tout cela ?".

ÉPILOGUE / Le Chœur masculin et le Chœur féminin tentent de saisir le sens de la souffrance humaine à travers le sacrifice du Christ.



Charles Antoine COYPEL
1694, Paris - 1752, Paris
Le sommeil de Renaud vers 1741 - Carton de tapisserie
Huile sur toile (328 x 630 cm)
Acquisition Musée du Louvre
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1872
Inv. : 615 - D.872.1.2.P - 3 540
Cliché coul. H.B.04*-2-6-4 - Hugo Maertens (Belgique)
(c) Domaine public

Arts, mythes et religion

Un projet pédagogique pour enseigner l'Histoire des arts

La généralisation de l'enseignement de l'histoire des arts au collège et au lycée vise à développer un enseignement partagé à tous les niveaux de la scolarité. Fondé sur des objectifs de formation clairement énoncés, cet enseignement permet aux élèves d'acquérir des connaissances et de développer des compétences dans différents domaines artistiques et culturels. La représentation de l'opéra de **Benjamin Britten**, *Le Viol de Lucrece*, proposée par Angers Nantes Opéra cette année est l'occasion de mettre en œuvre un projet d'histoire des arts appuyé sur un parcours culturel très large riche de la diversité des domaines abordés : histoire, littérature, arts visuels, musique. Chaque discipline aura le loisir d'orienter l'étude des œuvres dans une direction appropriée à sa spécificité, avec le souci de porter ses observations au travers d'un questionnement commun à tous les enseignements. Les objectifs généraux déclinés ci-dessous devront être articulés aux objectifs spécifiques des séquences disciplinaires.

Objectifs du projet

- *Développer la curiosité et élargir les goûts personnels*
- *Aider l'élève à se construire une culture personnelle fondée sur la découverte et l'analyse des œuvres.*
- *Aiguiser ses capacités de réception et d'analyse de l'œuvre d'art*

Connaissances et compétences

L'élève possède :

- *Une connaissance documentée des œuvres étudiées*
- *Des repères artistiques, historiques, géographiques et culturels pour comprendre les œuvres et les conditions de leur (re) présentation au public.*
- *Des notions sur les techniques de production et un vocabulaire spécifique.*

L'élève est capable :

- *De situer les œuvres rencontrées dans le temps et dans l'espace ;*
- *D'identifier les éléments constitutifs des œuvres (formes, techniques, significations, usages) ;*

Un projet pédagogique
pour enseigner l'Histoire des arts

- D'effectuer des rapprochements entre des œuvres contemporaines s'inscrivant dans des domaines artistiques différents : spectacle vivant (théâtre et opéra), arts visuels (peinture), littérature...
- De se comporter comme un véritable spectateur lors d'une représentation

Thèmes et problématiques du projet

Thèmes envisageables en lien avec les thématiques proposées dans le cadre de l'histoire des arts :

Au collège : Arts, mythes et religion - Arts États, pouvoir.

Au lycée : Arts, mémoires, témoignages, engagements - Arts, corps, expressions

À partir de l'un de ces thèmes, l'équipe pédagogique d'un même établissement pourra faire émerger une **problématique** spécifique qui permettra aux élèves de mieux comprendre l'œuvre et d'en saisir toutes les dimensions artistiques par exemple :

Le texte du livret :

- Les relations entretenues entre le texte de Duncan et ses différentes sources d'inspiration : Obey, Shakespeare, Ovide, Tite-Live, de même que les grands mythes de la littérature.
- Les figures de la mythologie romaine
- Héros et héroïnes...
- Les références explicites à la religion chrétienne
- Les conflits de pouvoir : royauté Étrusque/démocratie romaine.

Le contexte de la création :

- Une œuvre qui s'inscrit d'un contexte particulier - 1946 - L'après-guerre et la mémoire d'une histoire collective, des populations asservies à un dictateur
- Britten et Duncan sont des pacifistes engagés ; Britten est objecteur de conscience. Lucrèce est pour eux un symbole de la résistance qui parvient à confondre son destin personnel et celui de son peuple.

L'art et ses relations au monde :

- L'art comme témoignage et engagement.
- Oppression et résistance
- L'art comme révélateur des rapports humains
- La création contrainte par le contexte : effectif restreint pour des représentations plus faciles, budgets réduits...

Parallèlement, il sera opportun de mettre en perspective ces observations avec l'actualité contemporaine des œuvres rencontrées, leur interprétation, leur (re) présentation actuelle, en particulier grâce aux différentes activités proposées par les structures culturelles partenaires du projet.

Séquences, activités, apprentissages et évaluation

En fonction des progressions habituelles pour l'année scolaire, les compétences et les connaissances générales identifiées pour le projet seront articulées avec les spécificités disciplinaires. La séquence mise en œuvre prend appui sur les différentes activités proposées dans le cadre du parcours culturel mis en place par Angers Nantes Opéra et les différents partenaires associés au projet : rencontre avec les artistes dans les classes, parcours commenté au musée, visites, parcours villes d'art et d'histoire, concerts et représentation à l'opéra.

Au-delà de ces activités la mise en œuvre de la séquence doit proposer aux élèves de véritables situations d'apprentissages au cours desquelles les élèves pourront observer, identifier, caractériser, comparer les œuvres rencontrées pour atteindre l'un des objectifs essentiels de l'enseignement de l'histoire des arts : "permettre une rencontre sensible et réfléchie avec les œuvres"

Indispensable à tout enseignement, l'évaluation sera réalisée en lien étroit avec les partenaires du projet. Pour cela il est nécessaire d'en prévoir les modalités dès la conception de la séquence : conditions, supports et restitution aux élèves.

Yves BOURDIN

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale

Une construction légendaire

L'opéra *Le Viol de Lucrece* de Benjamin Britten proposé par Nantes Angers Opéra offre une occasion privilégiée pour que soient conduits des travaux interdisciplinaires, articulés avec l'enseignement d'histoire des arts, dans lesquels les professeurs d'Histoire, de Lettres et de Langues et cultures de l'Antiquité peuvent s'investir en exploitant de plusieurs façons les représentations auxquelles les élèves pourront assister.

- **en Histoire** il pourra s'agir de construire ou de réactiver les connaissances des élèves sur l'Antiquité romaine – les élèves de 6^e étudient le récit de la fondation de Rome¹. L'exploitation peut aussi concerner les classes de 3^e où les professeurs font étudier la période qui renvoie au contexte de production de cette œuvre, les lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Les élèves seront alors conduits à comprendre les objectifs de Benjamin Britten quand il reprend et réactive un thème antique en le transportant symboliquement au cœur du XX^e siècle. En Lycée, les liens sont possibles avec les programmes d'histoire de Seconde, de Première et Terminale.
- **en Français**, le récit historique et l'exploitation artistique de l'épisode du *Viol de Lucrece* répondent aux thématiques "Arts, mythes et religions", "Arts, créations, cultures", "Arts, États et pouvoirs".
- **en Latin**
 - en 5^e, on pourra articuler l'étude de l'épisode du *Viol de Lucrece* avec la thématique "Rome et ses voisins".
 - en 4^e, on travaillera cet épisode en relation avec l'objet d'étude : "Des rois aux consuls"
 - en 3^e, on rapprochera *Le Viol de Lucrece* de la thématique "Idéologies impériales" sous le principat d'Auguste
 - en 2^{nde}, l'étude coïncide avec la thématique "*Figures héroïques : des héros légendaires aux légendes historiques*".
 - en Terminale, le thème pourra concerner l'objet d'étude "*Interrogations politiques*"
- **en Grec**
 - en Première, on mettra à profit l'objet d'étude "*Récits et témoignages*"
- **en Enseignement d'exploration "Langues et cultures de l'Antiquité"**, dans la mesure où l'élève "est appelé à explorer les notions essentielles d'héritage, de transmission, en étudiant l'homme romain". "Il explore les divers usages de l'Antique que l'on peut faire aujourd'hui et que l'on a pu faire dans notre Histoire et dans celle des pays européens", les professeurs pourront faire saisir le caractère particulier de cette exploration de l'Antique dans un opéra produit en 1946.

Les supports

Selon la tradition, *Le Viol de Lucrèce* est un épisode qui marque la fin de la Royauté étrusque des Tarquins et l'instauration de la République romaine en – 509. Cet épisode est raconté par les historiens de l'Antiquité, principalement Tite-Live, *Histoire romaine*, livre 1, § 57 à § 60 et Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, livre quatrième, chapitre 15. Il convient de noter que ces deux ouvrages sont très postérieurs à l'époque qu'ils relatent dans leurs premiers livres ; les deux historiens s'appuient sur des récits et documents qu'ils explicitent parfois. Chez Denys d'Halicarnasse l'épisode du *Viol de Lucrèce* est plus développé que chez Tite- Live.

Tite-Live, *Ab Urbe Condita*, Livre 1 § 57 à 60.

Tite-Live est un historien de langue latine, né en 59 av. J.-C. et mort en 17 ap. J.-C. Originaire de Vénétie, il rejoint Rome à l'âge adulte. Il se consacre alors à la rhétorique, aux Lettres et se tient à l'écart des responsabilités politiques. Son Histoire de Rome, *Ab Urbe Condita*, s'étend des origines de la Ville jusqu'à l'époque de la rédaction, sous le principat d'Auguste. Même s'il côtoie Auguste et est reçu dans l'intimité de la famille impériale, sa loyauté intellectuelle n'en souffre pas : Tite-Live ne cherche pas à faire de son œuvre une célébration ou un pamphlet du régime impérial contemporain car il entend essentiellement transmettre une image de l'ancienne Rome qui soit vraiment nationale. Il écrit le passé pour éclairer le présent et déclare au seuil de son œuvre : *"Le but essentiel que je propose à la scrupuleuse attention de chacun, c'est la vie, les mœurs d'autrefois, les hommes et la conduite qui, dans la paix et dans la guerre, ont fait naître et croître notre empire"*². Néanmoins, et notamment pour un lecteur contemporain de l'historien, la façon dont l'historien rapporte le passé ne manque pas d'évoquer, en creux, la situation contemporaine de l'écriture et l'idéologie du premier princeps de Rome.

Denys d'Halicarnasse, ΔΙΟΝΙΣΙΟΥ ΑΛΙΚΑΡΝΑΣΕΩΣ ΠΟΜΑΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ, "Antiquités romaines", Livre 4, chapitre 15

Denys est un historien de langue grecque, né à Halicarnasse en 60 av. J.-C. et mort vers l'an 8 ap. J.-C. Venu à Rome en 29 av. J.-C., il fréquente les grandes familles aristocratiques romaines. Dans son œuvre il a pour objectif de rattacher les origines de Rome à la Grèce antique, et d'exposer comment la cité romaine constitue une cité idéale, qui a su mener à leur terme les valeurs helléniques. Dans cette perspective, il présente une vision idéalisée du passé romain. Le récit du *Viol de Lucrèce* trouve sa légitimité dans cette entreprise, aussi bien sur le plan de l'idéal politique que sur celui de l'idéal moral que Denys veut célébrer.

Légende, récit et Histoire :

Le récit légendaire traditionnel : En -509, Tarquin le Superbe (534-509), roi étrusque de Rome est chassé de la ville : il avait pris le pouvoir en assassinant son beau-père Servius Tullius en -534, avait mis fin à la constitution : corrompu et assimilé à un tyran, Tarquin le Superbe est haï par la population. Sextius Tarquin, son fils, viole Lucrèce, l'épouse de Tarquin Collatin, la fille de Lucrétius, l'"un des plus illustres de Rome"³. De honte, Lucrèce se suicide. Tarquin Collatin soulève le peuple avec l'aide de son cousin Janus Brutus en révélant ce scandale. Tarquin le Superbe et sa famille quittent Rome et se réfugient en Etrurie où Tarquin mobilise les villes de Veies et Tarquinies contre Rome. C'est la fin de la royauté à Rome, le début de **la République**, proclamée en – 509 et conduite par des magistrats élus, dont les deux consuls qui exercent un pouvoir annuel (par deux consuls annuels). Rome résiste au retour des Étrusques.

Démarche en Histoire :

Pour la période antique, le professeur d'Histoire a le souci de croiser les récits légendaires que les historiens ont confrontés aux apports archéologiques récents – *"qui repose sur de nouvelles bases la sempiternelle question du fondement de la tradition"*⁴, qui permettent de trouver des *"points de rencontre"*⁵ entre les textes et la tradition bien que des interprétations demeurent divergentes.

Cet opéra est l'occasion de réactiver avec les élèves la partie du programme d'Histoire⁶ consacrée à Rome en 6^e : **Thème 1 : des origines à la fin de la République : fondation, organisation politique, conquêtes**. Dans le cadre de la mise en œuvre des nouveaux programmes de Collège, l'accent est mis sur **le récit** en histoire. Il est possible pour le professeur de faire le récit de cet épisode à partir de ce qu'en disent les historiens Tite-Live et Denys d'Halicarnasse qui ont écrit ces récits bien après les épisodes racontés, et de faire repérer aux élèves les variantes dans les récits de deux écrivains de l'Antiquité.

Autre piste possible : Il est également possible de faire faire aux élèves un récit à partir de recherches personnelles.

- Le professeur d'histoire dépasse alors le récit de Tite-Live et Denys d'Halicarnasse pour en montrer l'enjeu aux élèves. Il prend soin de questionner le récit avec ce qu'en disent les historiens aujourd'hui : les récits transmis par la tradition ont suscité et continuent de susciter des débats chez les historiens (chronologie, récits, acteurs...). Les apports de l'archéologie ont permis de progresser bien que des divergences demeurent et que l'archéologie a ses limites.

S'il n'est pas souhaitable, ni possible d'entrer avec les élèves dans les détails de la chronologie de l'histoire romaine, il est en revanche possible d'aborder avec eux deux thèmes :

- le changement politique : de la Royauté à la République

- **La chute de la royauté s'inscrit dans un mouvement général de recul de l'influence étrusque à partir de – 524 :** les cités latines s'allient à Aristodème de Cumes et se soulèvent. En 474, la flotte étrusque est anéantie par les Carthaginois. La chute des Tarquins est probablement causée par la prise de Rome par Porsenna, roi de Chiusi (une thèse qui remet en cause l'idée d'une révolution interne). De grandes familles nobles prennent alors le pouvoir, instaurant la République.
- **Il s'agit de nuancer la rupture chronologique que semble introduire le récit originel :** le passage de la Royauté à la République est progressif selon les historiens. Les institutions de la République mettent du temps à se mettre en place : la période est marquée par des troubles internes et des guerres de Rome contre les cités de Fidénès et Véies.
- **La chute de la royauté étrusque (entre -509 et – 506) ne signifie pas la fin de l'influence étrusque** (comme en témoigne l'usage des noms étrusques dans les listes des magistrats). Les Étrusques quittent Rome vers -480-470 soit bien après -509. Les travaux initiés sous Tarquin le Superbe se poursuivent (construction de temples qui sont inaugurés sous la République). Toutefois, c'est bien la date de -509 qui est retenue par les historiens comme date du début de la République.

- Les récits légendaires de la chute de la Royauté sont forgés sous le principat d'Auguste : Tite-Live et Denys d'Halicarnasse, par leur récit, mettent en exergue la grandeur de Rome. L'œuvre de Tite-Live "exprime un patriotisme profond associé à la régénération morale voulue par Auguste"⁷ et celle de Denys d'Halicarnasse développe la thèse des origines grecques de Rome.

Les récits de Tite-Live et de Denys d'Halicarnasse – s'ils comportent des incohérences, des "absurdités"⁸, des erreurs chronologiques, sont "un tout constitué, par lequel les Romains estimaient pouvoir rendre compte de la naissance et du plus ancien passé de leur cité. C'est avant tout comme un récit, comme un ensemble cohérent et significatif pour les Romains, qu'il convient de comprendre cette histoire"⁹. Il s'agit d'un récit idéologique, "qui remplit la fonction que dans d'autres civilisations remplit le mythe, qui est de rendre compte du monde dans lequel l'homme actuel vit"¹⁰. Pour le professeur d'Histoire, cela permet d'évoquer l'importance des légendes, le besoin de récits¹¹, le passé pouvant servir de modèle d'action ou de repoussoir.

Parmi les axes possibles chez Tite-Live, il est possible de retenir les suivants :

- **Tite-Live oppose la République et la royauté étrusque de Tarquin le Superbe, accusée de déchéance morale et de violence, et donc a *contrario* magnifie la République et souligne la grandeur de Rome.** Toutefois, Tite-Live prend soin de valoriser l'action de Servius Tullius : il est

représenté comme un bâtisseur, un aménageur, symbole de "la royauté juste et légitime"¹²... Les historiens, grâce à l'archéologie, ont mis en évidence les splendeurs de la Rome étrusque (exposition en 1990, *la grande Roma dei Tarquini*) et l'appartenance des étrusques à la culture grecque. C'est sous les Etrusques que l'espace urbain de Rome se structure : le *forum* est aménagé et a une fonction politique, religieuse et sociale (les vestiges de la Regia sur le forum reprennent le plan de la résidence des Tarquins à la fin du VI^e siècle); des travaux sont conduits qui assèchent, drainent (réseau d'égouts), la muraille servienne, le *Circus Maximus*. Des temples sont construits : temple de la triade capitoline, temples de l'aire sacrée de Sant'Omobono.

- **Tite-Live montre le soutien populaire au changement de régime : Brutus et Tarquin Collatin ont le soutien du peuple romain.** Le récit de Tite-Live met en avant le "*peuple en armes*", la foule avec en tête "*les premiers citoyens de la cité*"¹³.
- **Tite-Live exalte les valeurs romaines :** la beauté, la chasteté, la vertu de Lucrèce, souillées par un tyran : "A l'avenir, aucune femme adultère ne se prévaudra de l'exemple de Lucrèce pour survivre"¹⁴. Ce sont les qualités romaines qui expliquent le destin exceptionnel de Rome.

Démarches en Français :

Parmi les activités proposées par les programmes, les professeurs pourront en Français :

- mener une lecture analytique d'un extrait des textes supports. Selon le niveau de classe concerné, on pourra mettre l'accent sur différentes composantes du récit : personnages, structure du récit, paroles rapportées, registres...
- mener une lecture cursive de l'un ou des deux textes supports

Ces activités auront pour objectif de faire construire par les élèves **la portée symbolique du texte étudié**. Ce travail pourra prendre appui sur la comparaison des deux récits. Dans tous les cas, il conviendra de faire apprécier la singularité et l'originalité du ou des textes **au plan narratif** (personnages, décors, ordonnance du récit, théâtralisation...). Les élèves découvriront que l'historien de l'Antiquité est un homme de Lettres à part entière. Il écrit une œuvre littéraire et non un ouvrage d'histoire au sens moderne du terme. Il s'agira de faire percevoir **la visée idéologique** du ou des textes.

Si l'on cherche le plus simplement possible à définir auprès d'une classe ce qu'est un viol – les élèves seront sensibles à l'ellipse narrative de ce moment dans les deux cas –, on pourra dire qu'il s'agit de l'intrusion angers

ente, au plan physique, d'un Autre en un Sujet qui ne consent pas et ne partage pas le désir de cet Autre. Dans l'un et l'autre des textes supports, Lucrèce subit bien ce sort, en tant que Sujet. On remarquera que dans les deux textes, l'épaisseur du personnage est assez dense pour lui conférer cette identité de Sujet. Dans les deux textes, la narration présente Lucrèce comme un personnage à part entière, caractérisée essentiellement au plan moral. Parce qu'en tant que femme, elle n'a pas la possibilité de châtier le coupable elle se purifie par la mort. Cette mort qu'elle se donne la lave de la souillure imposée par l'Autre,

l'étranger, le barbare, l' "*alienus vir*". Ses propres paroles, qu'elles soient imaginées par Tite-Live ou par Denys, ainsi que les événements qui succèdent à son suicide font apparaître une analogie entre le sort de Lucrèce comme individu et le sort collectif de la Cité qui prend conscience de l'intrusion, au plan des valeurs morales et politiques, dont elle est collectivement victime, du fait de la tyrannie de Tarquin, autre "*alienus vir*", puisque Étrusque et non Romain. Dans les deux cas, la violence exercée par l'Autre est effacée. L'analogie n'est toutefois pas totale entre Lucrèce et la Cité : la purification de l'une passe par le suicide, celle de l'autre se traduit par un sursaut politique qui conduit au bannissement des Tarquins et à l'émergence de magistratures qui mettent fin à un régime "monarchique".

L'ordonnance des deux récits se fonde sur l'analogie des deux destins, celui de Lucrèce et celui de la Cité. C'est cette analogie qui donne toute sa force à la figure de Lucrèce : elle est à la fois elle-même, femme romaine dépositaire de la "*virtus*", et l'image allégorique de Rome.

NB : Pour un élève d'aujourd'hui, l'association des valeurs d'un régime politique et d'un personnage féminin va de soi – Marianne, symbole de la République- ; en revanche, il n'en va pas de même à l'époque antique, et on rappellera utilement aux élèves que les valeurs morales et politiques sont, chez les Grecs et les Romains, incarnées d'une façon quasi-systématique par des personnages masculins et qu'à ce titre, Lucrèce fait figure d'exception.



Guermann BOHN (August Guermann von BOHN)

1812, Heilbronn (Allemagne) - 1899, Stuttgart (Allemagne)

Cléopâtre, 1841

Mort de Cléopâtre : Étendue de profil sur un lit, la tunique défaits, elle a la poitrine nue et les jambes couvertes d'une étoffe de soie jaune à rayures rougeâtres et noires. De la main droite, elle se presse le flanc, dans un mouvement de douleur ; l'aspic glisse à côté. À gauche, une table ronde portant des fruits.

Au fond, fenêtre ouverte sur un paysage

Huile sur toile (90 x 134 cm)

S.D.B.G. : Guermann Bohn - Roma, 1841

Achat en Salon en 1842

Musée des Beaux-Arts de Nantes

Inv. : 822

© RMN - Photographie : G. BLOT

Les variantes observables entre les deux récits antiques du viol de Lucrèce

Contextualisation de l'épisode

Tite-Live

L'épisode prend place dans un environnement militaire (la guerre contre les Ardéates; le conflit voulu par Tarquin vise à renflouer les finances amoindries par une politique irraisonnée de grands travaux). Tite-Live caractérise aussi la dimension morale du contexte; il évoque une ambiance délétère, qui fait soupçonner un net dérèglement des mœurs:

-les personnages masculins, alors qu'ils remplissent des fonctions militaires, sont évoqués comme participants d'un festin; ils se lancent un défi pour connaître lequel d'entre eux a l'épouse la plus vertueuse; ils quittent les opérations militaires pour aller surprendre leurs épouses; ils passent leur nuit "dans les divertissements de leur âge".

-en ce qui concerne les personnages féminins, l'historien évoque aussi le festin somptueux où elles sont surprises par leurs époux, à l'exception de Lucrèce "occupée à filer la laine au fond du palais, entourée de ses servantes".

Au seuil de l'épisode, l'historien latin construit un contraste très important, sur le plan moral, entre l'héroïne de l'épisode et les autres personnages.

Le contexte est planté sur un mode quasi-romanesque, même si

Denys d'Halicarnasse

Denys d'Halicarnasse ouvre son récit par un sommaire qui en quelques lignes fait connaître l'ensemble de l'épisode et la nature des suites qu'il connaît.

Dès lors l'historien signale à son lecteur que la valeur de l'épisode tient non pas aux faits rapportés ou à leur succession, mais à la portée symbolique et idéologique du récit. Ce prologue ne manque pas de faire penser aux prologues des tragédies qui dévoilent l'intrigue et nous invitent à l'accueillir en dépassant le seul plan de l'action représentée.

L'historien grec explique le conflit qui oppose Tarquin aux Ardéates par des raisons financières tout à fait semblables à celles du texte latin mais il souligne aussi les raisons personnelles qui ont poussé Tarquin à vouloir ce conflit.

Ainsi tout dans les premières lignes du texte grec concourt à choquer sur le plan idéologique un lecteur contemporain du principat d'Auguste: les motifs de la guerre voulue par Tarquin évoquent implicitement les caractéristiques politiques de la tyrannie personnelle exercée par Tarquin et par voie de conséquence de toute

les personnages sont peu individualisés, à l'exception du couple héroïque Collatin-Lucrèce. Le récit fait peu de cas de la vraisemblance des indications de lieu et de temps.

Déroulement de l'épisode

Tite-Live

- Les chefs de guerre s'en sont retournés au siège d'Ardée mais Sextus revient à Collatie, accompagné d'un seul homme. Il déclare sa passion à Lucrèce tout en mêlant à son discours les pires menaces ; il exerce un chantage d'ordre moral.
- Ellipse de la scène de viol.
- Lucrèce fait avertir son père et son mari qui en réalité rentraient à Rome tous les deux à Rome accompagnés chacun d'un ami. Lucrèce confie à son mari le viol dont un "**étranger**" s'est rendu coupable sur elle ; elle insiste pour que soit vengé son honneur bafoué et refuse d'entendre les paroles

tyrannie. Le récit d'un rêve de Tarquin rattache l'épisode "latin" à la tradition littéraire grecque, mais aussi place les suites politiques du viol de Lucrèce sous l'autorité des dieux et de la destinée à laquelle nul humain n'échappe, fût-ce un tyran. Le sort de la cité, la nature du régime républicain qui adviendra sont ainsi présentés comme en quelque sorte voulus par les dieux : c'est ce que fait saisir le récit du rêve. On note que le rêve s'inscrit dans un arrière-plan oriental, ce qui dévalorise considérablement le régime politique de Tarquin pour des lecteurs de la fin du premier siècle avant J-C. L'ensemble des premières lignes consacrées par Denys d'Halicarnasse au viol de Lucrèce inscrivent le pouvoir exercé par Tarquin dans un régime qui cumule les défauts de la tyrannie et de la monarchie orientale.

Denys d'Halicarnasse

- Le crime de Sextus est un acte prémédité qui noircit davantage encore le coupable et dévalorise considérablement le régime politique qu'il incarne. L'accent est mis sur la démesure du personnage et le récit rejoint la démonstration qu'assure toute tragédie grecque des risques pris par ceux qui nourrissent une telle ubris.
- L'historien imagine le discours de "persuasion" prononcé par Sextus : ce recours au discours direct assure un effet de réel et surtout offre au lecteur un terrible face à face avec le personnage dont toute la démesure est ainsi soulignée.

lénifiantes que lui adressent son mari et son père qui insistent sur son sort de victime. Lucrèce se donne la mort devant eux, après une courte réplique qui donne à l'épisode toute sa dimension d'**exemplum** "Désormais que nulle femme, survivant à sa honte, n'ose invoquer l'exemple de Lucrèce."

Dans le récit que fait Tite-Live du temps des origines, on dénombre, à côté de Lucrèce, quelques autres personnages féminins comme Clélie ou Virginie mais celles-ci, à la différence de Lucrèce construisent leur héroïsme dans des situations "viriles". À l'inverse Lucrèce, victime d'un viol, est présentée d'emblée comme un personnage dont la féminité assure à la scène toute sa matière romanesque et sa dimension pathétique.

Assurément Lucrèce est un personnage qui, en convoquant son père et son mari, inscrit toute sa destinée dans une relation de dépendance aux deux hommes de sa vie de femme tout à fait conforme à la tradition romaine. On peut penser que Tite-Live par le traitement qu'il fait du personnage de Lucrèce cherche à évoquer les lois voulues par Auguste au cours de son principat pour rétablir un ordre familial que les réalités de l'époque et celles de sa propre famille avaient fait quelque peu oublier. En ce sens l'épisode du viol de Lucrèce répond parfaitement aux objectifs de l'œuvre annoncés par l'historien dans sa préface.

Mais on doit aussi noter la fermeté de Lucrèce dans la décision qu'elle prend de se donner la mort, malgré le "**pardon**" que lui accordent son père et son époux. En présence de ce père à qui la civilisation accordait droit de vie et de mort, qui l'exhorte à se maintenir en vie,

Denys fait prononcer à Sextus des propos où se mêlent chantage (le même que celui que présente Tite-Live) et promesse : faire d'elle une reine à ses côtés si elle cède à ses avances ; la mort que se donnera peu de temps après Lucrèce est d'emblée présentée comme un refus du régime de la royauté.

- Ellipse de la scène de viol

- Lucrèce se rend chez son père. Ce retour à la domus des origines marque la qualité morale du personnage qui respecte la figure du père, ses droits et restaure ainsi une image masculine sérieusement dégradée dans les lignes qui précèdent. Le récit est ainsi construit sur une nette opposition des personnages masculins singuliers cette fois : le père de Lucrèce vs le violeur de Lucrèce.

- Le discours prêté à Lucrèce avant son suicide est plus important que celui qu'imagine Tite-Live. Lucrèce lave son honneur mais elle appelle aussi au combat contre "l'ennemi" : **Même traitement théâtral que celui signalé ci-dessus. Lucrèce est dotée d'une véritable identité au niveau politique.**

- La scène du suicide se déroule en présence de personnages plus nombreux et plus anonymes : "les citoyens". **L'articulation entre le destin légendaire individuel et l'histoire collective est ainsi assurée.**

c'est elle qui choisit de se donner la mort en quelque sorte malgré lui, juste après avoir prononcé à destination de son époux des paroles qui explicitent un sentiment national exalté *"les traces d'un étranger sont encore dans ton lit"*.

On notera enfin le soin pris par Tite-Live de camper aux côtés de son héroïne des "binômes" de personnages masculins. Lucrèce a fait avertir père et époux; chacun des deux rentre à Rome escorté d'un compagnon: c'est comme si, au cœur du récit dédié au sort individuel de sa triste héroïne, Tite-Live annonçait l'avènement d'une magistrature majeure du régime politique issu de l'épisode: le consulat.

Suite du viol

Tite-Live

-Brutus fait partie de ceux qui assistent au suicide de Lucrèce. Il jure de châtier le coupable et de renverser le tyran. Le serment est partagé par ceux qui étaient réunis chez le père de Lucrèce. Tite-Live évoque la procession qui conduit le cadavre de Lucrèce au forum. On marche sur Rome et la foule des citoyens afflue jusqu'à ce que l'on atteigne le forum romain. Le discours de Brutus est narrativisé. Le récit s'accélère: la sentence d'exil est prononcée à Brutus qui était revenu à Rome pendant que Brutus escorté de citoyens en armes a gagné Ardée.

Le passage s'achève par un sommaire dans lequel Tite-Live lie la chute de

Denys d'Halicarnasse

-On envoie informer le mari de Lucrèce, Collatinus: à ses côtés, se trouve Brutus. L'historien interrompt le récit pour présenter l'origine du surnom donné à celui qui escorte Collatinus, Brutus est celui qui simule la folie, la stupidité pour se protéger des cruautés de Tarquin; Denys finit par là de caractériser la nature du régime politique exercé par Tarquin. Quand le récit reprend, c'est à Brutus que Denys donne principalement la parole, pour une longue harangue adressée aux citoyens auprès desquels il est revenu; elle est prononcée devant le cadavre de Lucrèce. **Le lien est clairement (trop ?) établi entre la destinée de l'héroïne et celle de la**

Tarquin et l'avènement d'une nouvelle ère politique : "**Regnatum Romae Ab Urbe Condita *ad liberatam***"

L'historien présente un récit assez dépouillé et très rapide des suites immédiates du suicide de Lucrèce. La transition de la scène au sommaire laisse quelque peu distendue l'articulation de l'épisode légendaire avec l'émergence historique du consulat évoquée dans les dernières lignes. Ce retour à l'Histoire est assez brutal mais il n'efface pas tout le soin pris par l'historien dans les passages précédents à faire vivre avec force détails les scènes légendaires qui précèdent.

Démarches en Langues et cultures de l'Antiquité :

Parmi les activités proposées par les programmes, les professeurs pourront en latin ou en grec :

- Lecture cursive des textes accompagnés de leur traduction
- Confrontation des différentes traductions, notamment celles des passages qui rapportent les paroles de Lucrèce ; on pourrait par exemple faire saisir aux élèves combien le récit peut perdre de sa valeur idéologique selon les choix faits de la traduction de l'adjectif "alienus"
- Traduction de tout ou partie du texte latin ; traduction d'une partie du texte grec
- Ateliers de traduction qui permettent aux élèves d'explicitier leur réception du texte
- Conduite de séances de langue dédiées à l'enrichissement du lexique, notamment autour des champs lexicaux de l'émotion et des qualités morales.
- Lecture analytique de tout ou partie de l'un ou l'autre des deux textes.

Cité. C'est l'occasion d'un vibrant appel au soulèvement contre Tarquin. La question se pose de la légitimité politique de celui qui réunira les citoyens et les conduira à ce soulèvement : c'est la question de la désignation des magistrats par les citoyens qui est posée. Brutus prononce un véritable éloge de la "*république lacédémonienne*" qui préfigure ce que devra être le régime politique de Rome une fois chassé le tyran. L'objectif poursuivi par l'historien grec, rattacher la grandeur de Rome aux valeurs helléniques et au passé des cités grecques, est clairement manifesté dans les suites ici données à l'épisode du viol de Lucrèce, qui prend ainsi toute sa valeur au niveau de la réflexion sur les institutions de la Cité. On note le grand soin pris par Denys d'entrelacer étroitement la légende de Lucrèce et l'histoire des magistratures et institutions politiques romaines.

Conclusion :

Ainsi, la fable de Lucrèce est une "*construction légendaire*"¹⁵ qui symbolise la réaction nationale et aristocratique de Rome secouant le joug étrusque ; elle exalte les vertus romaines expliquant l'expulsion des Etrusques : c'est un discours construit *a posteriori* qui vante donc les qualités romaines.

En prolongement, le professeur d'histoire pourra introduire un questionnement sur le changement politique : les **mythes en histoire, mythe et révolution, continuité et rupture**. En classe de 4^e, les élèves étudient la période révolutionnaire marquée par des changements politiques majeurs : un écho peut être alors fait avec le souci des révolutionnaires de marquer une rupture avec le passé en forgeant le terme d'"Ancien régime" ou d'"absolutisme".

Un thème universel : la résistance à l'oppression

Si l'épisode du viol de Lucrèce fit l'objet de représentations artistiques diverses tout au long des périodes médiévale et moderne¹⁶, au festival de Glyndebourne (Angleterre, Sussex), le 12 juillet 1946, Benjamin Britten produit un opéra qui reprend l'épisode antique à partir de la pièce d'André Obey. Il transporte ainsi le drame de Lucrèce au cœur du XX^e siècle. Un tel choix renvoie inévitablement au contexte de la création.

À cette date, le monde et l'Europe sortent de la Seconde Guerre mondiale. Le choix de ce thème antique peut-être lu comme une ode à la résistance qui a triomphé du mal.

- Lucrèce, symbole et égérie des résistants :

Lucrèce peut être perçue comme le symbole de ceux et celles qui ont résisté à l'oppression nazie au péril de leur vie, de ceux qui ont défendu leur honneur, les valeurs de la liberté, du respect des droits de l'Homme et qui, au prix de leur vie, se sont opposés au projet nazi, confondant alors leur destin personnel et celui de leur pays. La Grande-Bretagne est l'un des pays qui symbolise le mieux cette résistance, ayant été plusieurs mois seule dans la lutte face à l'Allemagne nazie.

- Lucrèce, symbole de l'Europe martyrisée mais libérée : Lucrèce peut aussi représenter cette Europe qui a souffert de l'occupation nazie, du viol du droit international, du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

Prolongement : La Deuxième Guerre Mondiale, les années qui la précèdent et lui succèdent voient les écrivains fréquemment mettre en scène les héros de l'Antiquité (**Giraudoux**, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Electre*. **Sartre**, *Les Mouches* **Anouilh**, *Antigone*). Les professeurs feront utilement rapprocher le traitement du personnage de Lucrèce par Britten, de ceux que font ces dramaturges de ces héros grecs.

Bibliographie:

- Tite-Live, *Les origines de Rome*, tome 1, Folio classique, Gallimard, 2007, 422 pages. (L'introduction et les notes de Dominique BRIQUEL sont précieuses).
- BAYET, Jean, *Littérature latine*, Armand Colin, 1965, 541 p.
- Dominique BRIQUEL, *Mythe et révolution. La fabrication d'un récit: la naissance de la République à Rome*, Bruxelles, 2007.
- Michel CHRISTOL, Daniel NONY, *Rome et son empire*, Hachette Supérieur, 1990, 288 pages.
- Jean-Marc IROLLO, *Histoire des Etrusques*, collection Tempus, Perrin, 2004, 212 pages.
- Jean LECLANT (sous dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, PUF, 2389 pages.
- Jean Pierre MARTIN, Alain CHAUVOT, Mireille CEBELLAC-GERVASONI, *Histoire romaine*, A. Colin, 2010, 477 pages.
- VAN EFFENTERRE, Henri, *L'Histoire en Grèce*, Armand Colin, 1967, 278 pages.
- Articles: "Le viol de Lucrece", "Lucrece, iconographie", de l'Encyclopaedia Universalis.



Daniel DU COMMUN DU LOCLE
Cléopâtre, s.d.
Sculpture
Marbre de Carrare
Hauteur: 105 cm
Don de l'artiste en 1849
Musée des Beaux-Arts de Nantes
Inv.: 1781
© RMN - Photographie: G. BLOT

Martine HUSSON

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Lettres

Françoise JANIER-DUBRY

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Histoire Géographie

Les spectateurs font les héros

*D'où viennent les héros ? D'un besoin inhérent à l'humanité d'admirer,
de se créer des modèles, des dieux,
des "plus grands que soi" et de la littérature.*

Philippe Sellier

(catalogue de l'exposition Héros. D'Achille à Zidane
Bibliothèque Nationale de France)

Le projet Histoire des Arts portant sur l'opéra de Benjamin Britten, *Le viol de Lucrèce*, est l'occasion pour l'enseignement des arts plastiques d'appréhender la figure du héros et de s'intéresser à la posture du spectateur. Un tel dispositif permet en outre d'aborder la pratique du dessin comme support de la pensée et comme moyen de représentation. Ce projet s'articule autour des périodes historiques inscrites aux programmes d'histoire, tout en tenant compte des mouvements artistiques précédents ou postérieurs, passés ou contemporains.

Les compétences

En fin de quatrième, les élèves ont acquis une culture artistique prenant appui pour partie sur l'histoire des arts, qui leur permet de saisir les enjeux des dispositifs de présentation, de diffusion et de perception des images et de citer des œuvres qui questionnent le rapport des images à la réalité.

En fin de troisième, les élèves ont acquis une expérience artistique suffisante pour prendre en considération, dans une production artistique, les données physiques d'un espace et réaliser une production artistique qui implique le corps ; Ils ont eu les opportunités de connaître des œuvres, tant patrimoniales que modernes et contemporaines, des artistes d'hier et d'aujourd'hui et des courants emblématiques de la relation espace et spectateur.

En seconde, pour l'enseignement d'exploration création et activités artistiques arts visuels, l'élève est amené à développer sa culture en s'ouvrant à des œuvres patrimoniales ou à des créations contemporaines. Pour l'enseignement facultatif, l'élève sait organiser sa réflexion personnelle autour d'axes d'études afin de mettre en relation les œuvres ou les mouvements qu'il connaît.

Questions d'enseignement et pistes pédagogiques

Entre fiction et réalité : fabriquer des images

En quoi l'histoire est-elle source d'inspiration pour la peinture ?

Comment représenter un événement réel ? Comment donner du sens et une valeur symbolique à une action ?

La peinture d'histoire se donne pour objet la représentation de grandes scènes empruntées, soit à l'histoire même, soit à la religion ou à la mythologie. L'artiste y puise le plus souvent une vérité idéale afin de lui donner un caractère universel et légendaire, dépassant très souvent et volontairement les faits historiques. Le talent du peintre d'histoire consiste dès lors à choisir le trait le plus saillant, l'épisode le plus caractéristique, l'instant le plus décisif.

Pourquoi la peinture d'histoire est-elle considérée comme un art de la mémoire ? Comment capter, enregistrer, représenter et produire de la réalité ?

En 1667, la peinture d'histoire est reconnue par André Félibien (historiographe, architecte et théoricien du classicisme français) comme le thème majeur de la peinture dans la hiérarchie des genres. Représentation de l'homme devenu Histoire, de l'homme en action – et très souvent du héros dans une action ultime, et parfois dans la plus héroïque et tragique, à savoir la mort – la peinture d'histoire est un miroir des transformations d'une société. A la fin du XX^e siècle, la hiérarchie des genres n'est plus d'actualité et la médiatisation touche aujourd'hui aussi bien les personnes que les œuvres ou les événements réels. Travaillant également avec les nouveaux médias, les plasticiens n'en ont pas pour autant abandonné les questions relatives à la représentation de l'histoire. Les travaux de la photographe **Sophie Ristelhueber** sont par exemple intéressants à plus d'un titre. Elle réalise ainsi des images fixant sur le papier les traces de la guerre, travail documentaire qui par ses relations particulières au reportage mais aussi par ses qualités plastiques deviennent des objets singuliers de la mémoire collective. **Pascal Convert** est un plasticien-théoricien qui, en réalisant d'après une photographie de presse la *Pieta du Kosovo* (1999-2000), travaille les relations entre l'image documentaire et l'œuvre d'art. À ce sujet, il déclare que ces images *appellent d'autres images qui appartiennent au registre, non de l'enregistrement mécanique du réel, mais de la représentation, du théâtre de la peinture ou de la sculpture.* (Pascal Convert, entretien avec Catherine Millet in *De mémoires*, catalogue de l'exposition, Le Fresnoy, 2003.)

Un décor : l'espace pour la mise en scène du corps

Comment concevoir et projeter un espace scénique ? Comment les représentations du viol de Lucrèce permettent d'aborder la mise en scène des corps comme principe pictural ? Quelles sont les vies dignes d'être célébrées ?

Depuis Lucrèce, la réponse n'a semble-t-il jamais changée : c'est une vie digne d'être racontée, mémorable, héroïque et par conséquent, légendaire. L'histoire antique abonde en épisodes dramatiques soigneusement rapportés par les historiens et en particulier par Tite-Live. Dans le cas de Lucrèce, la légende, qui est toujours la transformation imaginaire d'une réalité, revêt l'aspect d'un roman épique que la peinture a su parfois magnifier en événement à la fois intime et collectif.

Le catalogue de l'exposition consacrée aux peintres de Venise, Titien, Tintoret et Véronèse, (Musée du Louvre, septembre 2009-janvier 2010) propose une belle confrontation de regard et de touche autour de la représentation de Lucrèce. C'est dans une version brutale et palpable que **Titien** (vers 1570) rejoue la scène du viol : légèrement redressée sur les coussins, Lucrèce lutte contre son adversaire Tarquin qui, armé de son couteau, plonge dans son élan, prêt à frapper. La peinture appliquée en couches épaisses donne aux surfaces une présence tactile qui renforce la fureur de l'acte. De plus, la composition du tableau implique le spectateur, tout comme l'est le gamin qui assiste à la scène en soulevant le rideau refermé du lit. Le regardeur, tout comme l'enfant qui ne voit pas la nudité de Lucrèce, n'assistera pas au viol. Titien dit simplement la possibilité d'un regard porté par effraction sur un acte réputé sans témoin. Tel un voyeur qui s'attarde sur une scène interdite, le spectateur peut devenir le témoin, voire le complice de l'agression.

À la différence de Titien, **Tintoret** ne s'appuie pas sur un texte classique mais sur une vision plus personnelle. Dans sa représentation du viol de Lucrèce (vers 1578), la scène est encore pleine de fureur et de bruit : Tout semble s'effondrer sous l'assaut de l'homme qui arrache les derniers vêtements d'une Lucrèce en équilibre instable, au corps projeté vers l'avant. Mais là où Titien abordait le thème avec une forte vivacité, Tintoret renforce le tragique de la scène par des jeux de torsions dans les corps des deux personnages. Tintoret, dix ans après Titien, nous dévoile une version bien plus agitée : la composition, les figures et les mouvements sont animés d'une violence irréelle. Le regardeur est au spectacle !

Chez **Véronèse**, le choix du moment est important : dans le drame de Lucrèce, il ne choisit pas le moment du viol comme Titien ou Tintoret, mais l'instant qui précède le suicide de la jeune femme. L'élégance du trait et l'harmonie des couleurs adoucissent le drame. Le musée des Beaux-Arts de Nantes propose également un portrait de Lucrèce, peint par **Jacques Blanchard** (vers 1600), tableau qu'il est intéressant de mettre en relation avec d'autres représentations de figures héroïques de l'Antiquité comme Cléopâtre, Médée, Iphigénie. Là aussi, la place du spectateur varie en fonction de l'intention du peintre.

Comment passer de la figure héroïque à la star de l'écran ? Quelles sont les relations poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques des images avec la réalité ?

Longtemps les héros ont accompli des actes de résistance, actes célébrés par l'art comme par exemple le geste magnanime de Bonchamps, acte figé dans la pierre par le sculpteur **David d'Angers**.

Les héros d'aujourd'hui ont sans doute changé d'étoffe, de substance et de valeurs. Il est dès lors permis de s'interroger sur ces nouvelles icônes qui, de Marilyn promulguée icône du pop art par Andy **Warhol** à Zidane transfiguré en héros du XX^e siècle par **Douglas Gordon** et **Philippe Parenno**, sont sans doute plus populaires que véritablement légendaires. Les plasticiens actuels travaillent ainsi sur les décalages entre les différentes formes de représentation, interrogeant la définition même de ces images, entre réalité et fiction. En 2004, le film *Zidane, un portrait du XXI^e siècle*, invite le spectateur à suivre un match de football en ne s'intéressant qu'aux moindres faits et gestes du joueur. Le format de l'œuvre impose l'image du sportif comme un corps en action capable soudain d'un geste coupable : le héros sera ainsi expulsé du terrain et par conséquent de son décor. Ce dernier fait sera d'ailleurs réitéré deux ans plus tard aux yeux des spectateurs du monde entier, assurant à l'œuvre-film une valeur prophétique. Mais il s'agit là d'une toute autre histoire...

Jacques Blanchard
1600, Paris (France)
La mort de Lucrèce
1^{re} moitié XVII^e siècle
Huile sur toile
Musée des Beaux-arts de Nantes



L'acte de dessiner comme une pratique plastique

Comment expérimenter le processus qui va de l'idée à la réalisation ? Comment approcher les modalités par lesquelles la pensée prend forme ? Comment le spectateur devient acteur ?

La définition du dessin est multiple et autorise par conséquent diverses pratiques. En classe, le dessin doit être confirmé comme une pratique plastique fondamentale et à part entière, qui n'est pas réductible à un simple savoir-faire. La pratique active du dessin doit permettre à l'élève d'appréhender quelques-uns des enjeux actuels de la création plastique. Il est ainsi possible d'aborder l'ébauche, voire le croquis comme une étude mise au service d'un projet de création picturale. Dans le cadre de l'exposition *Médée, Cléopâtre, Iphigénie, Le Théâtre des Passions* (1697-1759) au Musée des Beaux-Arts de Nantes, les esquisses d'**Antoine Coytel** pour le décor de la Galerie d'Enée soulignent la place du dessin dans le processus créateur et son rôle prépondérant dans l'enseignement académique reçu par les artistes.

De plus, *l'implication du corps du dessinateur est déterminée par l'intention mais aussi par l'outil, le support et l'espace. Á travers la pluralité des outils et des techniques associés au dessin, on abordera ici la question de l'écriture, de la gestualité, mais aussi de l'implication du corps ou de sa mise à distance dans la production. Le traitement de cette question conduira également à prendre en considération l'extension du domaine du dessin à des technologies et des supports qui amènent à s'interroger sur le statut de l'artiste, des savoir-faire et de l'œuvre.* (extrait du programme de seconde enseignement facultatif arts plastiques, 2010).

Jean-Pierre Marquet

Chargé de mission d'inspection d'arts plastiques

Le contexte s'impose

La création de Peter Grimes en juin 1945 est le point de départ pour Benjamin Britten d'une longue série d'opéras (une quinzaine au total) qui marquera l'ensemble de son œuvre. Les moyens nécessaires pour produire cette œuvre d'envergure - 12 voix solistes, grand chœur, et orchestre symphonique – ont cependant posé de grandes difficultés pour diffuser l'œuvre dans une Europe exsangue, tant sur le plan social que sur le plan économique, après le choc de la seconde guerre mondiale. Son deuxième opéra, *The Rape of Lucretia*, (*Le Viol de Lucrèce*), est sans doute celui qui est le plus marqué par le contexte de sa création en juillet 1946. Britten souhaite pouvoir le diffuser sans être tributaire des problèmes économiques et opte donc pour un opéra plus facile à produire en réduisant au maximum l'orchestration. Mais cette contrainte est aussi liée à une volonté de trouver un style particulier à sa musique en concentrant les procédés musicaux eux-mêmes. Dans un texte de 1945, Britten évoque l'essentiel de sa réflexion sur la forme et sur la langue. *"Ce sont les problèmes de structure générale et de forme qui m'intéressent surtout. Aussi ai-je décidé de rejeter la théorie Wagnérienne des thèmes, au profit d'une construction de motifs séparés qui cristallisent et retiennent l'émotion du drame à des moments donnés. Un de mes buts principaux est d'essayer de rendre à la musicalité de la langue anglaise, l'éclat, la liberté et la vitalité dont elle a été complètement dépourvue depuis la mort de Purcell (...) Ma technique consiste à éliminer tous les déchets, à parvenir à une parfaite clarté d'expression"*.

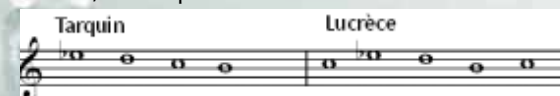
Le Viol de Lucrèce est le premier fruit de cette volonté d'inventer une forme allégée que Britten appelle lui même la forme "Opéra de chambre". Cette forme, plus légère que l'opéra classique, devait permettre de dépasser les contraintes économiques, de proposer des productions dans des petites structures et ainsi d'aller à la rencontre d'un public plus large. De cette façon une telle œuvre pouvait être donnée plus souvent et ailleurs que dans des salles d'opéra. Elle pouvait aussi faire l'objet de nombreuses tournées, l'engagement d'une petite troupe limitant les problèmes financiers. L'opéra de chambre offre aussi à Britten des avantages artistiques. L'écriture pour instruments solistes permet un son fortement concentré (avec la force d'une "miniature") dont l'effet contribue à augmenter la force expressive. Les associations et les contrastes de timbres ou de matériaux peuvent être réalisés plus rapidement et de façon plus souple que dans le grand opéra. *"Avec un petit ensemble il exprime des couleurs instrumentales magnifiques et caractéristiques des moments du drame. Ainsi pour la nuit, pendant laquelle se passe les trois quarts de l'action : "La chaleur suffocante de la soirée [...] est évoquée par un motif continu des cordes, à la fois sourd et obsédant, où n'interviennent ponctuellement que la harpe et les pizzicati en glissando de la contrebasse, qui sont le chant parasite et nocturne des grillons et des grenouilles [...]. La nuit s'exprime aussi, quand Lucrèce est endormie, par la couleur étouffée de la flûte alto et de la clarinette basse dont les sonorités sourdes incarnent à merveille le mystère nocturne"*.

¹ Elsa Rooke – metteur en scène - programme de la production au théâtre Louis Jouvet - Paris juin 2007

Dans ce second passage, il faut aussi noter les harmoniques réalisées à la harpe et qui doublent la ligne vocale. A cette couleur instrumentale s'oppose délibérément celle du piano, utilisée pour accompagner le chœur pendant les récitatifs et souligner ainsi son rôle neutre dans le drame. Les personnages sont répartis entre huit chanteurs, quatre hommes et quatre femmes, parmi lesquels une soprano et un ténor jouent le rôle du chœur féminin et du chœur masculin, personnages hors de la fiction, qui en retracent le contexte et la commentent. Il était donc nécessaire de "neutraliser" leur expression par une couleur instrumentale en opposition à celles qui expriment le drame. Enthousiasmé par la thématique nocturne et tragique du livret de Duncan, Britten exploite, comme un artiste réalise une miniature, les multiples possibilités de timbres offertes par le petit orchestre de douze instruments.

Dans *le viol de Lucrèce*, Britten tire aussi les leçons de son travail cinématographique réalisé dans les années antérieures. Les changements abrupts de tempo donnent une impression de coupes et de sauts à la manière d'un cinéaste qui réalise le montage des différentes scènes filmées lors du tournage. Dans l'acte I, les passages *vivace* dépeignent les généraux qui boivent, tandis que, par contraste et opposition, les passages *lento tranquillo* du chœur masculin permettent la mise à distance du drame. Un autre exemple, plus large dans sa construction, est la représentation de Tarquin en chemin pour Rome ; les éléments frénétiques (représentation du cheval) contrastent avec le calme ordonné de la scène domestique dans la maison de Lucrèce. Ces deux exemples témoignent de l'aptitude de Britten à rendre la musique imagée grâce aux timbres instrumentaux et aux effets de contrastes.

Si cet opéra est en apparence hétéroclite, il faut sans doute chercher l'unité dans l'organisation tonale et l'agencement rigoureux des motifs. Sans détailler ici l'ensemble des motifs qui structurent l'œuvre (cf. ouvrage de W. White : *B. Britten His life and opera*) il est nécessaire de mentionner que tous proviennent de deux cellules de base. L'une est caractérisée par un motif descendant conjoint soulignant la quarte diminuée, l'autre par deux tierces mineures. Ces motifs symbolisent les personnages de Tarquin et Lucrèce.



Ces deux cellules, très proches l'une de l'autre de part les intervalles qu'elles contiennent, sont un élément aussi bien unificateur que symbolique. Les tierces mineures et majeures sont fréquemment utilisées par Britten avec des effets de superpositions, ce qui produit un conflit de demi-tons qui se reflète dans le schéma tonal de l'œuvre. L'opéra tourne autour de la tonalité de DoM, tonalité qui, chez Britten, symbolise souvent l'innocence. La scène du sommeil de Lucrèce (Acte II) en est un bon exemple. Cependant, on peut remarquer deux conflits de demi-tons par rapport à ce Do, en particulier dans l'acte II : dans la scène du viol, le Do# - sorte "d'axe tonal" pour P. Evans dans *The music of B. Britten* - symbolise le péché, et le Si monotone de Lucrèce lorsqu'elle parle à Collatinus, symbolise sa honte. Ce n'est que dans les derniers moments de l'œuvre que la tonalité de DO est rétablie, sorte de message d'espoir donné subrepticement par Britten.

N'appartenant à aucun groupe ni à aucune école, influencé par des musiciens aussi différents que Berg, Verdi, Moussorgski ou Debussy, mais aussi par Purcell et le folklore anglais, Britten s'est forgé son langage à l'écart des modes et a tout simplement cherché à adapter ses moyens aux besoins des sujets qu'il met en musique.

Collège : classes de 4^e/3^e

Objectifs généraux :

- Il apprend que toute culture se construit dans un faisceau de traditions et de contraintes et que sa sensibilité dépend pour une large part de la connaissance des codes, conventions et techniques qui la fondent.
- Il apprend que l'oreille peut orienter son attention dans une direction particulière, sélectionner certaines informations parmi beaucoup d'autres
- Il apprend à décrire, identifier et caractériser les éléments constitutifs du phénomène musical.
- Il apprend à comparer les musiques pour, induire, déduire et vérifier des connaissances qu'il utilisera ensuite dans d'autres contextes

Compétences (capacités et attitudes) envisageables :

"Qu'il écoute la musique ou qu'il la produise, l'élève découvre, expérimente, pratique, identifie, caractérise, décrit, nomme, compare les matériaux, leurs modulations, leurs combinaisons et l'organisation musicale qui en découle."

- Dans le domaine de la voix : hauteur, timbre, phrasé en fonction de l'intention...
- Dans le domaine du style : caractéristique d'une action dramatique - opéra...
- Dans le domaine de la forme : continuité, ruptures...
- Domaine des dynamiques : évolutions des dynamiques, contrastes, nuances...
- Dans le domaine du timbre : registres, hauteur, modes de jeu, orchestration...
- Dans le domaine du successif et du simultané : phrases, motifs, suspensif, conclusif...
- Dans le domaine du temps et du rythme : traitement du temps en fonction de l'action dramatique...

Connaissances :

- L'élève connaît le langage musical spécifique à une époque
- L'élève connaît le contexte de la création des œuvres

- L'élève connaît un vocabulaire spécifique qui lui permet d'analyser les œuvres.
- L'élève connaît des repères artistiques, historiques, géographiques et culturels pour comprendre les œuvres

Question transversale :

Dans le cadre de la thématique **Arts, mythes et religion** (histoire des arts) il est possible de faire réfléchir les élèves sur les rapports entre l'art, l'homme et le monde. D'un point de vue musical il est nécessaire de s'intéresser à l'expression des sentiments liée à des événements exceptionnels qui marquent l'être humain dans son rapport au monde (guerre, soumission, cruauté humaine...) Les rapports entre le texte et la musique seront à privilégier.

Dans le cadre de la thématique **Arts Etats, pouvoir** (Histoire des arts) il est possible de faire réfléchir les élèves d'une part au contexte de la création d'une œuvre d'art, et d'autre part, aux conséquences de l'exercice du pouvoir : solitude, violence, convoitise et trahison

Mise en œuvre (exemples) :

Les éléments musicaux à identifier, caractériser et comparer lors des écoutes dans le domaine du successif et du simultané : phrases, motifs, tension-détente, cadences, figuralisme...

Les éléments musicaux à identifier, caractériser et comparer lors des écoutes dans le domaine des dynamiques : ruptures, évolutions, modes de jeu (voix et instruments), densité sonore...

Lycée : classes de seconde (enseignement facultatif musique)

Objectifs généraux :

- Découvrir, comprendre et connaître des expressions musicales diversifiées
- Enrichir une culture musicale et artistique adossée aux œuvres étudiées et interprétées

Compétences (capacités et attitudes) envisageables :

identifier les éléments et processus mis en œuvre par le langage musical

savoir conduire le commentaire critique d'une œuvre musicale dans le cadre de la problématique étudiée.

argumenter un point de vue critique appuyé sur les éléments identifiés du langage musical (timbre et espace, temps et rythme, dynamique, successif et simultané, forme, styles

Connaissances :

- L'élève a des références dans l'histoire de la musique, des arts et des idées ;
- L'élève possède des connaissances dans d'autres domaines : champs artistiques, sciences humaines, etc.

Question transversale :

Dans le cadre de la thématiques **Arts, mémoires, témoignages, engagements**, il est possible de faire réfléchir les élèves d'une part sur les rapports de la musique au texte (nature des textes ; déroulement musical/déroulement narratif) et d'autre part sur les rapports de la musique à la société (rôle de la musique et des musiciens dans le champ social)

Extraits envisageables pour un travail d'écoute en classe (collège et lycée) :

[Références de l'enregistrement: London ADRM – 1971 Deca Record Compagny - English Chamber Orchestra – Baker/Pears/Harper/Luxon - Direction Benjamin Britten.]

- *Who reaches heaven first* – Collatinus, Junius, Tarquinius - CD 1 page 7 > contrastes
- *My Horse* – Tarquinius, Chœur H - CD 1 page 12 > figuralisme, rapports texte/musique
- *She sleep as a rose* chœur F, chœur H - CD 2 page 2 > figuralisme de la nuit, berceuse, orchestration...
- *Lucretia* – Tarquinius/Lucretia – Chœur F/H – CD 2 pages 4 et 5

Œuvre complémentaire :

- **Britten :** *Les Illuminations* (1939) - *Ceremony of Carols* (1942) - *6 métamorphoses d'après Ovide* (1951) - *War Requiem* (1961)
- **Stravinsky :** *Œdipus Rex* (1928)
- **Penderecki :** *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1961)
- **Henry Purcell :** *Music for the funeral of Queen Mary* (1695)

Yves BOURDIN

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale

Le dialogue de l'art et de l'histoire

Des "Pensées pour soi-même" : un exemple d'exploitation interdisciplinaire en histoire des arts niveau lycée du Viol de Lucrèce de Benjamin Britten.

Disciplines concernées (à titre indicatif et non limitatif) : éducation musicale, arts plastiques, philosophie, histoire, lettres, langues vivantes, langues anciennes)

Thématiques abordées : **"Arts, États et pouvoir"**

"Arts, mythes et religions"

"Arts, espace, temps"

Compétences développées chez l'élève :

- 1 Savoir situer une œuvre dans son contexte historique et culturel**
- 2 Savoir repérer dans une œuvre l'écho d'autres œuvres**
- 3 Développer et enrichir une approche sensible des œuvres**
- 4 Savoir lier l'analyse des œuvres d'art à l'enrichissement de la réflexion personnelle sur l'existence humaine**

On peut partir de la question suivante : pourquoi B. Britten choisit-il un épisode de l' "histoire" de la Rome antique pour mettre en scène et faire entendre un drame qui, loin de se réduire à tel ou tel événement daté et situé dans le passé lointain, possède une signification *non seulement contemporaine*, mais *intemporelle*, en tant que, comme on a tenté de le montrer, il s'inscrit dans une tension inhérente à la condition humaine elle-même ?

Une première réponse, réelle mais sans doute non encore décisive, consiste à insister sur la date même de création de l'opéra : **1946**, soit juste un an après la fin de la seconde guerre mondiale. La figure de Tarquin devient alors, comme nous l'avons déjà dit, exemplaire d'un pouvoir personnel devenu tyrannique, et qui en ce sens peut être mis en relation ou en résonance avec la forme hitlérienne d'un système de pouvoir unique tout à la fois policier, politique et militaire,

que baptise aujourd'hui le terme de "totalitarisme". Le passage cependant de la figure classique du tyran à celle, moderne, du Chef totalitaire, impose alors de chercher à comprendre le recours de Britten à la figure antique, non comme la simple répétition d'une histoire passée, mais comme sa projection sur une scène entièrement renouvelée. De ce point de vue, un des aspects passionnants de l'œuvre de Britten (dont on trouverait bien des échos ailleurs que dans le seul *Viol de Lucrece*) consiste à nous rendre sensibles et attentifs aux mécanismes intérieurs de l'âme humaine qui élargissent la question de la domination et de la servitude des hommes bien au-delà de la sphère de la tyrannie antique ou classique, encore limitée à quelques hommes en quête de pouvoir. En réalité ici, le pouvoir de pénétration de l'art de Britten dans le cercle intime des désirs de puissance (et d'impuissance), dominants mais inavouables, présents au plus profond de chacun, conduit à la mise en évidence de traits spécifiques du pouvoir totalitaire, notamment celui d'une libération, voire d'une valorisation des désirs de domination au service d'une logique de captation d'un pouvoir "total". Dès lors peut se faire jour (même si ce jour équivaut aux temps les plus sombres de notre histoire moderne) une justification de la violence, conçue non plus comme simple moyen de la prise de pouvoir mais bien comme son *mode d'exercice* à la fois ordinaire et illimité. L'un des traits de folie (mais la folie elle-même a sa logique) les plus spectaculaires du totalitarisme n'es-il pas en effet, comme le remarquait Hannah Arendt, d'inverser les rapports "classiques", étudiés notamment par Machiavel, entre violence et pouvoir ? Dans le totalitarisme en effet, la violence n'est plus simple moyen de la prise ou de l'exercice du pouvoir, c'est le pouvoir lui-même qui semble devenu le *moyen* d'une violence qui, se posant désormais comme *fin en soi*, cherche, *une fois le pouvoir acquis*, à s'exprimer sans partage. Mais n'est-ce pas alors au prix, comme Lucrece tente jusqu'au bout du drame (mais il est déjà "trop tard, Lucretia, trop tard") de le faire entendre à Tarquin, de transformer tous les hommes en esclaves, y compris celui qui se croit maître de tout et de tous ?

Notons pour finir sur ce point qu'une correspondance avec bien d'autres époques et formes artistiques pourrait s'opérer autour de ces nouvelles formes de "massacre des innocents" ("Antiquité" romaine également revisitée par Poussin ou Picasso), de "sacrifice du coupable innocent", de logique du bouc émissaire (des thématiques religieuses et artistiques du "martyr" aux expressions modernes et contemporaines du "génocide").

Cependant, si cette première réponse permet d'éclairer les relations que l'histoire, *réfléchi*e par l'art, permet d'entretenir entre un passé apparemment oublié et lointain et l'actualité la plus brûlante, si donc elle permet de rendre compte du sens et de la valeur *contemporaine* de l'opéra de Britten, les raisons les plus essentielles de la "reprise" par Britten de ces figures de l'histoire de la Rome antique sont encore d'une autre nature. Saisir ces raisons, c'est comprendre alors ce qui donne à l'opéra de Britten une valeur non seulement *contemporaine* dans le champ historique, mais *intemporelle* dans le champ anthropologique.

Pour opérer cet ultime passage, il faut approfondir encore un peu le sens que l'art (tous les arts) est capable de conférer à l'histoire elle-même : à ce qui en elle, ne meurt pas, mais révèle au contraire, malgré les spécificités des temps et des lieux, les questions essentielles, notamment ici d'ordre moral, politique et religieux, qui agitent et continuent d'animer l'existence humaine.

Pour ce faire, il faut d'abord se débarrasser d'un cliché, sur le sens de l'histoire d'abord, sur celui de l'art ensuite. L'histoire est souvent considérée comme une connaissance à visée purement scientifique, qui chercherait donc à relater ce qui fut, sinon, selon le célèbre mot d'Hérodote, "tel que cela fut", du moins tel que nous sommes capable de le reconstruire de la manière la plus impartiale possible à partir d'un travail de vérification, d'interprétation et de croisement des sources (écrites et non écrites), et des documents (volontaires et involontaires) qui sont parvenus jusqu'à nos jours, sources, documents et monuments conférant à ce passé une *présence* toujours actuelle, bien que souvent ignorée par le non historien. Cette conception de l'histoire comme une connaissance à visée objective et du travail de l'historien comme répondant aux exigences méthodologiques et déontologiques d'un véritable métier, bien loin d'être un cliché, est tout à fait réelle, et il est important de la défendre contre ceux qui voudraient soit faire table rase du passé, soit lui imposer leurs propres visions, plus arbitraires, et surtout plus conformes à leurs intérêts qu'à la recherche de la vérité. Ce qui par contre est un cliché, c'est l'idée que cette visée scientifique de l'histoire interdirait de *réfléchir* l'histoire, et de chercher à en dégager des *enseignements pratiques* capables d'éclairer non seulement notre science, mais aussi nos actes et nos conduites. L'histoire réellement vivante est donc en relation non seulement avec la vérité, mais aussi avec les questions touchant l'ensemble des valeurs qui animent nos pratiques, c'est-à-dire aussi bien notre soif de bonheur que de justice, ou encore la question de l'exercice de notre liberté. De ce fait, l'histoire entre en relation non seulement avec la science, *mais aussi avec les arts*, de sorte que lorsque l'art s'intéresse à l'histoire (ce qu'il a toujours fait) non seulement – tel est cette fois le cliché sur l'art lié à celui sur l'histoire - il ne le fait pas en humble servante visant seulement à *illustrer* tel ou tel évènement, mais il cherche en l'histoire de puissants motifs d'inspiration créatrice pour exposer chacun d'entre nous aux questions qu'il porte en lui.

Du coup la frontière entre ce que nous avons traditionnellement appris à nommer l'histoire d'un côté, le **mythe** de l'autre, est plus complexe qu'il n'y paraît. Car le sens du mythe, à condition de voir en lui tout autre chose qu'une simple fantaisie plus ou moins enfantine, est précisément de nous offrir une représentation *imaginaire* ou *fictive* de questions pourtant bien réelles, mais que nous ne pouvons ni ne voulons le plus souvent nous adresser à nous-mêmes directement et sans recul. La *fiction artistique* peut alors s'emparer du mythe, et même le mêler sans contradiction à l'histoire, précisément parce que le mythe, bien qu'utilisant les puissances de l'imagination, n'est ni un mensonge, ni un simple jeu : il devient ainsi le moyen d'une réflexion qui permet à l'homme de *supporter* les grandes questions de l'existence (le sens de la vie, de l'amour, de la mort, ses valeurs et ses peines) auxquelles personne ne peut répondre seul et sans recul, et ainsi d'aller jusqu'à proposer des représentations qui, parce qu'elles sont gorgées de sens (ce qu'en art, on appelle la beauté) permettent même de supporter l'insupportable.

Que l'histoire puisse ainsi se mêler au mythe grâce aux puissances d'expression de l'art, c'est ce qu'un rapide aperçu des rapports que l'emprunt à l'"histoire" du viol de Lucrèce par Benjamin Britten entretient avec l'une de ses sources, en l'occurrence la même histoire rapportée par Tite-Live dans son *Histoire romaine*, permettra, pour finir, d'illustrer.

Notons d'abord que chez Tite-Live déjà, le projet de brosser l'histoire de Rome est intimement lié à celui d'en dégager des enseignements d'ordres moraux

et politiques, le tout sous l'égide et la protection religieuse des divinités qui constituent la "religion" romaine. Pour s'en convaincre, il suffira d'un seul texte, extrait de la Préface de son *Histoire romaine*:

"Les faits qui ont précédé ou accompagné la fondation de Rome se présentent embellis par les fictions de la poésie, plutôt qu'appuyés sur le témoignage irrécusable de l'histoire: je ne veux pas plus les affirmer que les contester. (7) On pardonne à l'antiquité cette intervention des dieux dans les choses humaines, qui imprime à la naissance des villes un caractère plus auguste. Or, s'il est permis à un peuple de rendre son origine plus sacrée, en la rapportant aux dieux, certes c'est au peuple romain; et quand il veut faire du dieu Mars le père du fondateur de Rome et le sien, sa gloire dans les armes est assez grande pour que l'univers le souffre, comme il a souffert sa domination.

"(8) Au reste, qu'on rejette ou qu'on accueille cette tradition, cela n'est pas à mes yeux d'une grande importance. (9) Mais ce qui importe, et doit occuper surtout l'attention de chacun, c'est de connaître la vie et les mœurs des premiers Romains, de savoir quels sont les hommes, quels sont les arts qui, dans la paix comme dans la guerre, ont fondé notre puissance et l'ont agrandie; de suivre enfin, par la pensée, l'affaiblissement insensible de la discipline et ce premier relâchement dans les mœurs qui, bientôt entraînés sur une pente tous les jours plus rapide, précipitèrent leur chute jusqu'à ces derniers temps, où le remède est devenu aussi insupportable que le mal. (10) Le principal et le plus salutaire avantage de l'histoire, c'est d'exposer à vos regards, dans un cadre lumineux, des enseignements de toute nature qui semblent vous dire: Voici ce que tu dois faire dans ton intérêt, dans celui de la république; ce que tu dois éviter, car il y a honte à le concevoir, honte à l'accomplir. (11) Au reste, ou je m'abuse sur mon ouvrage, ou jamais république ne fut plus grande, plus sainte, plus féconde en bons exemples: aucune n'est restée plus longtemps fermée au luxe et à la soif des richesses, plus longtemps fidèle au culte de la tempérance et de la pauvreté, tant elle savait mesurer ses désirs à sa fortune. (12) Ce n'est que de nos jours que les richesses ont engendré l'avarice, le débordement des plaisirs, et je ne sais quelle fureur de se perdre et d'abîmer l'état avec soi dans le luxe et la débauche.

"Mais ces plaintes ne blesseront que trop, peut-être, quand elles seront nécessaires; ne commençons donc pas par là ce grand ouvrage. (13) Il conviendrait mieux, si l'historien avait le privilège du poète, de commencer sous les auspices des dieux et des déesses, afin d'obtenir d'eux, à force de vœux et de prières, l'heureux succès d'une si vaste entreprise."

On le voit, le projet rigoureux de "connaître la vie et les mœurs des premiers Romains" n'exclut pas une savante alliance de la "poésie" et de l' "histoire" qui vise en même temps des enseignements moraux et politiques: à la lecture de cette histoire, le lecteur aura à réfléchir sur lui-même: "Voici ce que tu dois faire dans ton intérêt, comme dans celui de la République". C'est pour cette raison que la frontière entre le mythe et l'histoire, si importante dans le champ d'une méthode critique visant à construire une histoire scientifique, s'estompe ici, le principal intérêt de *cette histoire-là*, tout à la fois historique et poétique, historique et *artistique*, étant plutôt de permettre à son lecteur, son auditeur ou son spectateur, d'en tirer des leçons d'humanité (souvent par la mise en scène de l'humaine inhumanité), et de les penser *pour lui-même*. De ce point de vue, Britten enjambe les âges pour rejoindre Tite-Live, pour retrouver,

mais aussi actualiser et rendre à nouveau vivant son projet de sens. Voyons alors pour finir ce que d'un côté il en retient, ce que de l'autre il en transforme profondément, pour faire entendre à la fois la singularité de notre propre modernité et l'intempestivité d'une question qui se pose à nous comme aux premiers des hommes, question toujours actuelle et pourtant venue à nous "du plus lointain jadis".

Ce qui est repris par Britten, c'est d'abord, on l'a vu, la question des leçons qu'on peut dégager d'une "histoire de la violence", et qui confère aux figures historiques une dimension symbolique à valeur universelle. De ce point de vue, la relation, par siècles interposés, des Tarquin et Lucrèce de Britten à ceux de Tite-Live est étroite : si en effet Tite-Live choisit de terminer le premier Livre de son *Histoire romaine* par le "récit" du viol de Lucrèce, c'est parce qu'il entraîne, avec la chute de Tarquin, celui des premiers régimes monarchiques et boucle ainsi symboliquement la boucle qui, de Romulus et de Numa à la lignée des Tarquin, décrit, en dépit de l'origine divine de la fondation de Rome, la courbe d'une progressive et inéluctable *décadence*, tant morale que politique, des premiers monarques, et annonce du même coup la naissance imminente de la République romaine. En ce sens pareille histoire relève bel et bien de l'ordre de la *légende*, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de "ce qui doit être lu", ce qui est digne d'être rapporté et conservé en la mémoire des hommes, et notamment des Romains. De même l'arrière-plan religieux – mais ici d'une religion politique au sens d'une religion de la Cité – est au centre de l'histoire de Tite-Live, comme de celle de Denys d'Halicarnasse : et de fait le rappel des augures et des présages (notamment celui de l'attaque par des vautours d'un nid d'aiglons qui cause la mort des oiselets royaux) préfigure le sort réservé à ceux qui, fussent-ils au faite du pouvoir, se comportent moins comme des aigles royaux que comme de véritables bêtes de proie.

Mais si Britten retrouve à son tour et réactualise ces questions, morales, politiques et religieuses à partir du même emprunt à l'histoire et la légende, c'est pour en même temps faire entendre la manière dont ces questions se posent à nous de manière entièrement nouvelle, et selon une tonalité et un éclairage résolument modernes. C'est que (et il y aurait là matière pour mener une réflexion avec les élèves sur les dimensions scénographiques de l'opéra), à partir de l'histoire *historiquement située* du viol de Lucrèce, s'ouvrent – en avant ou en arrière-plan – deux autres scènes : l'une, resserrée autour de l'*intériorité* des personnages (en résonance avec la réduction de l'orchestre traditionnel à un orchestre dit "de chambre" à quoi s'ajoutent, pour nous faire pénétrer dans les vertiges de l'âme, la scansion d'un piano ou d'une harpe); l'autre, sans jamais posséder une présence explicite qui viendrait alourdir le drame ou produire un effet de dispersion dans l'écoute attentive du spectateur, qui ouvre le drame intérieur aux dimensions d'une tragédie *universelle*, et qui par conséquent, comme la guerre qui vient tout juste de s'achever, se joue à l'échelle, non plus d'un peuple, mais d'un monde. C'est cette double dimension du drame, à la fois *personnel* et *universel*, qui déplace l'emprunt à l'histoire antique, le travaille de l'intérieur pour l'ouvrir à sa signification la plus actuelle. On peut pour finir repérer pareil déplacement sur le triple plan de la religion, de la morale et de la politique.

Sur le plan de la religion, il est manifeste que ce qui littéralement encadre dans l'œuvre de Britten (en son début et à son terme) l'histoire à échelle humaine de Tarquin et de Lucrèce, ce n'est plus une religion nationale et politique : à travers la question, le *mystère* (plutôt que le mythe) de la Passion, au sens christique

du terme, c'est désormais de manière intime que s'adressent à nous les questions portées par une religion d'un Dieu *personnel*. Du coup, le drame de la chaste Lucrèce entre en résonance avec celui de la Virginité, et plus encore avec le drame d'une religion de l'Amour comme expression de ce qu'il peut y avoir de plus élevé en terme de valeur à vivre pour les hommes, et cependant en butte, jusqu'à la mort, à leurs désirs de pouvoirs et leur incompréhension. Le changement de paradigme religieux en ce sens, à la fois *intériorise et universalise* la question religieuse, avec comme effet résolument moderne de ne plus tant nous rassurer par l'idée d'une protection garantie par les dieux de la cité que de nous exposer au risque d'une question sans réponse (l'espoir d'un salut dans le désespoir de la faute).

Sur le plan moral et politique enfin, on retrouve le même trajet d'intériorisation et d'universalisation que celui que nous venons de rencontrer sur le plan religieux. Paradoxalement, loin d'être une simple querelle circonscrite à l'histoire d'une nation (fût-elle celle dominant une époque) le combat du bien et du mal dans l'opéra de Britten devient un combat véritablement *intérieur*, traversant, comme on l'a vu, le cœur de l'homme comme de la femme, et les troublant au point d'entretenir entre eux des relations ambivalentes et réversibles. Mais c'est au même moment que politiquement, ce combat en chaque peuple, et plus encore pour les peuples occupés, acquiert sur la scène du monde une dimension littéralement *universelle*.

Qui est l'étranger, le prochain, le lointain ? Qu'est-ce que l'intimité, la maison, le "chez soi", le sens de la demeure de l'homme et de la femme ? Les rapports de la maisonnée aux champs de bataille, de la paix et de la guerre, civile comme internationale ? Autant, comme l'aurait dit Marc-Aurèle, de "pensées pour moi-même". Au bout du compte, l'art s'emparant de l'histoire, interroge jusqu'à les faire trembler les repères, tant personnels que collectifs, par lesquels chacun cherche à construire son identité d'homme et de femme, en conférant à l'histoire même la plus tragique le renouveau perpétuel d'un espoir d'avenir : tel est le présent que rend l'art à l'histoire, le don au présent de l'œuvre d'art.

Henri Elie

Inspecteur d'Académie
Inspecteur Pédagogique Régional
Philosophie

Collège à l'opéra : un parcours culturel

Comme chaque année, Angers Nantes Opéra propose aux collégiens de 4^e et 3^e de l'Académie de Nantes et à leurs enseignants, un véritable parcours culturel autour d'une œuvre phare de la saison. L'opéra de Benjamin Britten, *Le Viol de Lucrèce*, a très rapidement fédéré plusieurs partenaires qui ont imaginé des passerelles pour que de jeunes collégiens découvrent une œuvre dont la richesse et la beauté se sont ajoutées à l'intérêt pédagogique. La force émotionnelle tragique donnée sans détour (ainsi que la forme antique le permet), la poésie du livret en anglais de Ronald Duncan, l'épure et la finesse de l'écriture de Benjamin Britten, l'importance qu'il donne à l'engagement et aux actes, la présence de l'ensemble Da Camera dans cette production, furent autant de catalyseurs.

Dans un esprit Histoire des Arts, Angers Nantes Opéra et ses partenaires ont élaboré des interventions poétiques, musicales, picturales et architecturales posant ainsi des regards croisés sur l'œuvre et ouvrant sur un enrichissement culturel. *"Un projet pour inciter les jeunes à renouer les liens existant entre les arts et leur faire comprendre la transversalité des processus artistiques."* Les enseignants pourront puiser dans de nombreuses pistes d'études dans le domaine de l'histoire des arts. Rencontres artistiques, parcours beaux-arts et patrimoine, découvertes musicales et atelier d'écriture poétique ponctueront le projet de classe.

Établissements collèges/lycées, politique de la ville et plan rural :

- Collaboration et soutien de la direction régionale des affaires culturelles Pays de la Loire
- Du conseil régional Pays de la Loire Pass culture et sport
- Du conseil général de Maine-et-Loire
- Du rectorat de l'académie de Nantes
- Des villes d'Angers, de Nantes et de Fontenay le Comte

Partenaires associés :

- Musées d'Angers
- Musée des Beaux-arts de Nantes
- Service éducatif ville d'art et d'histoire d'Angers
- Service patrimoine et archéologie de Nantes
- Bibliothèque anglophone d'Angers
- Ensemble Da Camera
- École maïtrisienne de la Perverie de Nantes
- Service patrimoine et architecture de Fontenay le Comte

Opéra cité : opération scolaire dans la ville 2010/2011

Avec la DRAC éducation artistique/politique de la ville
Nantes/Angers/Le Mans

Pour des grands collégiens (4^e 3^e) de la région Pays de la Loire

Avec le conseil général de Maine et Loire

Pour des jeunes scolarisés et leurs parents de villes géographiquement défavorisées

Avec la DRAC/plan rural et la ville de Fontenay le Comte

Fiche spectacle

Benjamin Britten (1913-1976)

Le Viol de Lucrèce

Opéra en deux actes.

Livret de Ronald Duncan d'après la pièce éponyme (1931) d'André Obey.

Créé au *Glyndebourne Opera Festival*, le 12 juillet 1946.

Direction musicale, **Mark Shanahan**

Mise en scène, **Carlos Wagner**

Décor et costumes, **Conor Murphy**

Lumière, **Peter Van Praet**

avec

Delphine Galou, *Lucrèce*

Benedict Nelson, *Tarquinius*

Jean Teitgen, *Collatinus*

Armando Noguera, *Junius*

Svetlana Lifar, *Bianca*

Katherine Manley, *Lucia*

Robert Murray, *Le Chœur masculin*

Judith Van Wanroij, *Le Chœur féminin*

Ensemble *Da Camera*

Production originale *Flanders Operastudio*, mai 2000.

[Opéra en anglais avec surtitres en français]



© Maleonn

Au sortir de la seconde guerre mondiale, le compositeur Benjamin Britten et le poète Ronald Duncan, tous deux pacifistes engagés, s'emparent de l'histoire latine de Lucrèce qui, en refusant de survivre au déshonneur d'avoir été violée par l'occupant, devient le symbole et la conscience d'une population romaine jusque-là asservie aux caprices d'un dictateur étrusque. Empruntant à la tragédie antique son implacable déroulement, ils font de Lucrèce un symbole de la résistance qui, comme Antigone, parvient à confondre son destin personnel et celui de son peuple.

La musique de Benjamin Britten, tranchante et sans fioriture, renoue avec l'épure de l'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles pour mieux éclairer les subtils méandres de cette tragédie que les héros, égarés dans leur destin, portent en eux avant même de la vivre.

"Même un grand amour est trop frêle
pour supporter le poids des ombres.
Maintenant je serai chaste pour toujours,
avec seulement la mort pour me ravir."

Lucrèce, **Le Viol de Lucrèce**

Le Viol de Lucrèce, fait historique bien réel, est resté célèbre parce que les arts ont façonné sa légende. Tite-Live en parle dans son *Histoire de Rome*, Ovide y revient dans ses *Fastes* et Shakespeare consacre un long texte poétique à *The Rape of Lucretia* dans lequel les thèmes qu'il affectionne, celui de la solitude et de la violence du pouvoir, celui de la convoitise et de la trahison, atteignent le lyrisme de ses tragédies. La situation dramatique, celle d'une femme pure, victime de la brutalité d'un homme, allégorique - la vertu outragée -, était aussi un sujet idéal pour des peintres comme Botticelli, Véronèse ou Le Titien.

Ayant choisi de s'exiler aux États-Unis de 1939 à 1942, puis d'obtenir le statut d'objecteur de conscience dès son retour au Royaume-Uni, Benjamin Britten semblait vouloir tenir la guerre à distance pour n'avoir d'autre combat que celui de la musique. À preuve, la création de son *Peter Grimes* le 7 juin 1945 à Londres, un opéra qui, en marquant le renouveau de l'art lyrique britannique, lui apporte une renommée internationale. Mais aussi le doute. Refus de céder aux obligations du succès, difficulté à rassembler un important budget, crainte d'être broyé par la "machine opératique", il choisit alors une forme lyrique réduite qui lui permet de revenir à l'essentiel : "Ma technique consiste à éliminer tous les déchets, à parvenir à une parfaite clarté d'expression". *Le Viol de Lucrèce* en sera le premier exemple, un manifeste.

La guerre qui semblait absente de sa vie revient avec force dans cet opéra et si la foule, l'agitation, y restent tenues alentour, elle fait rage dans les êtres. Complice de Benjamin Britten depuis *Peter Grimes* dont il avait achevé le livret, Ronald Duncan emprunte à la pièce d'André Obey sa structure de tragédie antique où le chœur raconte l'action tandis que les héros en vivent les conséquences. Il offre surtout à cette bataille intérieure un texte versifié, violemment poétique, qui sublime l'histoire récente pour faire de Lucrèce un symbole de la résistance, tout en épousant les thèmes chers au compositeur, comme le conflit entre l'innocence et la perversion, le sentiment de culpabilité, la nuit qui interdit toute issue, la solitude de l'individu confronté à une société bornée. Certes, le public bouda cette œuvre qu'il ne jugeait pas assez spectaculaire, trop poétique, mais Benjamin Britten, exigeant plus qu'austère, se référant notamment à l'économie de moyens d'un Mozart, lui avait déjà répondu dans une lettre à son éditeur : "Ce sont les idées qui comptent".

Réunion d'information et de préparation des enseignants (20 octobre 2010)

Description du projet d'action culturelle, confirmation des inscriptions et modalités logistiques.

Programme de sensibilisation au projet artistique et pistes pédagogiques à exploiter en présence des intervenants

Interventions en classe (Novembre)

Un poète à la rencontre des groupes

Cette première intervention en collaboration avec la bibliothèque anglophone, est à la fois une première approche de l'œuvre, c'est aussi et pour beaucoup la première rencontre avec les jeunes dans leur classe.

Tony Baker, poète et compositeur de jazz anglo-ligérien, propose une approche de la littérature et de la poésie anglaise à travers des œuvres Ronald Duncan, librettiste du *Viol de Lucrèce* et ouvre la voie du passage du vers dit au vers chanté. Il saura également donner un éclairage historique et social sur cette œuvre créée au sortir de la seconde guerre mondiale.

Un atelier de découverte poétique par une pratique ludique et sensible accessible à tous. Un point de départ ou une ponctuation dans les programmes des enseignants en anglais, en histoire, en littérature ou d'une autre matière.



Poète et musicien de jazz anglo-ligérien Tony Baker est déjà intervenu pour Angers Nantes Opéra lors des projets autour de *THE RAKE'S PROGRESS* de Stravinsky, et d'*HYDROGEN JUKEBOX* de Philip Glass. Tony est notre passerelle entre la poésie des librettistes en langue anglaise et les mots chantés tels qu'écrits dans les partitions d'opéra.

"Vous ne comprenez pas l'anglais ? Alors, vous avez plus de chance d'apprécier mes poèmes. La poésie, c'est comme la musique, c'est une construction de sons. Il suffit d'écouter. J'ai toujours envie de bouger, la poésie c'est tellement physique pour moi..."

Rencontres musicales

Avec l'ensemble DA CAMERA (décembre janvier février)

Concert commenté dans certaines classes et lors du parcours culturel dans les villes d'Angers et de Nantes

Angers Nantes Opéra propose une rencontre avec les musiciens qui seront dans le spectacle de soir de l'opéra ; Cette rencontre sera avant tout musicale. Les artistes feront découvrir aux jeunes une autre œuvre de Benjamin Britten et établiront des liens avec l'œuvre lyrique jouée au théâtre le soir en donnant des clefs d'écoute.

L'ensemble DA CAMERA



Créé en 2004 à l'initiative de musiciens de la région nantaise, cet ensemble de musique de chambre à géométrie variable est constitué d'un noyau de six instrumentistes (flûte, harpe, et quatuor à cordes).

Cette formule permet à l'ensemble de se produire dans des programmes variés, et de puiser dans trois siècles de répertoire de musique de chambre. Sous la direction d'un chef, l'ensemble participe à des productions d'opéras ou à des événements musicaux faisant appel à un groupe restreint de musiciens.

L'ensemble DA CAMERA s'entend avec les actions éducatives et participe à des actions culturelles lors d'interventions en milieu scolaire selon des thèmes définis.

Avec la maîtrise de la Perverie (décembre)

Direction Gilles Gérard

A Ceremony of Carols de Benjamin Britten

Maîtrise de la Perverie de Nantes accompagnée par Jung Wha Lee de l'ensemble Da Camera/direction Gilles Gérard

Placée sous la direction de Gilles Gérard, la Maîtrise sert avec une fraîcheur et un bonheur communicatifs, cette magnifique pièce de Benjamin Britten (compositeur anglais 1913-1976). Dès les premières mesures, on se laisse emporter par les voix limpides et bien placées de la Maîtrise, soutenues par l'orgue de Michel Bourcier et les mélodies de la harpe de Jung Wha Lee de l'ensemble Da Camera.

- *Friday Afternoon* op 7 (Fishing song – 1936) de Benjamin BRITTEN

Maîtrise de la Perverie de Nantes

Friday Afternoon, cycle de courts chants composés par Benjamin Britten en 1933-1935 sur des paroles de divers poètes, à destination des enfants qui chantaient le vendredi après midi sous la direction de son frère.

Avec le chœur d'Angers Nantes Opéra (janvier)

Direction *Sandrine Abello*

Extraits de *Ceremony of Carols*

- *Iphigénie en Tauride* de Gluck
 - Chœur des prêtresses "Mélons nos cris"
 - Chœur des Euménides (voix mixtes) "Vengeons et la nature..."
- *Cléopâtre* de Massenet
 - Chœur d'entrée des soldats romains
 - Chœur des esclaves grecques
 - Chœurs mixtes soldats et des esclaves

Parcours culturel le jour de la représentation

Nantes, Théâtre Graslin vendredi 14, mardi 18, jeudi 20 janvier 2011

Angers, Grand Théâtre vendredi 28, mardi 1^{er} février 2011

Parcours beaux-arts

Galerie David d'Angers

Parcours commenté *Héros, actes héroïques*

En écho à l'histoire de Lucrèce et à ses représentations, le parcours aborde l'œuvre du sculpteur David d'Angers sous l'angle de l'"héroïsation". La déambulation propose un regard sur plusieurs statues et gisants de grands hommes, qu'ils soient contemporains de l'artiste ou exhumés d'un glorieux passé. Comment représenter en trois dimensions le héros, et plus précisément l'acte héroïque ? L'accent est mis sur la dramatisation du moment héroïque ainsi que sur le lien étroit entre la mort et l'héroïsation.

Anonyme

ITALIE ? XVII^e

Judith et Holopherne, XVII^e siècle

Huile sur toile (179,5 x 120,5 cm)

Acquisition État

Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes en 1804

Inv. : 146 - D.804.1.2.P

© RMN - Photographie : G. BLOT



Musée des Beaux-arts de Nantes

En écho à l'opéra de Benjamin Britten, *Le Viol de Lucrece*, programmé par Angers Nantes Opéra, le musée des Beaux-arts de Nantes propose aux collèges deux parcours. L'un dans les collections permanentes, l'autre, autour de l'exposition événement de l'année : Le Théâtre des passions 1697-1759 (11 février-8 mai 2011).

Le premier permet d'aborder le thème des grandes héroïnes tragiques : Lucrece, Judith, Cléopâtre, Suzanne, Athalie, dans la peinture et la sculpture du XVII^e au XVIII^e siècle. Le second parcours évoque la rhétorique des passions à travers le monde du théâtre et autour des grands personnages bibliques et de la dramaturgie classique.

Parcours villes d'art et d'histoire

Angers

Angers, Ville d'art et d'histoire propose un parcours urbain qui permettra de valoriser le patrimoine angevin, ses monuments emblématiques et leurs usages passés et actuels.

En lien avec l'œuvre de Benjamin Britten, *Le Viol de Lucrece*, le parcours commenté est une proposition complémentaire sur les thèmes du retour à l'antique dans l'architecture et des femmes et allégories dans les décors sculptés en ville.

Tout comme Benjamin Britten s'empare de l'histoire latine de Lucrece pour son opéra, les architectes angevins ont eux aussi largement puisé dans l'Antiquité pour transformer la ville. Les constructions et les transformations urbaines les plus visibles aujourd'hui furent réalisées à la Renaissance et surtout au XIX^e siècle. Comment innover en réempruntant au passé ? Comment s'inscrire dans la continuité tout en réinventant les formes et les volumes ? Quel regard porter sur les décors et les allégories issus de l'Antiquité ?

Nantes

Art et architecture néoclassiques

Du théâtre à la place Graslin, ce parcours permettra de comprendre le contexte de réalisation de ce nouveau quartier, et de découvrir les sources d'inspiration de son concepteur : l'architecte Crucy. Grand prix de Rome, ayant séjourné à plusieurs reprises en Italie, l'architecte de la ville intègre les leçons de l'architecture antique, pour proposer, dans un style néoclassique, une mise en scène du théâtre, véritable temple placé au centre du nouveau quartier.

- contexte de création du quartier Graslin : l'expansion urbaine/le goût de la bourgeoisie pour le théâtre/l'absence de théâtre dans la ville
- le néoclassicisme : le goût pour l'antique : formation de Crucy/d'autres exemples français/un théâtre en référence au temple romain/une place et une architecture néoclassiques : la mise en scène de la ville

En parallèle

Rendez-vous tout public

Concerts de musiques de Britten par l'école maïtrisienne la Perverie de Nantes

Le dimanche 5 décembre, de 14 h 30 à 15 h 30 à la Galerie David d'Angers

À l'occasion de l'opéra *Le Viol de Lucrece*, de Benjamin Britten, donné les 28, 30 janvier et 1^{er} février prochains au Grand Théâtre, Angers Nantes Opéra et la ville d'Angers, musées d'Angers, proposent aux visiteurs des musées et de Soleils d'hivers de découvrir ce compositeur en écoutant ses pièces chantées par des voix d'enfants, à déguster en famille

A Ceremony of Carols et *Friday Afternoon op 7 (Fishing song – 1936)*

Benjamin BRITTEN

Maîtrise de la Perverie de Nantes, Jung Wha Lee de l'ensemble Da Camera

Direction de Gilles Gérard

Publics spécifiques

Master Class Da Camera au conservatoire d'Angers

Projet Opéra cité avec des maisons de quartier de Nantes

Joseph-Marie VIEN

1716, Montpellier (Hérault) - 1809, Paris

Suzanne et les vieillards, vers 1743-1744

Huile sur toile (64 x 81 cm)

S.D.B.M. sur une pierre au premier plan: Vien, 174 (dernier chiffre illisible)

Peint pour le miniaturiste Drouais vers 1743-1744 avant le départ de Vien pour Rome

Achat à M. Coquebert de Neuville en 1904

Musée des Beaux-Arts de Nantes

Inv.: 731

© RMN - Photographie: G. BLOT



Les œuvres associées



Armand Carrel

David d'Angers, plâtre, 1839, galerie David d'Angers,

© musées d'Angers, photographie Pierre David

Le caractère héroïque du journaliste de conviction libérale Armand Carrel (1800-1836) tient à son courage politique. Dans ce monument funéraire, David d'Angers le représente "à la Chambre des Pairs, à l'instant où il les accuse d'avoir été les assassins du maréchal Ney." L'expression déterminée, le doigt pointé et le feuillet serré dans le poing révèlent la tension dramatique de cet instant.

Jean Bart

David d'Angers, plâtre, 1845, galerie

David d'Angers,

© musées d'Angers, photographie Pierre

David

En 1838, la ville de Dunkerque s'adresse à David d'Angers pour la création d'une statue colossale de Jean Bart (1650-1702), héroïque corsaire au service de Louis XIV et symbole de la cité. Le sculpteur immortalise le marin en pleine action, alors qu'il appelle ses hommes à l'abordage par son geste impérieux. L'œuvre est un hommage rendu au héros pour l'ensemble de ses hauts faits; le moment historique n'est pas précisément identifiable.



Angers Nantes Opéra



Bonchamps

David d'Angers, plâtre, moulage effectué en 1883, galerie David d'Angers, © musées d'Angers, photographie Pierre David

David d'Angers rend hommage au marquis de Bonchamps (1760-1793), grande figure de l'armée royaliste et catholique lors des guerres vendéennes. L'homme est représenté couché sur son brancard, mortellement blessé. Dans un ultime geste de magnanimité, il ordonne la grâce des prisonniers républicains enfermés dans l'église de Saint-Florent-le-Vieil. Le sculpteur se concentre sur l'énergie du geste et l'idéalisation du corps.



La Jeune Grecque au tombeau de Marco Botzaris

David d'Angers, plâtre, 1827, galerie David d'Angers, © musées d'Angers, photographie Pierre David

Apprenant la mort du général grec Marco Botzaris (1789-1823), tombé à Missolonghi contre les Turcs, David d'Angers conçoit le projet de lui élever un monument. Il choisit de représenter une jeune fille nue déchiffrant l'inscription d'un tombeau. Cette effigie entre enfance et adolescence symbolise l'épanouissement de la Grèce comme nation indépendante. Le sculpteur manifeste ainsi son soutien aux peuples opprimés. La figure du héros devient le vecteur d'un engagement politique.



Othryades mourant

David d'Angers, plâtre, 1810, galerie David d'Angers, © musées d'Angers, photographie Pierre David

Othryades est une figure héroïque de l'Antiquité grecque. Dernier survivant d'un combat sanglant opposant les Spartiates aux Argiens, il ne peut supporter la mort de ses compagnons d'arme et se tue sur le champ de bataille, écrivant avec son propre sang la victoire de son camp. Cette œuvre peut être comparée à celles dépeignant le suicide de Lucrèce, acte héroïque par lequel la vertu du sacrifice efface le déshonneur.



Direction musicale
Mark
SHANAHAN



Mise en scène
Carlos
WAGNER



Décors et costumes
Conor
MURPHY



Lumière
Peter
VAN PRAET

La production Angers Nantes Opéra et l'ensemble DA CAMERA de Nantes



Lucrèce
Delphine
GALOU



Tarquinius
Benedict
NELSON



Collatinus
Jean
TEITGEN



Junius
Armando
NOGUERA



Bianca
Svetlana
LIFAR



Lucia
Katherine
MANLEY



Le Chœur masculin
Robert
MURRAY



Le Chœur féminin
Judith
VAN WANROIJ

Ensemble DA CAMERA

Violon 1 : Hugues BORSARELLO

Violon 2 : MIWA KAMIYA

Alto : JULIEN KUNIAN

Violoncelle : YANIK LEFORT

Contrebasse : Marie-Noëlle GLEIZES-ALLESSANDRA

Flûte : Georges LAMBERT

Hautbois : Christophe PATRIX

Clarinete : Pierre GALLIER

Basson : Jean-Pierre GAYET

Cor : Pierre-Yves BENS

Percussions : Bruno LEMAITRE

Harpe : Jung Wha LEE

Piano : Hélène PEYRAT

À Nantes, au Théâtre Graslin : vendredi 14, mardi 18, jeudi 20 et samedi 22 janvier 2011 à 20 h 00 ; dimanche 16 janvier 2011 à 14 h 30.

À Angers, au Grand Théâtre : vendredi 28 janvier et mardi 1^{er} février 2011 à 20 h 00 ; dimanche 30 janvier 2011 à 14 h 30.

Note d'intention de mise en scène pour *LE VIOL DE LUCRÈCE*

LE VIOL DE LUCRÈCE de Benjamin Britten pose un véritable défi pour un metteur en scène, en ce qu'il traite d'un sujet brutal, avec cependant un livret et un langage musical extrêmement formels et stylisés. Dans l'opéra, l'acte du viol lui-même est stylisé à l'extrême avec une musique d'une beauté quasi religieuse, accompagnée du chœur, absolument ni violente, ni dissonante, comme on pourrait s'y attendre. De ce fait, j'ai décidé de placer l'œuvre dans un espace très stylisé et minimaliste et de ritualiser toute la gestuelle des chanteurs. Je me suis beaucoup inspiré du théâtre japonais : c'est un langage corporel à la fois intemporel et archaïque. Il permet de formaliser l'action scénique et d'exprimer des sentiments humains très profonds sans les banaliser ou tomber dans l'anecdotique. Chaque accessoire, chaque changement de lumière, chaque geste a une fonction très précise et essentielle. Cela demande une discipline très rigoureuse de la part des chanteurs. Mais je crois que c'est la seule manière de résoudre le dilemme que nous pose Britten. Britten lui-même était très influencé par le théâtre Nô japonais. Le décor est totalement abstrait et les costumes sont comme des prototypes de costumes. Nous nous sommes inspiré des insectes : les hommes sont comme des scarabées qui fuient dans la boue de leur monde détruit, pendant que Lucia et Bianca sont comme des chrysalides, des femmes qui ne vivent pas, ou n'ont pas encore eu l'opportunité de vivre leur féminité. Lucretia, par contre, est un papillon. Le problème du viol est particulièrement complexe : ce n'est pas seulement l'acte de viol, mais la réaction de la société vis-à-vis de la victime d'un viol, qui est posée.

Dans la plupart des cas, le partenaire de la femme violée peut ne pas assimiler ce qui s'est passé. La loi part presque toujours du principe que la victime est consentante ou qu'elle a même provoqué l'acte. J'ai fait beaucoup de recherches et j'ai trouvé que, dans la plupart des cas, le viol est suivi d'un divorce, d'une dépression, et d'autres conséquences qui peuvent perdurer jusqu'à une dizaine d'années après le crime. Britten dresse un portrait très juste de la situation. Les paroles de réconfort du mari de Lucretia paraissent forcées, trop formelles. Elles n'apportent pas en réalité le réconfort dont elle a besoin si désespérément. Le fait qu'elle ait été violée a bouleversé tout en elle, tellement profondément qu'elle se voit incapable de retourner à une vie normale et sa seule solution est le suicide. Enfin il y a le Chœur. Un autre artifice. C'est comme si Britten voulait introduire des éléments brechtiens de distanciation, pour forcer le public à réfléchir constamment sur ce qui se passe, au lieu de se laisser emporter par la passion du drame.

Le Chœur essaye constamment de donner une résonance chrétienne à cette tragédie. Mais il me semble qu'en définitive ce Chœur ne parvient pas à donner un sens quelconque à cette situation. Il y a beaucoup de controverses sur l'épilogue chrétien de cette œuvre. Pour moi le message est évident : le Chœur est de fait éternellement témoin de la cruauté de l'être humain, sans pouvoir rien y faire.

Un peu comme lorsque nous voyons des reportages d'atrocités à la télévision : ils nous touchent profondément et nous donnent un sentiment frustrant d'impuissance.

Carlos Wagner

Mark SHANAHAN *Direction musicale*

Mark Shanahan étudie la musique à la *Chetham's School of Music*, puis à l'université de Londres avant d'intégrer la *Royal Academy of Music* à Londres. Il a également remporté le concours de direction des orchestres de jeunes en Angleterre.

Ses engagements comprennent des émissions et des concerts avec la *BBC*, le *National Symphony Orchestra* et le *RTE Concert Orchestra*. Il se produit également avec le *BBC Philharmonic Orchestra*, le *Stavanger Symphony*, le *Netherlands Symphony Orchestra*, le *Royal Philharmonic Orchestra* ou l'*English Northern Philharmonia*.

Mark Shanahan s'est produit notamment à l'Opéra de Dublin, à l'*English Touring Opera* ainsi qu'au *Wexford Festival*. Il a également eu l'occasion de diriger **La Traviata** (Verdi), **L'Élixir d'amour** (Donizetti), **Les Capulets et les Montaigus** (Bellini) pour *Grange Park Opéra*, **La Traviata** (Verdi) et **Rigoletto** (Verdi) pour *Opera North*, **La Dame de pique** (Tchaïkovsky) et **La Rondine** (Puccini) pour le *Royal Northern College of Music*, **Mikado** (Sullivan) au *Teatro de la Fenice* à Venise, **Le Barbier de Séville** (Rossini), **La Force du Destin**, **Ernani**, **La Traviata** et **Otello** (Verdi) ainsi que **Tosca** (Puccini) pour l'*English National Opera* de Londres, **La Traviata** (Verdi) au *Nationale Reisopera*, **Tosca** (Puccini), **Mort à Venise** (Britten), **Simon Boccanegra** (Verdi) et **Nabucco** (Verdi) à l'Opéra de Francfort.

Il s'est également produit en concert, notamment au *Royal Festival Hall* et au *Royal Albert Hall* à Londres, dans des ouvrages tels que **La Damnation de Faust** (Berlioz), le **Requiem** (Verdi) et **Une Vie de héros** (Strauss).

Dernièrement, Mark Shanahan a été nommé Premier Chef invité au *Netherlands Symphony Orchestra*.

Ses derniers engagements comprennent la **Symphonie N° 5** de Mahler avec le *National Symphony Orchestra*. Parmi ses projets, citons **La Bohème** (Puccini) à l'Opéra de Marseille et **Adriana Lecouvreur** (Cilea) à l'Opéra de Francfort.

À Nantes, Mark Shanahan a dirigé **Jenufa** (Janáček) en mars 2007, production récompensée par le prix Claude Rostand 2007 décerné par le Syndicat professionnel de la critique pour la meilleure production en région. Il a repris cette production à l'Opéra de Marseille en février 2009.

À Nantes et à Angers, il a dirigé **Così fan tutte** (Mozart) en juin 2008, **L'Affaire Makropoulos** (Janacek) en mai et juin 2010.

Carlos WAGNER *Mise en scène*

Après des études aux Beaux-Arts à Barcelone et Munich, Carlos Wagner complète sa formation à la *Guildhall School of Music and Drama* à Londres où il obtient un diplôme d'acteur.

Au cours de sa carrière, Carlos Wagner a eu l'occasion de mettre en scène ***Une Tragédie florentine*** (Zemlinsky) à l'Opéra national de Lorraine, ***El Cementiri*** une création de théâtre musical pour le *Teatre Romea* à Barcelone, ***Tea, a mirror of Soul*** (Dun) au *Neue Oper Wien*, ***La Bohème*** (Puccini) au *Zomeropera* en Belgique, ***Salomé*** (Strauss) et ***Salomé*** (Mariotte) à l'Opéra national de Montpellier, la création mondiale de ***Juana*** (Palomar et Simpson) à *Opera Halle*, au Festival de Butxaca et au *Teatro del Liceu* à Barcelone, ***Orféo*** (Cech) au *Neue Oper Wien* et au *Nederlands KamerOpera Festival*, la création mondiale de ***The Phantom Palace*** (Paredes) au *Festival of Arts and Ideas* aux USA et au *Musik der Jahrhunderte* à Stuttgart, ***Tosca*** (Puccini) au *Nationale Reisopera*, ***Powder her Face*** (Adès) et ***Le Viol de Lucrèce*** (Britten) à l'Opéra des Flandres, ***The Bear*** (Walton) au *Buxton Festival*, ***The Lighthouse*** (Davies) au *Neue Oper Wien*, ***La Ronde*** (Schnitzler) à Londres, ***Le Vere Valkirie*** (Buckinx) en création mondiale à Anvers, ***Don Giovanni*** (Mozart) à *Holland Park* à Londres, ***Gli Equivoci Nel Sembiante*** (Scarlatti) au *Festival Musica nel Chiostro*, ***La Belle Hélène*** (Offenbach) à *Opera West*, ***Cavalleria Rusticana*** (Mascagni) et ***Paillasse*** (Leoncavallo) au *Surrey Opera*, ***Carmen*** (Bizet) au *Magdala Opera* à Nottingham, ***Gianni Schicchi*** (Puccini) et la création mondiale de ***The Undertaker*** (Tucapský) au *Trinity College of Music* à Londres. Carlos Wagner a également été commissionné pour créer et mettre en scène ***Had I a Song***, une rétrospective de la vie de Ivor Gurney au *Muziektheater Transparant* à Anvers, ***Orpheus Frequency*** et ***Syrinx*** à l'*English National Opera Studio* à Londres et ***Between Two Worlds*** une rétrospective de la vie de Korngold au *Festival Muziektheater Transparant* au *Covent Garden* de Londres. Il a également réalisé ***Wozzek*** (Berg) au cours de Master Classes de direction d'opéra avec Ruth Berghaus à Berlin.

Carlos Wagner a également réalisé des traductions de ***Tristan et Isolde*** (Wagner) et de ***Mefistofele*** (Boïto) pour l'*English National Opera*. Ses plus récents engagements comprennent ***Un Bal masqué*** (Verdi) à l'Opéra national de Bordeaux, ***Die Glückliche Hand*** (Schönberg) à l'Opéra de Leipzig, ***Powder her Face*** (Adès) au *Covent Garden* de Londres, ***La Cabeza del Bautista*** (Palomar) en création mondiale au *Teatro del Liceu* à Barcelone, ***Don Giovanni*** (Mozart), ***L'Heure espagnole*** (Ravel), ***La Vie parisienne*** (Offenbach) et ***Gianni Schicchi*** (Puccini) à Wiesbaden.

Parmi ses projets, citons ***Carmen*** (Bizet) à l'Opéra national de Lorraine et à l'opéra de Metz.

À Nantes, Angers et Rennes, Carlos Wagner a mis en scène ***The Rake's progress*** (Stravinsky) en mars et avril 2008.

Directeur de la publication **Gérald CHAIX**
Recteur de l'Académie de Nantes, Chancelier des universités

Conception et suivi du projet **Yves BOURDIN**
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale

Conception et réalisation **Jacky Le RESTE**
Chef de la Division du Fonctionnement et des Affaires Générales
(DIFAG) - Rectorat de Nantes
Régis GÉRARD
Infographie PAO
Département Reprographie - Éditique - Publications (DIFAG 4)
GOUBAULT Imprimeur (La Chapelle-sur-Erdre)
Françoise JANIER-DUBRY
Inspecteur d'Académie Inspecteur Pédagogique Régional
Histoire géographie - Académie de Nantes
Martine HUSSON
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Lettres - Académie de Nantes
Henri ELIE
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Philosophie - Académie de Nantes
Jean-Pierre MARQUET
Chargé de mission d'inspection
Arts plastiques - Académie de Nantes
Yves BOURDIN
Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional
Éducation musicale - Académie de Nantes
Véronique GUÉRIN, Anne RIBSTEIN et Viviane BRENOT
Enseignantes chargées de mission au musée des Beaux-Arts de Nantes
Carlos WAGNER
Metteur en scène
Bernard LEROUX
Délégué académique à l'action éducative et pédagogique, Rectorat de Nantes
Jean-Paul PACAUD
Délégué Académique à l'Action Culturelle, Rectorat de Nantes
Jean-Paul DAVOIS
Directeur Général - Angers Nantes Opéra
Dominique PRIME
Sous-directeur - Angers Nantes Opéra
Marie-Laure LECOURT
Responsable des relations avec le public - Angers Nantes Opéra

Camille PETITET
Chargée de l'action culturelle - Angers Nantes Opéra
Jacques GOIZET
Chargé des publics - Angers Nantes Opéra
Bénédicte DE VANSSAY
Responsable de la communication et des relations avec la presse - Angers Nantes Opéra
Cécile DURET-MASUREL
Conseillère - Service éducation artistique et culturelle - DRAC
Cécile AUVIN
Chef du service culture et patrimoine du Conseil Général de Maine-et-Loire
Anne-Pascal MARQUET
Responsable du service des publics - Musée des Beaux-Arts de Nantes
Adeline COLLANGE-PERUGI
Conservatrice Art Ancien- Musée des Beaux-Arts de Nantes
Christel NOUVIALE
Médiatrice conférencière - Musée des Beaux-Arts de Nantes
Raphaëlle HERVÉ
Responsable du service pour les publics - Musées d'Angers
Clotilde ARTRU
Médiatrice culturelle - Musée d'Angers
Émeric CHARTRAIN
Médiateur culturel - Musées d'Angers
Irène GILLARDOT
Service du patrimoine et de l'archéologie, Nantes, ville d'art et d'histoire
Françoise DE COSSETTE
Conférencière, Nantes, ville d'art et d'histoire
Stéphanie VITARD
Responsable du service éducatif du patrimoine, Angers, ville d'art et d'histoire
Jean-François BIDE
Guide conférencier- Service éducatif du patrimoine, Angers, ville d'art et d'histoire
Marie-Gabrielle GIROIRE
Animatrice de l'architecture et du patrimoine, Fontenay le Comte, ville d'art et d'histoire
Mark SHANAHAN
Chef d'orchestre
Georges LAMBERT et l'ensemble DA CAMERA
Tony BAKER
Poète et compositeur de jazz anglo-ligérien
Sandrine ABELLO
Chef de chœur et le Chœur d'Angers Nantes Opéra
Gilles GÉRARD
Chef de chœur et la Maîtrise de la Perverie

Remerciements à



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DE LA VIE ASSOCIATIVE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



ANGERS NANTES OPÉRA

www.angers-nantes-opera.com

Décembre 2010

Ce document est strictement pédagogique et ne peut être vendu