

W.A. MOZART

COSÌ FAN TUTTE



CARNET
pédagogique >>> **ÉCLAIRAGES**



COSÌ FAN TUTTE ET L'IDÉOLOGIE DES LUMIÈRES

par Elisabeth Rallo-Ditche, professeur émérite de littérature comparée / Aix-Marseille Université

Da Ponte est un esprit européen, il est nourri des Lumières françaises et anglaises et aussi de l'*Illuminismo* italien. Mozart, de son côté, est formé par cette même pensée. Les Lumières revendiquent une autonomie de la raison, appelée à examiner sans préjugés toute réalité pour en tester la légitimité. Comme l'écrit Kant dans un article intitulé « Qu'est-ce que les Lumières? », il s'agit non pas d'une philosophie, mais d'une libération de l'esprit, d'une décision de tout soumettre au libre examen – comme on le verra justement dans *Così fan tutte* – et aussi d'une obsession : la recherche du bonheur. Si on en croit Locke et Voltaire, Lessing et Montesquieu, le but lointain de l'éducation personnelle et collective serait de réduire à la raison la personne et l'humanité toute entière. La religion écartée, la morale et la politique seront fondées sur la raison et le sentiment, autrement dit sur la nature de l'homme. On perçoit un triomphalisme de l'intellect, qui cautionne la première révolution française, dans les années mêmes où est joué *Così*. Une modération tempérée de raison triomphe de tous les égarements.

Le thème du bonheur, qui revient sans cesse au long du XVIII^e siècle, s'enracine également dans la philosophie de la nature qui établit ce bonheur au sein du monde. Sur le plan individuel, la recherche du bonheur guidé par la raison et assuré par la pratique de la vertu aboutit à l'harmonie. « Le mariage sans nuage de la nature et de la morale, du bonheur et de la vertu, tel est bien le rêve le plus profond des Lumières » : mais il n'en sera pas toujours ainsi, et certaines œuvres, dont *Così*, mettent à mal cet idéal.

Le théâtre doit être une école, c'est ce que voulaient les hommes éclairés du siècle : comme il y avait eu *L'École des femmes* de Molière, on aura une *École des mères* de Marivaux et de Nivelles de la Chaussée, et Sheridan parodiera la volonté d'instruire avec une *École de la médisance*. Gageons que le sous-titre de *Così*, « *la scuola degli amanti* » (l'école des amants) procédait de la même intention. Plus qu'une initiation à la vertu, cette école-là est plutôt l'école du libertinage. Qu'on veuille ensuite y voir une éducation « raisonnable », c'est un choix : la séduction, le manquement, l'infidélité ont rendu les personnages inventeurs de leurs propres gestes et de leur propre existence, quel que soit le sens qu'ils lui donneront. Ils sont devenus autonomes, ce qui est après tout un des grands principes du XVIII^e siècle.

LES LUMIÈRES ET LE LIBERTINAGE

Le XVIII^e siècle est aussi un siècle libertin, et Da Ponte n'est pas le dernier à s'en souvenir. Quelques nouvelles règles président dans les rapports amoureux, que Crébillon donne à lire, par exemple, dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* : le nouveau lien ne dure pas et se décline au pluriel. On a des liaisons sans finalité : ni d'ordre politique, religieux ou social, ni d'ordre passionnel. C'est un état de fait profane. Les individus se livrent au plaisir du commerce des sens, voilà tout, dans une grande autonomie sexuelle et sentimentale. Leurs motivations ? Le désir « naturel », la concupiscence, un peu d'ennui peut-être. Les libertins sont quand même les jouets de l'opinion, la sphère mondaine les regarde et commente. Celle-ci est un lieu d'échanges, de conversations,

de cancons, où les personnes s'inquiètent de leur réputation. L'homme libertin a une rude tâche : il vise à la gloire dans l'ordre du libertinage, tout en se gardant de l'ivresse du succès. Le champ du libertinage compte des femmes et des rivaux : le libertin doit dominer ces derniers par son cynisme, sa froideur, mais aussi plaire aux premières en faisant et en disant tout ce qu'elles aiment, et mimer la servitude volontaire devant de fausses idoles. Trois notions sont essentielles : simulation, séduction, domination. On attendra des femmes qu'elles résistent pour manifester leur vertu et qu'elles succombent pour montrer leur faiblesse. Et une certaine violence est attendue de la part de l'homme, car elle soulage la femme qui n'a pas à passer à l'acte volontairement. Le libertin doit tout de même prouver qu'il s'est égaré sous le coup du désir, il promet une liaison enflammée pour ne pas être méprisé. Mais les femmes sont perdantes à ce jeu-là, elles sont bafouées, méprisées, maîtrisées.

Dans les huit vers solennels qui marquent la fin de *Così*, Don Alfonso fait connaître sa philosophie : les hommes accusent les femmes, toutes les femmes, mais c'est la nature humaine qui est en cause. Et les hommes font la même chose, comme Despina l'a dit. Universelle nature humaine, variable et faillible. Tout est soumis au changement dans le monde naturel, « la mutation du désir est la loi générale des êtres » (Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*).

La « nature », c'est le désir et la sexualité, les sentiments sont tout autre chose. Le mariage est une institution sociale, qui mérite d'être respectée pour être détournée, elle est utile et il convient de s'y soumettre, relativement. Il suffit pour cela d'être suffisamment au clair du jeu du désir et d'en prendre son parti. En sera-t-il autrement dans *Così* ? Les verbes *cangiar* et *cambio* sont très souvent utilisés : Don Alfonso, personnage statique et qui chante peu, est le moteur de ce changement. L'énergie d'une émotion une fois éveillée se transforme en désir, il s'agit d'intéresser l'autre, de le sortir de son indifférence ; il est alors capable de s'éprendre.

Des expériences sont proposées : séparation, absence, jalousie, complaisance, compassion. Dès lors, la fin de la comédie ne peut être que le retour à la case départ et à la raison : aucun homme ne pourra satisfaire totalement une femme, aucune femme ne sera tout pour un homme, cela, l'amour le sait et le prend autrement. Pour le moment on en est à la résignation et à l'acceptation de son « identité » sans trop chercher plus loin. Les couples n'étaient pas si mal et la petite expérience les a au moins désabusés du... langage amoureux de convention. On sait maintenant que l'attrance est ailleurs et qu'elle engendre la perplexité : pourquoi celui-là plutôt qu'un autre ? Mais pourquoi pas ?

On peut voir dans la raison sceptique d'Alfonso, par exemple, la découverte d'une conscience de soi inconnue. La rationalité enseigne autre chose que des principes intellectuels : une connaissance de soi profonde qui ouvre à la sérénité. On peut donc lire cet opéra ainsi : une mise en scène du désir dans l'idéologie du XVIII^e siècle, une éducation sociale (souvenons-nous du sous-titre : « L'école des amants ») qui doit aboutir à la fois à la désillusion (car quoi de plus odieux pour un homme des Lumières que les « égarements » et les illusions de l'irrationnel ?) et à la sagesse sociale – sans pour autant renoncer au libertinage. Et aussi un jeu de « bas les masques et assez de fadaïses ! »

qui convient tout à fait à Da Ponte : il s'agit d'y voir clair, de ne pas se mentir à soi-même en se parlant par lieux communs et en tombant amoureux parce que le « discours » est « amoureux ». Il s'agit de savoir que c'est le désir qui conduit l'être humain et que l'on peut choisir par raison sociale de le canaliser d'une manière ou d'une autre. D'amour, dans cette histoire, point. Pas plus que de passion. On attendra le siècle suivant pour cela.

Mais Mozart, lui, poursuit son cheminement intérieur : il n'est sans doute pas opposé à cette idéologie de la raison, en homme du XVIII^e siècle, mais il est spiritualiste et il a un grand désir d'autres valeurs. C'est pourquoi il s'engagera dans la franc-maçonnerie et écrira *La Flûte enchantée*. Là aussi il est question de raison, mais l'amour est bien présent, un amour métaphysique dont est dépourvu *Così*, qui semble un passage nécessaire pour Mozart avant son opéra-fable. Et dont la musique – on a souligné qu'elle pouvait être en contradiction avec le livret, particulièrement dans cette œuvre – laisse échapper ce désir contre une comédie très balisée, dans des moments de grâce.

»»» POUR ALLER PLUS LOIN

Jean Goldzink, *Histoire de la Littérature Française, XVIII^e siècle*, Bordas, 1988.

Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette Littérature, Pluriel, 2000.

Ernesto Napolitano, *Mozart, verso il Requiem*, Torino, Einaudi, 2004.

Jean Goldzink, *À la recherche du libertinage*, L'Harmattan, 2005.

📖 **COSÌ FAN TUTTE : ambiguïtés, non-dits et double entente**

par Elisabeth Rallo-Ditche

Philippe Sollers avait mené en 1987 une expérience peu banale : «...un soir, à la radio, je me suis amusé à lire des pages de la *Philosophie dans le boudoir* sur fond de *Così fan tutte*. Émoi chez les mélomanes idéalistes, partisans de l'innocence et de la pureté diaphane de leur compositeur préféré. Et pourtant, c'était l'évidence. Même énergie, même sens des ensembles, même art de la conversation continue, même rire sous-jacent, même traversée des corps». Est-il si incongru de voir de la «*philosophie dans le boudoir*» dans cette histoire expérimentale qui est celle de *Così*? Si on applique au livret de Da Ponte les analyses du roman libertin, on est surpris de voir les similitudes entre les œuvres, ce qui remet en question la plupart des interprétations de cet opéra, moins «charmant» qu'on veut bien le dire, moins «évanescent» et moins «joli» qu'il n'y paraît. Da Ponte n'était pas un tendre, et Mozart adhère au sujet, lui qui connaît les histoires d'amour compliquées, lui qui a épousé la sœur de sa première fiancée...

DOUBLE-SENS ET DÉSIR

- **Le déguisement** est bien la manière d'insister sur l'absence d'identité des «sujets»; les personnages ne sont, dans la pièce d'Alfonso, que des corps désirants jouant des rôles d'une commedia qui se fait cruelle.
- **Les paroles** sont soit empruntées à d'autres œuvres, que Da Ponte utilise sans hésiter, soit fort conventionnelles. Les jeunes filles tiennent des propos outrés, la cour que font les jeunes gens est indigente, tous les textes qui protestent de l'amour et de la fidélité sont tissés de paroles tirées des airs à la mode des opéras de l'époque, des serments convenus et des *topoi* les plus rebattus : la vérité n'est pas dans le langage, les protestations d'amour sont détournées et subverties par leur aspect conventionnel.
- **Des corps en émoi**, voilà ce que sont ces personnages. Dès le début, les allusions sexuelles prennent place dans le discours, à peine voilé, sur le corps. Lorsqu'Alfonso demande aux jeunes gens ce qu'ils feront, les fiancés répondent qu'ils donneront une sérénade, un banquet en l'honneur de Vénus. Si le banquet est la fin obligée de la comédie, le donner en l'honneur de Vénus et dire «*E che brindisi replicati – far vogliamo al dio d'amor*» (Acte 1, sc. 1. «Et nous voulons porter des toasts répétés au dieu de l'amour!») signale son aspect sexuel. Le vieux philosophe s'inquiète de savoir s'il y sera... et les fiancés le rassurent aussitôt! Alfonso pourra en être, et voir ce qu'il voudra : dès le début, il est désigné comme un voyeur, bien décidé à profiter, au moins par le regard, de plaisirs qui ne lui sont sans doute plus accessibles, comme le laisse entendre Despina.
- **Le désir physique** : quand les deux jeunes filles apparaissent, elles commentent les portraits de leurs fiancés, elles louent leurs bouches, leurs yeux de feu, c'est bien leur physique qui les attire, les excite. Fiordiligi (que la critique s'obstine à voir comme une âme pure, mais qui est moins virginale qu'on veut le dire) se dit «enflammée» et prête à faire la «petite folle», elle veut jouer un tour à Guglielmo, mais ne dit pas lequel... et sa sœur parle du mariage avec une flamme qui en dit long sur ses désirs. Lorsque les jeunes filles sont courtisées par les deux «albanais», elles ressentent le trouble du désir sexuel, car ce n'est pas ce qu'ils disent qui peut vraiment les attirer. Les deux fiancés étaient-ils

plus sublimes? Ils proposaient le mariage et c'est déjà beaucoup, pour des jeunes filles qui semblent être fort préoccupées par leur réputation et leur avenir, mais qui ont un certain «tempérament», comme elles l'ont montré dès leur entrée en scène.

- **Le sexe** est partout, dans tous les propos : « Le libertinage consiste à entendre malice à tout ». On est dans l'allusion permanente, transparente pour qui veut bien jouer ce jeu-là. *La Scuola degli amanti* est une école de libertinage, ne serait-ce que parce que les prétendus albanais partent à la conquête de jeunes filles prétendument chastes et fidèles avec un langage qui ne saurait tromper sur leurs intentions. Le «baume d'amour» qui peut guérir la plaie ressemble au «*bel rimedio*» que Zerline propose à Masetto, les papillons amoureux qui volettent autour des jeunes filles peuvent s'entendre de plusieurs façons : « *Ví voliamo davanti, ed ai lati ed a retro* » peut s'entendre : « Nous volons devant vous, à vos côtés et derrière vous ». Mais comme *voliamo* et *vogliamo* en italien sont homophones, on peut aussi comprendre « Nous vous voulons par devant, de côté et par derrière »... ce qui explique les réactions scandalisées des jeunes filles. Les propos sont *infami* et *temerari* (infâmes et téméraires) en effet ! Les jeunes filles utilisent bientôt le même langage, suivant en cela leur servante Despina qui parle de façon directe du désir enflammé par le désir de l'autre. C'est pourquoi il y a dans l'opéra tout une isotopie du «diable», du «feu dans les veines», etc. : ce qu'elles reconnaissent comme de «l'amour», terme totalement galvaudé ici, c'est le désir de ce «petit serpent» – bien évocateur – que Dorabella dit servir et désirer...

- **L'abstinence** : comme chez Sade, il semble qu'elle change le corps et l'âme. La douleur du départ va priver les jeunes filles «d'amusement», comme elles disent, et comme dit Despina : comment accepter de se faner dans le désespoir et dans la haine de soi? Au contraire, l'exhibition des corps dans leur beauté et leur jeunesse a de quoi plaire. «*Guardate, toccate...*» («Regardez, touchez»), les deux jeunes gens invitent à des contacts physiques, et s'offrent comme de beaux objets dont il faut savoir profiter : peut-on laisser passer cette occasion? La mise en scène du corps beau et désirable est indispensable dans l'initiation amoureuse. Puis les deux jeunes gens vont feindre la mort pour forcer les jeunes filles à se rapprocher d'eux et à les toucher, un flirt avec la mort qui a bien un je ne sais quoi de sadien pour éveiller le plus fort désir.

- **Pratiques libertines** : l'échange des portraits paraît une scène exemplaire de trahison mais aussi d'échangisme suggéré. Guglielmo va chercher le portrait dans le décolleté de Dorabella, pour y placer un autre bijou. Inutile de préciser davantage, tout le monde aura compris l'analogie et ce qui est suggéré. Lorsque Fiordiligi se rend à Ferrando, Guglielmo est placé en position de voyeur. On ajoutera aussi cet échange de sœurs, qui laisse planer une sorte de parfum subversif sur le chassé-croisé des couples.

L'ACTION DU PHILOSOPHE

- **Alfonso connaît les jeunes filles** : si on songe qu'elles ont quinze ans, on peut comprendre combien «l'abstinence» leur est pénible, la durée de l'opéra, une journée, étant métaphorique de

l'absence et non un trait de réalisme. Si elles sont très jeunes, les garçons sont «candides» (c'est le mot même qu'emploie Fiordiligi pour Guglielmo). Le spectacle est excitant et délectable pour Alfonso : l'ignorance est là, mais le désir est au travail.

- Alfonso est présenté comme un homme mûr, ayant sans doute perdu ses «moyens» et un rien **voyeur**. Si Despina veut montrer que l'humanité est composée de fripons qui s'amuse et de vertueux qui «gèlent de froid», selon l'expression du *Neveu de Rameau* de Diderot, Alfonso s'emploie à anéantir le secret, le don, l'attachement. Il scrute les visages, se glisse partout pour regarder, soudoie la servante, se délecte des jeux de mains et des jeux de mots. Alfonso sait utiliser le hasard, le caprice, la circonstance, comme Despina sait utiliser la science à la mode, il est le maître du «moment» propice. Il pousse le jeu et le relance, il sait que le désir s'échauffe et triomphera bientôt : il est un parfait *roué* comme il en est de nombreux dans le roman libertin.

- **Libérer la philosophie** : chez Sade, le maître libère l'énergie des corps pour libérer la philosophie. Ce que veut Alfonso, après cet «échauffement», c'est une prise de conscience de ce qui est nommé «amour» : un bel exemple de «réalité» ambiguë. Il fait surgir un objet de désir du néant, cet objet est irréel, on ne peut pas l'atteindre, ce qui est métaphorisé par la nationalité imprécise des jeunes gens, leur arrivée intempestive. On peut supposer que les garçons ont appris à douter et qu'ils douteront toujours... sauf du plaisir. C'est cela, que de passer de l'illusion au réel, dans toute sa cruauté : la vie libertine devient connaissance, et connaissance dans le rire du *dramma giocoso*. Les héros de *Così* ont pris la mesure du monde. Don Alfonso affirme, en bon «roué», vouloir changer les pleurs en rires ; on peut y voir la bonhomie de la sagesse, mais aussi le résultat du libertinage : «tel est le roman du monde : roman comique».

C'est une formation au libertinage que donnent à voir Da Ponte et Mozart au spectateur. Les héros s'émancipent des terreurs qui les habitaient et qui s'entendaient dans l'air à l'antique de Fiordiligi «*Come scoglio*». La découverte du désir sexuel débarrassé de toute convention est le premier pas, ensuite on va vers les excès, les tromperies, les abandons. Dorabella ne résiste guère aux gestes hardis de Guglielmo, Fiordiligi se pâme dans les bras de Ferrando et les deux sœurs acceptent un mariage rapide (mariage qui a quelque chose de faux même au sein de la fiction elle-même), dans cette hâte de jouir qui règne dans le libertinage. Ils apprennent à entrer dans un monde nouveau, de liberté et de subversion, opposé au monde de la convention raisonnable, comme le laisse entendre Don Alfonso, lorsqu'il dit aux garçons que la meilleure punition pour les filles est de les épouser – ce qui, soit dit en passant, contredit fortement les interprétations moralisantes qui font du mariage un acte raisonnable d'acceptation de l'autre et de soi !

►►► POUR ALLER PLUS LOIN

Patrick Wald Lasowski, *Le grand dérèglement*, Infini Gallimard, 2008, p.71.

Émission de radio Sollers / Sade / Mozart, où l'écrivain Philippe Sollers et la comédienne Francine Landrain reprennent les mots du Marquis de Sade sur la musique de l'Opéra *Così fan tutte* de Mozart, 1987. Réalisation : Michel Jakar ; Production : RTBF – Bruxelles.

DA PONTE ET MARIVAUX

par Elisabeth Rallo-Ditche

Bien que Da Ponte se soit inspiré volontiers d'auteurs italiens comme l'Arioste ou Goldoni, on a aussi reconnu l'influence de Marivaux sur ses livrets. Cela est particulièrement vrai pour *Così*, où peuvent être relevées de nombreuses convergences avec les thèmes des comédies du dramaturge français: lors de son écriture, triomphaient à Vienne *Les Fausses confidences* en français ou en traduction, qui montraient l'observation quasi clinique du procédé amoureux par un personnage philosophe, un rien détaché. Pour Charles Rosen, le livret de Da Ponte appartient comme les comédies de Marivaux à un «genre», celui de la comédie «expérimentale» qui a connu un grand succès en Italie et en Allemagne, l'intérêt principal de ce type d'ouvrage étant le cheminement des personnages vers quelque chose que l'on connaît par avance. S'il y a des similitudes avec *Le Jeu de l'amour et du hasard*, où Orgon tient la place d'Alfonso, selon Nicholas Till c'est surtout *La Dispute* qui serait la principale source de *Così*. Le sujet de cette pièce, que Da Ponte a pu lire en traduction à Vienne en 1778 et que Mozart connaissait peut-être aussi, est de savoir qui, de l'homme ou de la femme, est plus inconstant en amour. Il y a échange d'amoureux, jeu de portraits, et les deux sexes sont à égalité dans l'inconstance: «les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame» dit le Prince; «vices et vertus, tout est égal entre eux.»

Il serait intéressant de se demander si Da Ponte, outre les intrigues, doit quelque chose de plus à Marivaux.

- **Le jeu des travestissements** est un ressort traditionnel de la comédie: on le trouve dès l'origine et, bien sûr, très souvent chez Shakespeare. Marivaux et Da Ponte en usent, mais Da Ponte a eu aussi l'occasion de le voir utilisé chez Beaumarchais dans le dernier acte du *Mariage de Figaro*. Les objets scéniques qui vont avec l'échange des costumes sont des signes dramaturgiques des changements d'identité, utilisés comme toujours pour provoquer le rire du spectateur.

- **Le «marivaudage»** est-il un ressort de *Così*? Le terme a deux acceptions: un certain type de discours et de rapports amoureux, un badinage galant et spirituel, ou encore un style qui donne de l'importance à l'analyse et paralyse le dialogue, en l'arrêtant sur des points de détail. Il est certain que le second sens ne convient pas au «style» de Da Ponte. Mais on peut dire que, comme chez Marivaux, le livret tourne autour de l'idée de faire accéder les personnages au désir, par l'aveu de leurs sentiments et de leurs attirances. Les deux écrivains utilisent le langage comme l'instrument de l'accès à la conscience de soi et du désir. Ils obligent ainsi leurs personnages à user d'une parole indirecte et susceptible d'interprétations multiples (même si chez Da Ponte il s'agit souvent d'une parole érotique), les textes étant des sortes d'expérimentations sur le langage.

- Les deux écrivains cherchent à **briser les fausses évidences du discours** et à remettre en question les «places» des personnages dans la hiérarchie sociale ou familiale. Pour cela ils sortent les personnages de leurs univers en les faisant changer d'identité. Du coup, ceux-ci ont du mal à parler en leur nom et doivent utiliser un langage nouveau. Mais chez Da Ponte, les propos restent beaucoup plus directs et crus dans l'expression d'un désir plus turbulent.

- Chez les deux auteurs, la «**surprise de l'amour**» est une **surprise des sens** : l'amour, naturel et spontané, s'exprime par le corps. Toutefois chez Marivaux l'enjeu n'est pas d'aimer, mais bien de reconnaître qu'on aime et d'affronter tous les obstacles qui empêchent l'aveu. Dans *Così*, les choses sont beaucoup plus simples et vont beaucoup plus vite : l'opéra se prête mal à des analyses détaillées et complexes des sentiments amoureux. Et Da Ponte est plus clairement sensuel que Marivaux : il se rapproche davantage du roman libertin.

- La **découverte du sentiment** est difficile chez Marivaux et engage l'être tout entier. Les personnages éprouvent une sorte de «vertige identitaire», l'aveu révèle la complexité des cœurs. Dire son amour, chez Marivaux, c'est détourner le regard de soi et regarder l'autre : on voit ici ce qui sépare Da Ponte du dramaturge français. Les personnages féminins de *Così* ne parviennent guère à regarder l'autre, bien au contraire, ils se regardent eux-mêmes et scrutent leurs propres mouvements intérieurs en se prenant bien facilement au leurre de l'apparence. Les personnages masculins, eux, sont plus à même de scruter le cœur des femmes, mais ils le font avec une sorte de défi et une certaine violence. Ils sont partie prenante dans l'expérience que mène Don Alfonso et ont beaucoup à perdre.

- Les deux auteurs écrivent des textes comiques et veulent **divertir le spectateur**. Marivaux, écrivant sur le sublime dans la comédie : le sublime doit «amuser agréablement l'âme». Il utilise cette formule lumineuse : «L'âme rit en paix» (*Sur la pensée sublime*). Da Ponte lui aussi amuse le spectateur, mais ses *lazzi* sont plus proches de la *commedia dell'arte* que de la subtile ironie ou des jeux d'esprit. S'il est vrai que le livret de *Così* est joyeux, il est aussi grivois.

Da Ponte est certes redevable à Marivaux pour les thèmes et les procédés dramatiques, mais, fondamentalement, leurs univers divergent. Celui de Da Ponte est plutôt lié aux romans libertins qui consacrent la sensation comme source de la connaissance, mise en scène en version érotique. Le passage de l'aveuglement à la lumière se fait de façon «pratique», pour définir l'humain et pour agir sur lui, comme veut le faire Don Alfonso. Ce dernier prétend, tout comme les romanciers libertins, aboutir à une connaissance de l'âme humaine et les personnages sont le lieu légitime des expérimentations sur l'homme moral, pour désabuser les naïfs et les faire entrer dans le monde des «adultes» – c'est à dire des libertins.

►►► POUR ALLER PLUS LOIN

Bruce Allan Brown, *W. A. Mozart, Così fan tutte*, Cambridge Opera Handbook, 1995.

Charles Ford Music, *Sexuality and the Enlightenment in Mozart's Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte*, Burlington, VT : Ashgate, 2012.

Charles Rosen, *Le Style classique, Haynd, Mozart, Beethoven*, Gallimard Tel, 2000.

Jean-Paul Sermain, *Le marivaudage : essai de définition dramaturgique*, Revue de Théâtre Coulisses, n°34, oct. 2006.

Nicholas Till, *Review : Wolfgang Amadeus Mozart : Così fan Tutte*, Opera Quarterly, 25 (1-2). pp. 145-149 (2009).

LA POLITIQUE COLONIALE ITALIENNE DANS LES ANNÉES TRENTE

Une colonisation tardive au service du fascisme mussolinien

par Anne-Flavie Germain

FIN XIX^e Première phase d'expansion coloniale italienne

Les premières expéditions coloniales de l'Italie remontent à la fin du XIX^e siècle. Si celles-ci semblent relativement tardives en comparaison avec les opérations menées par d'autres pays européens, cela s'explique notamment par une unification italienne réalisée tardivement (1861).

Les intérêts politiques et commerciaux que représente la mer Rouge, depuis que le canal de Suez l'a rendue accessible depuis la mer Méditerranée, ont encouragé les premières opérations italiennes vers l'Érythrée (1889), la Somalie (1889-1890) et la Lybie (1911). La défaite de l'Adoua en 1896 marque la fin de la première phase d'expansion coloniale italienne avec l'échec de la conquête de l'Éthiopie. Celle-ci constitua un véritable traumatisme national, que Mussolini reprendra à son compte pour justifier la deuxième campagne d'Éthiopie en 1935.

1922-1941 Second colonialisme italien : l'impérialisme fasciste

Mussolini a construit une partie de son projet idéologique sur la promesse de l'avènement d'un nouvel Empire romain. Ainsi les visées impérialistes dont il fit preuve, peu après son arrivée au pouvoir en 1922, furent présentées comme une nécessité et s'associeront naturellement au projet totalitaire fasciste.

Estimant l'Italie lésée par les traités de paix de la première Guerre Mondiale – «il ne nous reste que les miettes du festin colonial des autres» – le Duce envahit l'Éthiopie en 1935, et annonça la proclamation du nouvel Empire italien d'Afrique orientale le 9 mai 1936.

Mussolini souhaitait mettre en place dans chacune des colonies italiennes une nouvelle organisation sociale et économique, à l'image de celle de la *mère patrie*, capable d'accueillir durablement de nombreux Italiens et de soulager démographiquement la métropole. Il espérait qu'à terme la population italienne dans les colonies surpasserait numériquement les populations autochtones.

Son projet pour une Afrique orientale italienne reposait sur trois piliers fondamentaux, qu'il s'attacha à mettre en application entre 1935 et 1941 (date de l'arrivée des troupes britanniques en Éthiopie, marquant la fin de l'Empire) :

- une émigration du peuple italien massive et sélective capable de répondre aux critères de «l'Italien nouveau» qu'il appelait de ses vœux ;
- la valorisation économique du territoire colonisé avec un objectif d'autosuffisance ;
- l'installation d'une idéologie raciale (systématisation de la ségrégation, avec la parution du manifeste sur les races de 1938 légalisant la privation de droit politique des autochtones et la lutte contre le métissage).

ASMARA OU LA PETITE ROME AFRICAINE

regard sur la capitale érythréenne, cadre de la mise en scène de Christophe Honoré

Symbole de puissance sous l'Empire romain, l'édification de villes modernes constitua également l'une des pierres angulaires du projet colonial fasciste. En ce sens, le cas d'Asmara est emblématique.

Asmara fut choisie comme capitale de l'Érythrée par les Italiens en 1885. Elle connut une expansion économique, industrielle et architecturale exceptionnelle pendant les années mussoliniennes qui fit d'elle la vitrine coloniale de l'empire fasciste et qui lui valut le nom de « petite Rome africaine ».

À titre d'exemple, Mussolini invita quelques architectes d'avant-garde à expérimenter de nouvelles formes architecturales à Asmara, où ils développèrent un complexe d'envergure au croisement entre l'art moderne italien et l'architecture traditionnelle locale, dont les principaux monuments, inscrits depuis au patrimoine mondial de l'Unesco, sont aujourd'hui de précieux témoins de l'époque fasciste (le cinéma Imperio, le Fiat Tagliero...).

Cette modernisation exceptionnelle alla de pair avec une forte ségrégation urbaine, repoussant les Érythréens à l'extérieur de la ville, et transformant Asmara en une microsociété d'expatriés. Selon un recensement de 1939, plus de la moitié de ses 98.000 habitants étaient Italiens, pour la plupart soldats démobilisés, commerçants ou fonctionnaires.

C'est dans le cadre de cette « petite Rome érythréenne » que les personnages de la mise en scène de Christophe Honoré vont évoluer.

COSÌ FAN TUTTE – L'altérité à l'époque coloniale

par Anne-Flavie Germain

Dans son projet de mise en scène, Christophe Honoré travaille sur l'ambiguïté du rapport à l'altérité dans le contexte de l'Italie coloniale des années 1930.

LA FIGURE DE « L'AUTRE » À L'ÉPOQUE COLONIALE, entre rejet et fascination

Le XIX^e siècle est marqué par le lent mouvement de formation des États-nations européens, ainsi que par l'apogée de leurs conquêtes coloniales. Ce double contexte va favoriser l'émergence et la construction d'un discours sur l'altérité au sein des sociétés occidentales. En effet, définir et représenter l'« Autre », c'est s'offrir la possibilité de s'en différencier et faire apparaître les contours de sa propre spécificité, nationale ou culturelle par exemple.

La colonisation, qu'elle soit justifiée par des ambitions économiques, démographiques ou encore civilisatrices, s'entend comme la confiscation de la liberté et du territoire d'un peuple, au nom de la supériorité supposée d'un autre peuple. Elle se traduit notamment par la domination, l'assujettissement mais aussi par l'engagement d'un processus d'infériorisation.

Afin de légitimer l'exploitation des peuples colonisés auprès de leur population nationale, les puissances coloniales vont s'efforcer d'insuffler un imaginaire collectif autour de la figure de l'*Autre*, en l'occurrence de l'indigène, via le déploiement de stéréotypes et caricatures entretenus par une propagande visuelle, littéraire, voire artistique... Propagande par ailleurs encouragée et validée à la même époque par le développement de tout un corpus scientifique sur la hiérarchisation des espèces et des races.

Les indigènes, dont la singularité est réduite à leur couleur de peau et aux attributs qui en découlent supposément, tantôt font l'objet de rejet, tantôt, parce qu'ils représentent l'altérité, incarnent les fantasmes et les comportements proscrits que la société projette sur leurs corps exotiques (mythe d'une sexualité débridée, mœurs sauvages etc.). Dans tous les cas, ils fascinent.

LA MISE EN SCÈNE DE L'ALTÉRITÉ : *Minstrel shows*, *blackface* et zoos humains

Pour répondre à la fascination, mais surtout à la curiosité qu'ont pu susciter les peuples indigènes, les sociétés occidentales n'ont pas hésité, à plusieurs reprises et sous différentes formes, à mettre en scène (voire en spectacle) leur différence.

Dès 1830, et ce, pendant près d'un siècle, une série de capitales européennes accueillirent à la marge de leurs expositions coloniales des zoos humains, étranges expositions « ethnologiques » au cours desquelles on exhibait des groupes d'individus en valorisant particulièrement leur exotisme. On pense notamment aux expositions qui se déroulèrent au jardin d'acclimatation à Paris, aux spectacles de pygmées aux Folies Bergères ou encore à la cruelle exhibition dont fit l'objet la Vénus Hottentote.

À la frontière entre le divertissement et le discours savant, ces manifestations, en exacerbant l'étrange, le curieux et le différent, ont servi le discours colonial en permettant de rassurer la modernité et la «normalité» du spectateur blanc européen, et de justifier par là-même les entreprises coloniales.

C'est à la même période que se répandent aux États-Unis les *Minstrel shows*, forme de spectacle populaire donné dans les music-halls, à l'occasion desquels les musiciens ou acteurs blancs se grimaient le visage en noir à l'aide de charbon (technique du *blackface*) et caricaturaient les esclaves et leur tradition musicale. Ces manifestations connurent beaucoup de succès et s'étendirent jusqu'au début du XX^e siècle. Jim Crow, personnage inventé par Thomas Dartmouth Rice, en est devenu l'emblème.

Si les zoos humains et les Minstrel shows présentent des formes de mise en spectacle différentes, l'homme de couleur y est partout objet de divertissement et de dérision, tour à tour fascinant et repoussant.

LE BLACKFACE dans la mise en scène de Christophe Honoré

Dans sa mise en scène de *Così fan tutte*, Christophe Honoré aborde la question de l'altérité à travers une série de couples dans le contexte de l'Italie coloniale des années 30 : masculin/féminin, colon/autochtone, blanc/noir.

Il choisit notamment de travestir Ferrando et Guglielmo en soldats africains enrôlés dans l'armée mussolinienne, pour tenter de séduire Dorabella et Fiordiligi. Leurs visages seront grimés d'un «*blackface* insensible et raciste».

Si Christophe Honoré évoque ainsi la tradition des *Minstrel shows*, il se sert du masque, artifice par excellence de la représentation, pour colorer les rapports de forces du livret et ouvrir une réflexion sur le racisme. Celui-ci reviendrait à enfermer l'«Autre» dans son apparence. La couleur de peau comme seul élément constitutif de l'indigène est une fabrication occidentale : elle est le masque que les blancs ont imposé aux noirs.

Le parti-pris de Christophe Honoré invite également à réfléchir à ce que signifie le recours au *blackface* au théâtre aujourd'hui.

Le grimage, quand il est justifié par des arguments de qualité de distribution, («aucun autre acteur adéquat n'a été trouvé»), rappelle la prédominance d'un *acteur-type* sur les scènes contemporaines en Europe : l'acteur européen blanc. De la même manière, quand certains metteurs en scène éprouvent encore des difficultés à imaginer, en France, un *Hamlet* interprété par un artiste d'origine indienne ou nord-africaine, avec en arrière-plan l'idée selon laquelle les caractéristiques ethniques et culturelles d'un acteur le prédestineraient à certains rôles, cela trahit malheureusement la survivance de stéréotypes hérités du discours colonial.

PISTES PÉDAGOGIQUES*

par Valérie Brigot, professeur d'éducation musicale, chargée de mission,
professeur relais DAAC pour le Festival d'Aix

L'étude des registres de voix liés aux types de personnages est l'occasion de rappeler un certain nombre de conventions que l'on pratique couramment à l'opéra.

Ainsi, un roi ou un père sera très certainement une basse, tandis que la jeune première sera soprano.

Le professeur d'**éducation musicale** pourra donc s'appuyer sur un travail avec le professeur de lettres, pour montrer que certaines conventions sont courantes au théâtre, comme le choix des costumes dans la *commedia dell'arte*, ou le choix des registres dans l'art lyrique. Ceci n'est aucunement une entrave mais bien au contraire un point de départ obligé, assumé par le dramaturge, pleinement intégré par le spectateur comme élément de la création. D'ailleurs, Mozart et son complice Da Ponte semblent s'être amusés tout au long de l'ouvrage en utilisant abondamment ces conventions opératiques et théâtrales en direction d'un auditoire averti, à n'en pas douter à des fins comiques.

Ce travail se poursuivra en **SVT**, par l'étude de l'appareil phonatoire et une réflexion sur le timbre et le registre d'une voix: le timbre vocal dépend-il seulement de données physiologiques ou se construit-il à travers une langue, une culture, une place sociale, un vécu dont le compositeur se sert pour tracer le caractère de ses personnages? Pourquoi caractéristiques vocales et caractéristiques dramaturgiques d'un personnage sont-elles liées? Est-ce que ce lien a évolué selon les époques? Est-ce que le goût du public pour certains types de voix peut briser ou du moins induire une adaptation du cadre conventionnel? Peut-on enfin établir un portrait à partir d'une voix?

Les professeurs de lettres et d'éducation musicale pourront conjointement aborder avec leurs élèves le thème du travesti dans le jeu amoureux, si cher aux compositeurs et écrivains du XVIII^e siècle.

En comparant certaines scènes de *Così fan tutte*, par exemple le sextuor de la scène 11 de l'acte I, et des scènes extraites de l'œuvre de Marivaux, extraites du *Jeu de l'amour et du hasard*, ils pourront s'interroger sur les possibilités artistiques qu'induit ce thème, les ressorts du registre de la comédie qu'il met en lumière et les différences en matière de mises en scène et de lectures proposées au spectateur que l'apport de la musique impose. Certaines de ces scènes pourront d'ailleurs être appréhendées par la classe sous forme d'un jeu improvisé autour du travestissement. Enfin, le professeur d'éducation musicale puisera dans le répertoire mozartien, notamment dans *Don Giovanni* ou *Les Noces de Figaro*, pour compléter son propos.

Des photos de productions anciennes

Certaines photos disponibles sur internet, ou dans des revues d'analyses comme *L'Avant-scène opéra*, constituent une source dans laquelle peuvent puiser conjointement les professeurs de **musique** et d'**arts plastiques** pour analyser et faire comprendre l'évolution de la mise en scène et le rôle essentiel du metteur en scène dans la re-création d'un ouvrage, lors de sa production. Cette galerie d'images analysées et commentées pourra faire l'objet d'une exposition au CDI de l'établissement en fin d'année.

Photographier un chanteur en restituant l'expressivité et le geste vocal est une des préoccupations du photographe professionnel.

Mettre en lumière ce souci de restitution permet aux élèves de comprendre les difficultés que surmonte un chanteur lyrique, à la fois comédien et chanteur, pour interpréter son rôle.

Le professeur d'**arts plastiques** pourra demander aux élèves de photographier leurs camarades dans une activité vocale, par exemple en chantant réellement ou en « play-back » les premières mesures de l'air de Despina « *Una donna a quindici anni* » ou celle d'un récitatif, celui d'Alfonso dans la scène 5 de l'acte I, juste après le premier chœur : « *Non v'è più, tempo, amici* ». Ces images obtenues seront ensuite transformées en pochette de CD : un enregistrement fictif valorisé par une pochette attractive, qui reflète l'interprétation et la mise en scène imaginaire. Cette création sera complétée en cours de Français par une annexe à la pochette donnant les biographies des chanteurs, du chef d'orchestre, du metteur en scène, ainsi que le synopsis de l'œuvre. Enfin, certains élèves pourront se mettre dans la peau d'un journaliste et écrire une critique imaginée de l'enregistrement.

Bouger et chanter est une difficulté majeure pour les chanteurs amateurs.

Cette difficulté peut s'accroître lorsque l'on chante en groupe, par la nécessité de gérer sa voix et son propre déplacement dans l'harmonie de son environnement proche... Pour appréhender cette difficulté, le professeur d'**éducation musicale** pourra travailler en collaboration avec le professeur d'**EPS**. Il s'agira de travailler avec les élèves le premier chœur de la scène 5 de l'acte I, à une ou deux voix, puis d'en élaborer une mise en espace en privilégiant le sens de ce chœur dans la trame dramatique de l'œuvre. Cette activité pourra ensuite être filmée et analysée par les élèves et leurs professeurs.

L'ouverture d'un opéra est une musique instrumentale qui installe l'auditeur dans l'ambiance de l'opéra qui va suivre.

C'est aussi une pièce qui permet au compositeur de nous faire entendre certains éléments musicaux qui jalonnent l'œuvre, soit une forme de générique appliqué à la scène chantante ou encore une scène d'exposition sans paroles, tout en suggestion auditive...

Après une introduction lente comparable aux trois coups traditionnels qui annoncent le début d'une pièce de théâtre, l'ouverture de *Così* annonce finalement, et d'une manière certes plus subtile, les caractéristiques qui définiront l'ouvrage : légèreté, quiproquo et humour.

La musique se fait vive, aérienne, structurée par un motif simple et répétitif donnant une place privilégiée aux bois, colorée de citations musicales empruntées aux *Noce de Figaro* et à *Don Giovanni*.

Le professeur d'**éducation musicale** s'appuiera sur l'écoute de cet extrait pour mettre en avant le rôle de l'ouverture. Il pourra aussi renforcer cette écoute en proposant aux élèves l'exercice suivant : retranscrire, sous forme de graphisme automatique, les sensations éprouvées à l'écoute de l'extrait. Puis choisir une couleur pour les accords de l'introduction et une couleur pour la partie rapide. Après l'écoute, définir dans « le dessin » obtenu une forme qui se dégage des deux parties, en surlignant les lignes de forces. Enfin, à partir des deux formes dégagées, imaginer l'histoire qui va être racontée.

L'exercice sera complété par l'analyse, en **arts plastiques**, d'un tableau de Fragonard tel que *La balançoire* ou *Le verrou*, en montrant comment le peintre évoque la légèreté du thème amoureux.

Le récitatif est un procédé musical lié à l'invention de l'opéra que l'on retrouve abondamment dans *Così*. Il permet de faire avancer l'action dramatique en privilégiant la compréhension du texte.

Pour aborder cette notion, les élèves pourront travailler avec leur professeur de **lettres** un passage du livret, par exemple le récitatif *secco* de **Despina de la scène 8 de l'acte I**, dans sa traduction en français. Par une lecture détaillée de l'extrait, les élèves souligneront les mots qui leur semblent importants pour la compréhension du récit. Puis dans un deuxième temps, le professeur leur demandera d'improviser un sous-texte, de formuler les mots-clés d'une autre façon qui mettra en lumière le sens de cet extrait. Enfin, en cours d'**éducation musicale**, les élèves écouteront la musique de Mozart et comprendront comment celle-ci va elle aussi souligner le sens du texte par sa composition et sa rythmique.

Le professeur complétera ce travail par l'écoute d'un récitatif accompagné, par exemple celui que chante **Dorabella, au début de la scène 9 de l'acte I**. Il montrera comment l'accompagnement orchestral oriente l'auditeur vers une écoute plus sensible, axée sur la transmission des sentiments et moins sur la compréhension mot à mot du texte.

Les professeurs d'éducation musicale, de lettres et d'arts plastiques pourront ensemble chercher à tracer le portrait de chacun des personnages en listant avec leurs élèves les différents airs qui nous renseignent à la fois sur le caractère du personnage et sur son état émotionnel au moment du récit.

- Fiordiligi, à l'acte I scène 11, nous révèle dans cet air de fureur son caractère noble et sérieux. Pourtant, la musique colore la détermination du personnage par un côté parodique en s'amusant des conventions liées à l'opéra *seria*, nous rappelant ainsi que *Così* est un *dramma giocoso*.
- Dorabella, à l'acte II scène 10, montre un caractère plus proche de la comédie dans cet air en forme de rondo en 3 couplets, plus sensuel, à l'image de la courbe mélodique de la clarinette qui l'accompagne.
- Ferrando, à l'acte I scène 12, est l'archétype même de l'amoureux, comme l'est cet aria da capo en matière de forme vocale.
- Guglielmo, à l'acte I scène 11, s'affiche comme un homme plus terre à terre et même ici un peu grivois, à l'inverse de son compagnon d'arme.
- Don Alfonso, au début du trio dans la scène 13 de l'acte I, s'affirme comme un donneur de leçon, ce que souligne la brève formule en imitation sur le mot *necessità* jouée par les cordes, dans un style un peu ancien, et la forme « air de catalogue » que prend la fin de cet air.
- Despina, dans la scène 9 de l'acte I, se fait une ambassadrice du libertinage au féminin à travers un air léger, relevé et des plus séduisants.

La démarche sera la suivante : après l'écoute de l'*aria*, les élèves dégageront avec leur professeur d'**éducation musicale** une émotion qu'ils traduiront par un titre donné au morceau, par exemple « l'espiègle ». À partir de ce titre, les élèves en écriront un bref développement à la manière de La Bruyère avec le professeur de **lettres**. Enfin, ils réaliseront une galerie de portraits avec leur professeur d'**arts plastiques**, qui donnera lieu à une exposition au sein de l'établissement.

Le metteur en scène de la production de cette année a choisi de situer l'action de cet opéra dans les colonies italiennes d'Afrique, au début du XX^e siècle.

Ce parti pris sera l'occasion d'un travail en amont avec le professeur d'**histoire géographie** sur cette réalité historique dont l'analyse des répercussions permet d'expliquer en partie le monde d'aujourd'hui.

À partir de cette analyse, le professeur d'**éducation musicale** pourra rebondir sur un questionnement plus vaste à propos de la mise en scène : quel est son rôle dans la lecture de l'œuvre imposée au spectateur ? Quelle est aussi son influence, voire sa responsabilité dans le message qu'elle induit et qui s'inscrit dans l'actualité d'aujourd'hui ? Ces questionnements s'appuieront sur le visionnage d'extraits de différentes productions données dans le passé.

PEINTURES Fragonard



Le Verrou, huile sur toile (1777)

◀ La Balançoire, huile sur toile (1767)

EXTRAITS

Récitatif / acte I - scène 8 - n°10

DESPINA Quelle vie épouvantable que la vie d'une soubrette ! Du matin au soir, on s'occupe, on s'échauffe, on travaille, mais rien de ce qu'on fait n'est pour soi. Depuis une demi-heure que je le bats, le chocolat est prêt, et il faut pourtant que je reste à le renifler, la bouche sèche. Ma bouche n'est-elle donc pas faite comme la vôtre ? Oh, mes belles dames, pourquoi faut-il que vous ayez l'essence et moi seulement l'odeur ? Bigre, j'ai envie de le goûter. Qu'il est bon ! On vient. Oh, mon Dieu, ce sont mes maîtresses ! (*Fiordiligi et Dorabella entrent.*) Mesdames, votre déjeuner est servi ! (*D'un revers de main, Dorabella jette tout par terre.*)

Récitatif accompagné / acte I - scène 9

DORABELLA Ah, va-t-en ! Crains le triste effet d'un amour désespéré ! Ferme ces fenêtres... je hais la lumière... je hais l'air que je respire... je me hais moi-même. Qui bafoue ma douleur ? Qui me consolera ? Ah, par pitié, va-t-en ! Laisse-moi seule.

Chœur / acte I - scène 5 - n°8 ▶▶▶

(arrangement pour 2 voix d'après le chœur écrit par Mozart)

CORO *Bella vita militar! Ogni dì si cangia loco, oggi molto, doman poco, ora in terra ed or sul mar. Il fragor di trombe e pifferi, lo sparar di schioppi e bombe forza accresce al braccio e all'anima vaga sol di trionfar. Bella vita militar!*

LE CHŒUR Belle vie militaire ! Tous les jours, on change d'endroit ; aujourd'hui, l'abondance, demain, la disette, tantôt à terre, tantôt en mer. Le bruit des trompettes et des fifres, le fracas des fusils et des bombes, accroissent la force de nos bras et de nos âmes qui ne rêvent que de triompher. Belle vie militaire !

Soprano

Bel-la vi - ta mi - li - tar Bel-la vi - ta mi li tar O - gni

Mezzosoprano

Be - la vi - ta mi - li - tar Be - la vi - ta mi - li - tar O - gni

S.

di si can-gia lo - co og - gi mol - to, do - man po - co o - ra/in ter-ra/ed or sul

Mzs.

di si can-gia lo - co og - gi mol - to do - man po - co o - ra/in ter-ra/ed or sul

S.

mar Il fra - gor, - die trom - be, e pif - fe - ri lo spa -

Mzs.

mar Il fra - gor, die trom - be, e pif - fe - ri lo spa -

S.

rar die schiop - pi, e bom - be for - za/ac - cres sce/al brac - cio, e/al

Mzs.

rar die schiop - pi, e bom - be for - za/ac cres sce/al brac - cio, e/al

S.

l'a - ni - ma, va - ga sol di tri - on - far. Be - la vi ta mi li -

Mzs.

l'a - ni - ma, va - ga sol di tri - on - far Be la vi ta mi - li -

S.

tar Bel - la vi ta mi li tar

Mzs.

tar Bel - vi ta mi - li - tar

FESTIVAL
'AIX
EN PROVENCE



FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE 2016

www.festival-aix.com

POUR EN SAVOIR PLUS, DÉCOUVREZ LE WEBDOC SUR LE SITE INTERNET DU FESTIVAL D'AIX

SERVICES ÉDUCATIF ET SOCIO-ARTISTIQUE - PASSERELLES

frederique.tessier@festival-aix.com / emmanuelle.taurines@festival-aix.com

COORDINATION ÉDITORIALE Alain Perroux

TEXTES Elisabeth Rallo-Ditche / Anne-Flavie Germain / Valérie Brigot

DESIGN GRAPHIQUE Céline Gillier