

CHATELAIN
THEATRE MUSICAL DE PARIS

2003 / 2004

| **Antigona** | *Tommaso Traetta (1727-1779)*



Festival des régions

| **Antigona** | *Tommaso Traetta (1727-1779)*

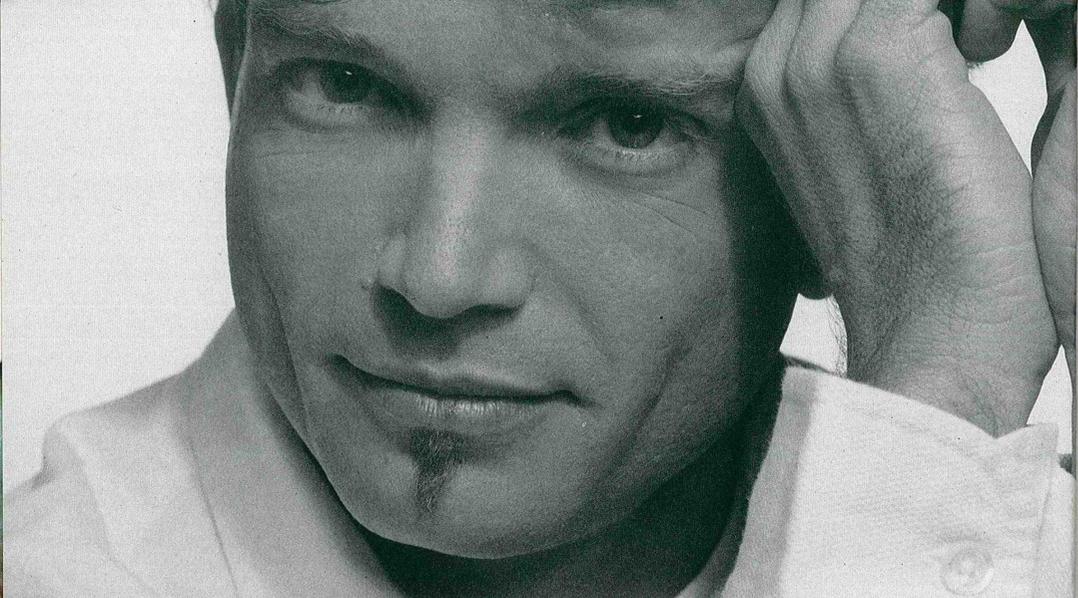


LE FIGARO

MEZZO
CLASSIQUE

 **CRÉDIT AGRICOLE S.A.** Avec le soutien de Crédit Agricole S.A.

MAIRIE DE PARIS 



CHRISTOPHE ROUSSET

LES TALENS LYRIQUES



DECCA

World premiere recording

Traetta
Antigona
Christophe Rousset
les talens lyriques

Bayo | Allemanno | Panzarella
Polverelli | Ragon
Chœur de Chambre Accentus

DECCA

UNIVERSAL

classica

fondation france telecom

Antigona | Tommaso Traetta (1727-1779)

Tragédie en musique en trois actes
Livret de Marco Coltellini d'après l'Antigone de Sophocle
Créé le 11 novembre 1772 au Théâtre impérial de Saint-Petersbourg

Direction musicale **Christophe Rousset**

Mise en scène **Éric Vigner**

Décors **M/M (Paris)**

Costumes **Paul Quenson**

Lumières **Marie-Christine Soma**

Antigona **Maria Bayo**

Ismene **Marina Comparato**

Creonte **Kobie van Rensburg**

Emone **Laura Polverelli**

Adrasto **John McVeigh**

Les Talens Lyriques en résidence à Montpellier
Chœur de chambre Les Éléments

Chef de chœur **Joël Suhubiette**

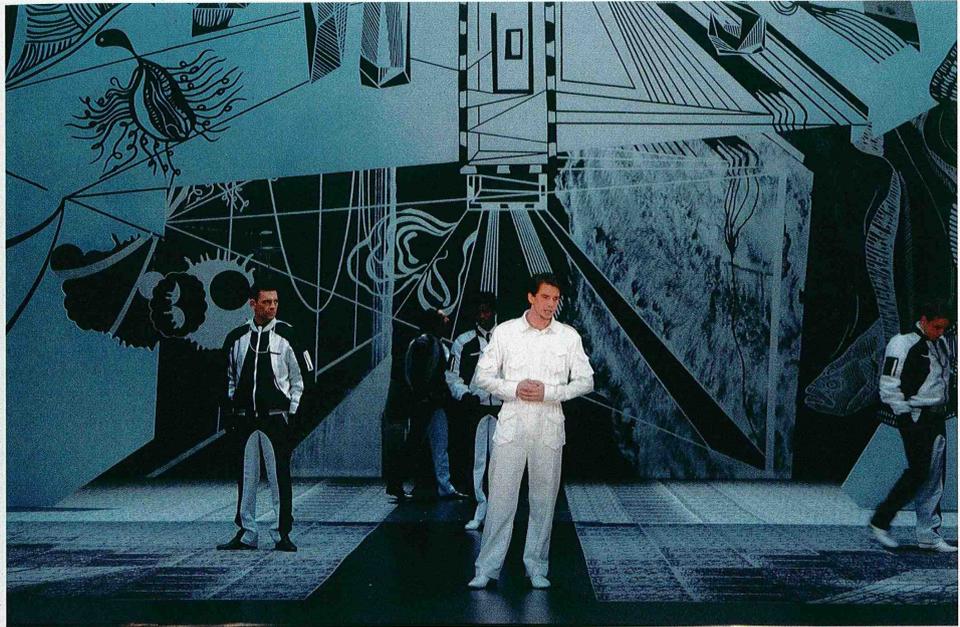
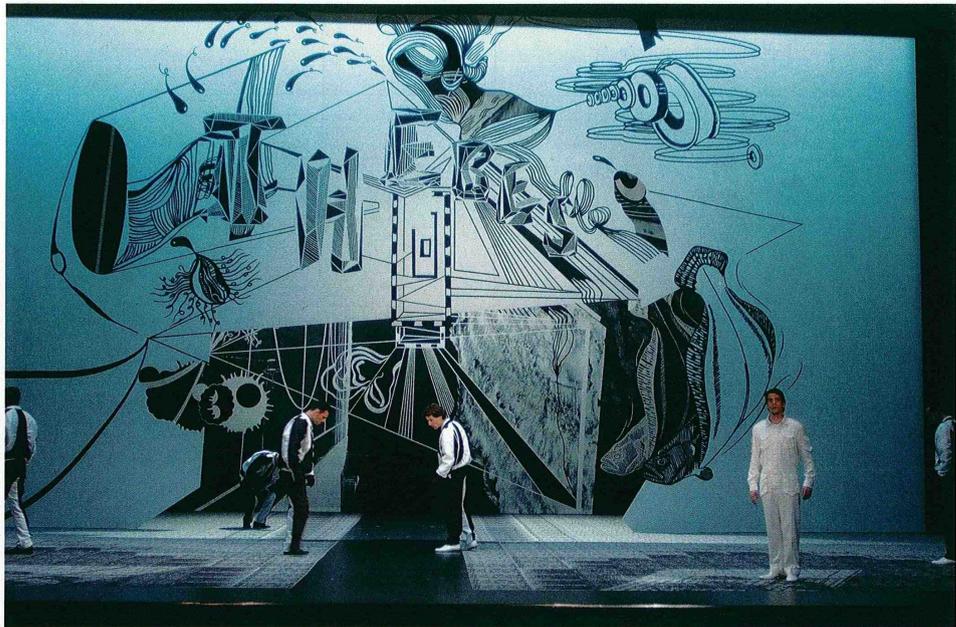
22 et 24 juin à 19 h 30
27 juin 2004 à 16 heures

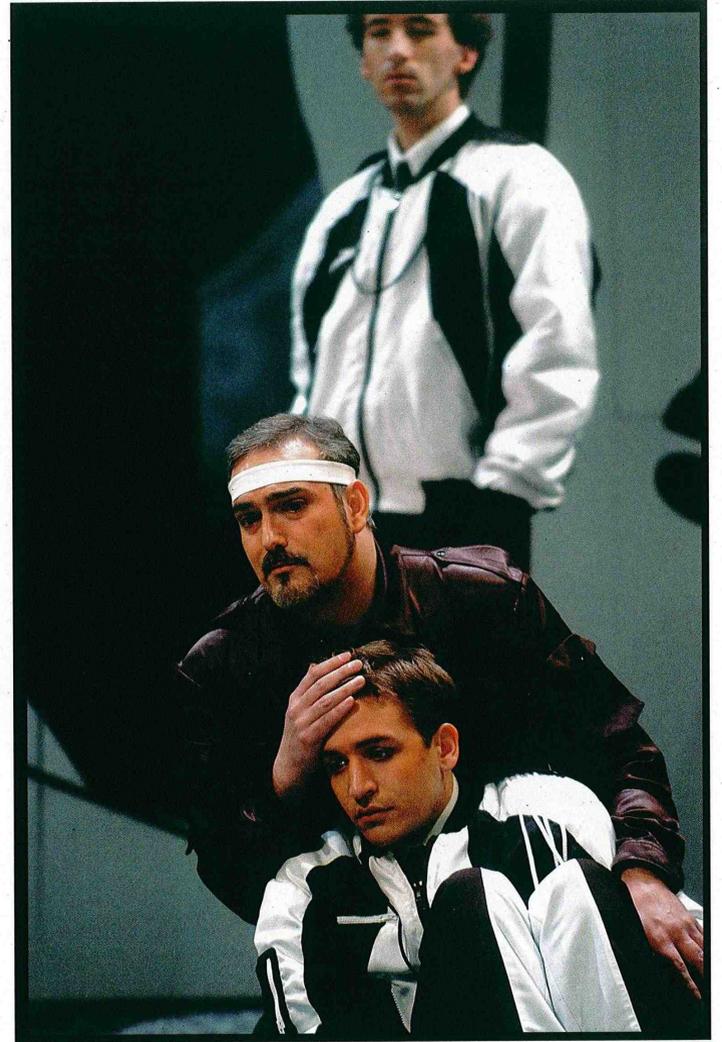
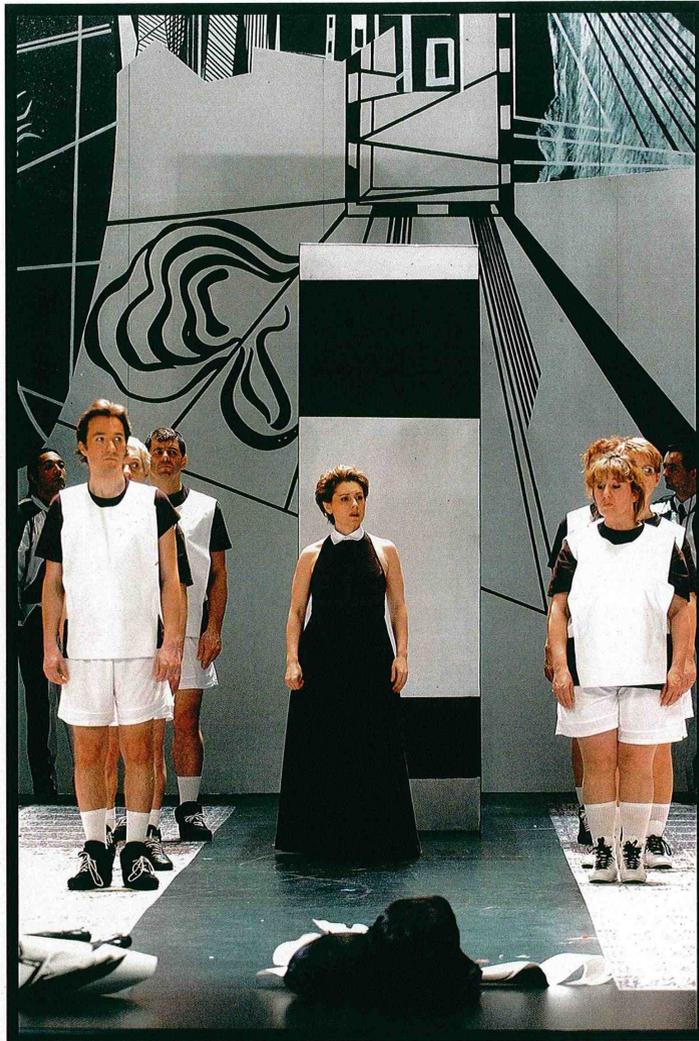
Nouvelle production
Dans le cadre du Festival des régions,
en collaboration avec l'Opéra National de Montpellier

Avec le soutien de Crédit Agricole S.A.

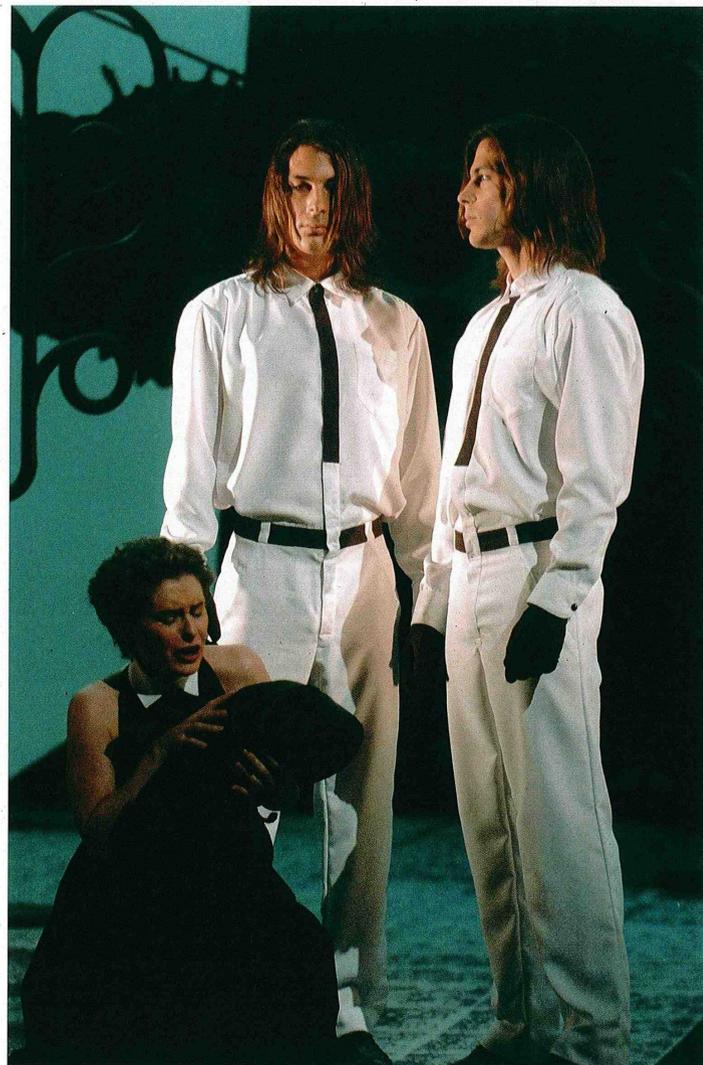
Sommaire

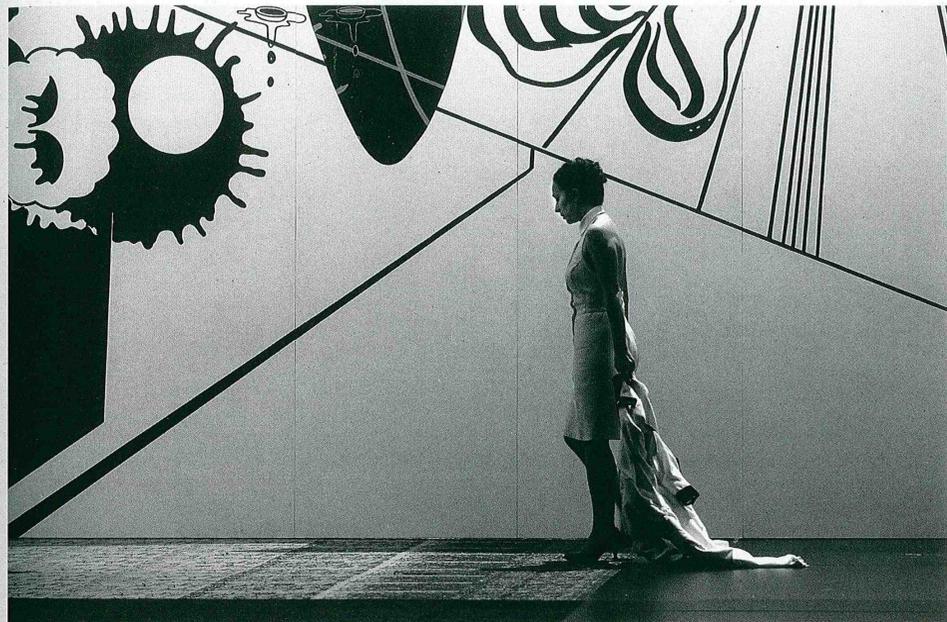
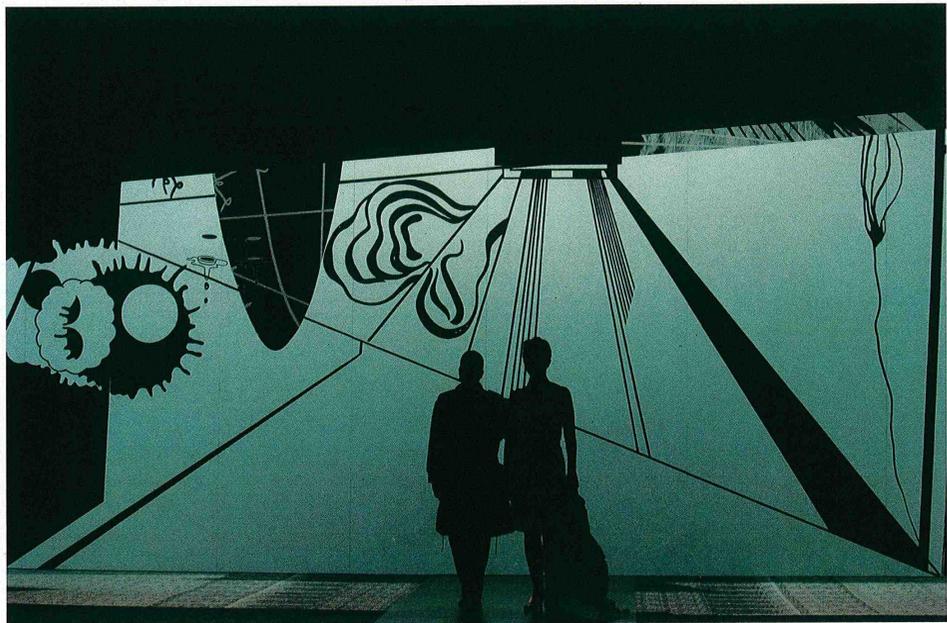
- 20 En attendant le lever de rideau
- 21 *Waiting for curtain-up*
- 22 Tommaso Traetta et son époque
- 24 Argument
- 25 *Synopsis*
- 26 *Antigona*, un opéra avant-gardiste | *Christophe Rousset*
- 30 Dans l'abîme infini du temps | *Éric Vigner*
- 32 «Veuillez nous excuser pour cette interruption momentanée de l'image» | *M/M (Paris)*
- 33 Joan Miró | *Michel Leiris*
- 34 La Pitié, la Terreur et la flamme immortelle de la Raison | *Giovanna Ferrara*
- 38 Sur *Antigone* | *Jean Cocteau*
- 40 Jumeaux
- 42 Biographies des artistes

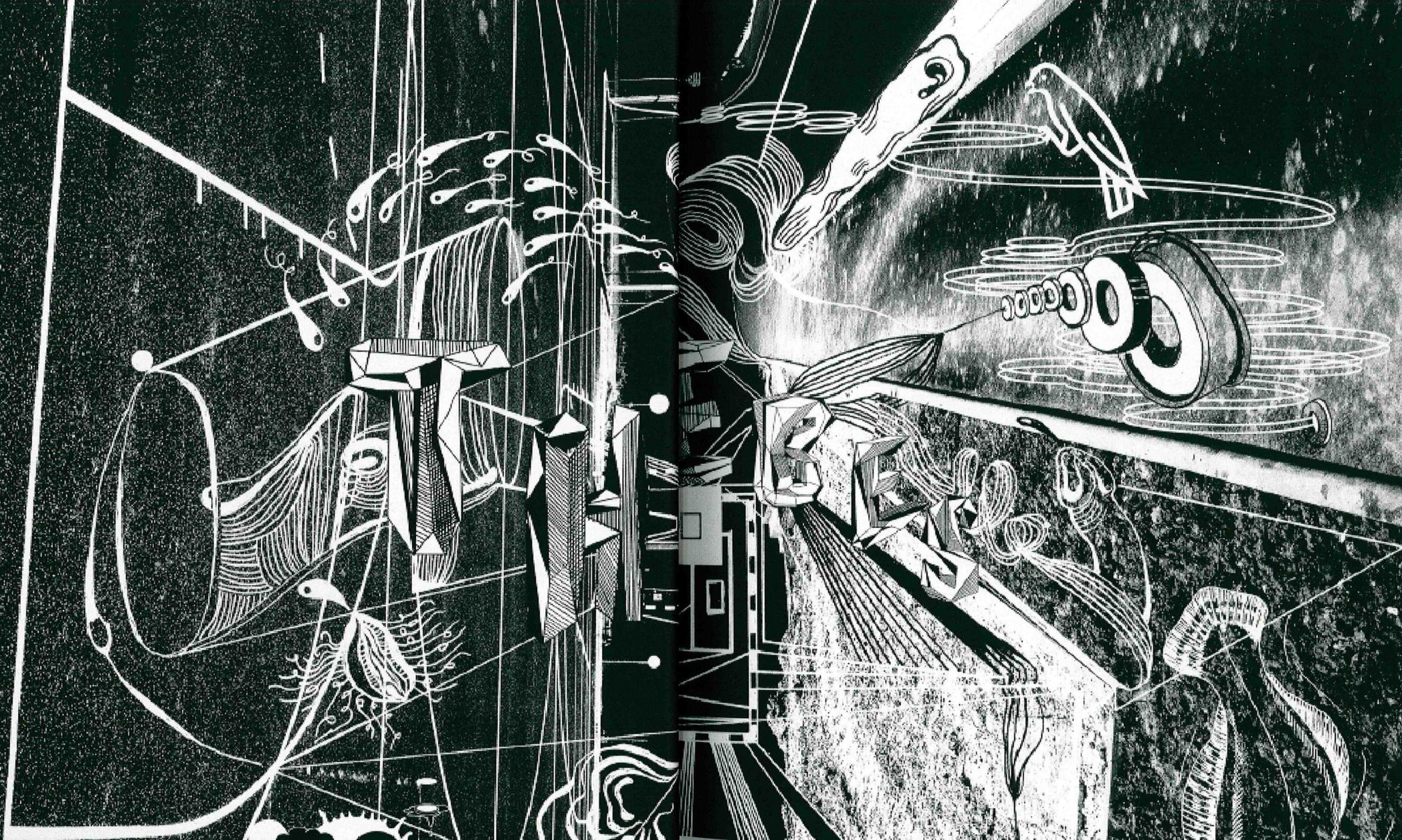












EN ATTENDANT LE LEVER DE RIDEAU

Né le 30 mars 1727 à Bitonto, près de Bari,

Tommaso Traetta

est originaire de la région des Pouilles, vivier de musiciens particulièrement fertile qui vit également naître Leonardo Leo, Niccolò Piccinni, Giovanni Paisiello, Saverio Mercadante...

Élève de Nicola Porpora et de Francesco Durante à Naples, il y écrit ses premiers opéras avant de partir pour Venise, Vérone et Mantoue. En 1758, il obtient son premier poste important : maître de chapelle et de musique à la cour du duc de Parme. C'est dans ce cadre qu'il entame, parallèlement à Gluck, une réforme de l'*opera seria* italien inspirée par le modèle de la tragédie lyrique à la française. Pendant sept ans, Parme reste son port d'attache, même s'il compose également pour Vienne, Turin et Mannheim. En 1765, il prend la direction du conservatoire de l'Ospedaletto à Venise puis, en 1768, part pour Saint-Petersbourg occuper le poste de maître de musique à la cour de Catherine II. Il quitte la Russie en 1775 et, après un passage par Londres et Naples, se fixe à nouveau à Venise où il meurt le 6 avril 1779.

Commandée par Catherine II et créée le 11 novembre 1772, *Antigona* marque le point culminant du séjour de Traetta à Saint-Petersbourg. Comme pour *Ifigenia in Tauride* à Vienne, neuf ans plus tôt, il a la chance de travailler avec l'un des meilleurs librettistes de son époque, son compatriote Marco Coltellini. Originaire de Livourne, ami de Gluck et de Calzabigi, Coltellini occupe à l'époque les fonctions de poète officiel à la cour de Russie, où il s'éteindra en 1777, en pleine disgrâce, la tsarine ayant fort peu apprécié l'un de ses pamphlets satiriques. Parmi ses livrets les plus connus, on compte *La finta semplice* de Mozart et *L'infedeltà delusa* de Haydn.

Antigona constitue pour Traetta un nouveau pas en avant dans la réforme entamée à Parme quatorze ans plus tôt : dimensions resserrées, enchaînement plus fluide des scènes, augmentation du nombre des duos et morceaux d'ensemble par rapport aux airs, rôle accru des chœurs traités comme dans la tragédie antique, renoncement presque total à la structure de l'air *da capo*, principal fondement de l'*opera seria* depuis ses débuts. Seule la fin heureuse, conçue comme un hymne à la grandeur de Catherine II, peut paraître conventionnelle mais, au vu des circonstances, il était difficile pour le compositeur d'y échapper...

Offrant des cachets alléchants aux artistes, Saint-Petersbourg attire dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle les meilleurs chanteurs du continent européen. *Antigona* fut donc créée par une distribution de premier ordre, dominée par Caterina Gabrielli dans le rôle-titre, célèbre pour ses frasques amoureuses mais également pour ses immenses dons vocaux et dramatiques, reconnu par les plus grands musiciens de l'époque. Selon les usages du temps, le rôle de l'amoureux (Hémon) était confié à un castrat et celui du père (Créon) à un ténor.

WAITING FOR CURTAIN-UP

Born 30 March 1727 in Bitonto, near Bari,

Tommaso Traetta

hailed from the Puglie region, reputed for its musicians including Leonardo Leo, Niccolò Piccinni, Giovanni Paisiello, and Saverio Mercadante.

With the teaching of Nicola Porpora and Francesco Durante in Naples, he wrote there his first operas before moving to Venice, Verona and Mantoue. In 1758 he took up his first significant employment as choir and music master at the court of the Duke of Parma. Here, he began, in parallel with Gluck, a reform of the Italian *opera seria* inspired by the French operatic tragedy model. Over the next seven years, he composed works for the operas of Vienna, Turin and Mannheim even though Parma remained his home. In 1765 he became director of the Conservatorio del l'Ospedaletto in Venice. In 1768 he was employed by Catherine II of Russia in Saint-Petersburg as music master at the Court. He left Russia in 1775 and, after a short time in London and Naples, he settled permanently in Venice, where he died on 6 April 1779.

Commissioned by Catherine II and created on 11 November 1772, *Antigona* marked the high point of Traetta's time in Saint-Petersburg. As with *Ifigenia in Tauride* nine years earlier in Vienna, he had the opportunity to work with one of the best librettists of his time, fellow countryman Marco Coltellini. Originally from Livorno, a friend of Gluck and Calzabigi, Coltellini was employed as Court Poet in Russia where he died in disgrace in 1777, after one of his satiric pamphlets incurred the czarina's wrath. His best known librettos include *La finta semplice* by Mozart and *L'infedeltà delusa* by Haydn.

For Traetta, *Antigona* was a bold new step forward along the road to musical reform initiated fourteen years earlier in Parma: tighter spaces, smoother scene transitions, more duets and ensemble pieces compared to arias, increased importance of the chorus drawing on its Greek roots, an almost total absence of the *da capo* style, the key tenet of *opera seria*. Only the happy end seems excessively conventional but, under the circumstances, it was difficult for the composer to do otherwise...

Offering attractive fees to artists, Saint-Petersburg attracted the leading European singers from the 1750s onwards. This gave *Antigona* a first-class cast, with Caterina Gabrielli in the title role, famous for her romantic indiscretions, but also for her dramatic and vocal prowess, and much appreciated by the leading composers of her time. In keeping with standard practices of the era, the role of the male lover (Haemon) was given to a castrato and that of the father (Creon) to a tenor.

TOMMASO TRAETTA ET SON ÉPOQUE

HISTOIRE

1729
Naissance de la future Catherine II de Russie

1735
Fin de l'occupation autrichienne dans le royaume de Naples

1740
Accession au trône de Frédéric II de Prusse et de Marie-Thérèse d'Autriche

1741
Guerre de succession d'Autriche

1748
Le traité d'Aix-la-Chapelle confie le duché de Parme aux Bourbons

1754
Naissance du futur Louis XVI

LITTÉRATURE

1730
Marivaux: *Le Jeu de l'amour et du hasard*

1732
Naissance de Beaumarchais

1748
Montesquieu: *L'Esprit des lois*

1749
Naissance de Goethe et de Da Ponte

1751
Diderot et d'Alembert: *L'Encyclopédie*

1752
Goldoni: *La locandiera*

MUSIQUE

1727
Naissance de Tommaso Traetta

1732
Naissance de Haydn

1733
Rameau: *Hippolyte et Aricie*
Pergolèse: *La serva padrona*

1734
Vivaldi: *L'Olimpiade*

1735
Handel: *Ariodante, Alcina*

1737
Rameau: *Castor et Pollux*

1740
Naissance de Paisiello

1741
Mort de Vivaldi

1749
Naissance de Cimarosa

1751
Traetta: *Il Farnace*

1756
Naissance de Mozart

SCIENCES ET ARTS

1727
Naissance de Gainsborough

1729
Réaumur: le thermomètre à alcool

1732
Naissance de Fragonard

1740
Chardin: *Le Bénédicité*

1742
Boucher: *Diane sortant du bain*

1746
Naissance de Goya

1748
Découverte des ruines de Pompéi
Naissance de David

1749
Premiers volumes de l'*Histoire naturelle de Buffon*

1755
Greuze: *Le Père de famille expliquant la Bible à ses enfants*

1759
Voltaire: *Candide*

1762
Rousseau: *Du contrat social, Émile*

1766
Joseph II, empereur allemand

1768
Naissance de Chateaubriand

1774
Goethe: *Les Souffrances du jeune Werther*

1775
Beaumarchais: *Le Barbier de Séville*

1778
Mort de Voltaire et de Rousseau

1758
Traetta: *Ippolito ed Aricia*

1759
Mort de Handel

1760
Traetta: *I Tindaridi, Le feste d'Imeneo*
Rameau: *Les Paladins*
Naissance de Cherubini

1761
Traetta: *Armida*
Jommelli: *L'isola disabitata*

1762
Gluck: *Orfeo ed Euridice*

1763
Traetta: *Ifigenia in Tauride*

1764
Mort de Rameau

1768
Traetta: *L'isola disabitata*

1770
Mozart: *Mitridate, rè di Ponto*
Naissance de Beethoven

1772
Traetta: *Antigona*
Mozart: *Lucio Silla*

1774
Gluck: *Iphigénie en Aulide*
Mort de Jommelli

1777
Gluck: *Armide*
Haydn: *Il mondo della luna*

1778
Piccinni: *Roland*

1779
Gluck: *Iphigénie en Tauride*
Haydn: *L'isola disabitata*
Mort de Traetta

1757
Naissance de Canova

1762
Saint-Pétersbourg: achèvement du palais d'Hiver

1764
Fragonard: *Les Baigneuses*
Mort de Hogarth

1768
Mort de Canaletto
Versailles: achèvement du Petit Trianon

1770
Mort de Tiepolo

1772
Deuxième voyage de Cook dans le Pacifique

1776
Jouffroy d'Abbans: premier bateau à vapeur

1778
Mort de Piranèse
Inauguration de la Scala de Milan

ARGUMENT

Cédipe a, sans le savoir, tué son père, Laïos; devenu roi de Thèbes, il a épousé Jocaste, sa propre mère, avec laquelle il a eu quatre enfants: les frères Étéocle et Polynice, et les sœurs Antigone et Ismène. Décidé à punir l'assassin de son père, Cédipe découvre la vérité avec horreur. En apprenant le parricide et l'inceste, Jocaste se pend tandis qu'Édipe se creève les yeux avant d'être exilé. Créon, frère de Jocaste, proclame que la couronne de Thèbes sera portée en alternance par Étéocle et Polynice. Mais, sa première année de règne achevée, Étéocle refuse de rendre la couronne à Polynice, qui envahit Thèbes avec une armée d'Argos pour s'en emparer par la force. Pour éviter de faire couler davantage le sang, il est convenu que les deux frères régleront leur conflit dans un combat singulier.

ACTE I

S'affrontant dans une pantomime, les frères s'entretuent. Adraste, éminent citoyen de Thèbes, offre la couronne à Créon, en espérant que la lignée royale se perpétuera avec le mariage d'Hémon, fils de Créon, et de sa cousine Antigone. Créon déclare qu'Étéocle sera inhumé avec tous les honneurs dans la tombe royale, tandis que le corps de Polynice, qui a provoqué la guerre civile et envahi son propre pays, ne sera ni honoré ni enseveli. Antigone et Ismène supplient leur oncle de les laisser enterrer Polynice, mais Créon reste inflexible: quiconque lui désobéira sera puni de mort. Antigone décide

malgré tout d'incinérer le corps de son frère tandis qu'Ismène confie ses craintes à Hémon, qui espère, de son côté, pouvoir amadouer son père.

ACTE II

Au cours d'une cérémonie nocturne solennelle, Antigone et ses servantes incinèrent le corps de Polynice et enferment les cendres dans une urne. Hémon vient avertir Antigone du danger qu'elle court: on a vu des gardes approcher du lieu de la crémation. Il la persuade de lui donner l'urne, qu'il promet de placer dans la tombe royale. Les jeunes gens s'échappent juste au moment où les gardes entrent en scène avec Adraste, qui constate que l'on a désobéi aux ordres de Créon.

Dans le temple de Jupiter, Créon préside une fête pour célébrer le retour de la paix. Alors qu'il s'apprête à prononcer une malédiction solennelle contre celui qui honorerait Polynice, Adraste l'arrête: le corps a déjà été incinéré et le coupable est son propre fils. Hémon est conduit devant son père par les gardes qui l'ont surpris en train de placer l'urne dans la tombe royale. Il défend le caractère juste de son action, mais Créon le condamne à mort. Antigone fait alors son entrée et proclame qu'elle est seule responsable. Ignorant les appels à la clémence et les menaces d'Hémon, Créon prononce la sentence: Antigone sera emmurée vivante dans une caverne utilisée pour

l'ensevelissement des criminels. Tandis qu'Hémon et Ismène se lamentent sur son destin, la princesse attend fièrement la mort.

ACTE III

Créon et les citoyens de Thèbes sont réunis sur le lieu où la sentence doit être exécutée. Tandis qu'Antigone dit au revoir à la vie, Ismène s'accroche à elle et supplie qu'on la laisse partager son destin. Créon ordonne que les deux sœurs soient séparées et Ismène est emmenée de force. Antigone pénètre dans la caverne dont les soldats murent l'entrée. Adraste annonce qu'Hémon, en apprenant l'exécution d'Antigone, a échappé à ses gardes et s'est par désespoir jeté dans le vide. Créon, bouleversé, retourne en hâte vers la ville. Resté seul, Adraste a la surprise de voir Hémon s'approcher. Ayant survécu à sa chute, il est venu mourir aux côtés d'Antigone.

À l'intérieur de la caverne, Antigone attend la mort. Dans l'obscurité, elle entend la voix d'Hémon qui l'appelle. Il brandit un poignard qui leur permettra de choisir le moment d'en finir, en évitant de périr d'inanition. Tandis qu'ils réaffirment leur amour, les jeunes gens entendent une soudaine clameur: des soldats enfoncent l'entrée de la caverne et Créon apparaît, accompagné d'Adraste et d'Ismène. Pardonnant à Antigone et Hémon, il demande à être pardonné en retour pour avoir laissé la sévérité étouffer ses sentiments naturels.

SYNOPSIS

Oedipus has unknowingly killed his father, Laius. Proclaimed King of Thebes, Oedipus marries Jocaste, his mother. They have four children: brothers Eteocles and Polynices, and sisters Antigone and Ismene. Set on discovering his father's murderer, Oedipus learns the horrible truth. On hearing about the parricide and the incest, Jocaste hangs herself while Oedipus gouges out his eyes before going into exile. Creon, Jocaste's brother, declares that Eteocles and Polynices should rule Thebes alternately. But, after his first year on the throne, Eteocles refuses to hand over power to his brother, who reacts by invading Thebes to overthrow Eteocles with an army from Argos. In an attempt to avoid more bloodshed, it is agreed that the brothers should settle their quarrel by single combat.

ACT I

Facing up to each other in the manner of a pantomime, the brothers fall by each other's hands. Adrastus, eminent citizen of Thebes, offers the throne to Creon, hoping that the royal blood will continue with the marriage of Haemon, Creon's son, with cousin Antigone. Creon declares that Eteocles is to be buried with distinguished honor in the royal tomb, but insists that the body of Polynices, who invaded his homeland and caused civil war, is to remain where it fell, consigned to the dogs and vultures. Antigone and Ismene beg their uncle to have Polynices buried, but to no effect: Creon

forbids every one, on pain of death, to give it burial. Antigone decides to cremate the body of her brother, while Ismene confides in Haemon, who hopes to win his father over.

ACT II

In the course of a solemn nocturnal ceremony, Antigone and her servants cremate the body of Polynices, placing the ashes in an urn. Enter Haemon, who warns Antigone of the impending danger: guards are on the way. Haemon persuades Antigone to give him the urn, which he promises to place in the royal tomb. Antigone and Haemon have just cleared off as the soldiers enter with Adrastus, who sees that Creon's orders have not been respected.

In the Temple of Jupiter, Creon is hosting a grand feast to celebrate the return of peace. Just as Creon is about to deliver a solemn curse against any person daring to disobey his order, Adrastus stops him: the body has already been cremated and the guilt party is none other than his own son. Haemon is brought before his father by the guards who caught him placing the urn in the royal tomb. Haemon tries to defend his action but Creon condemns him to death. Enter Antigone who admits that she bears all the blame. Turning a deaf ear to her call for clemency and Haemon's threats, Creon passes sentence: Antigone is to be buried alive inside a cave used to bury criminals.

As Ismene and Haemon lament, the princess awaits death with untempered pride.

ACT III

Creon and the citizens of Thebes have assembled on the place where the sentence is to be inflicted. As Antigone bids the world farewell, Ismene clings to her sister, begging that she be permitted to die with her. Creon instructs that the sisters be separated; Ismene is pulled away. Antigone goes into the cave and the soldiers block up the entrance. Enter Adrastus, with the news that Haemon, on hearing about the execution of his love, managed to escape from guards and has thrown himself from a height. Creon, a ruined man, rushes back to the city. Now left by himself, Adrastus is surprised to see Haemon. In fact, having survived his fall, he now wants to die beside his Antigone. Inside the cave, Antigone calmly awaits death. In the darkness, she hears Haemon call her name. He exhibits a dagger so that they can choose to die by their own hands instead of starving. As they seal yet again their vows of love, a sudden noise is heard outside: soldiers have broken down the cave entrance. Creon enters, followed by Adrastus and Ismene. As he pardons Antigone and Haemon, he asks for their pardon in return for letting harshness overtake his natural feelings.

ANTIGONA, UN OPÉRA AVANT-GARDISTE

ENTRETIEN AVEC LE CHEF D'ORCHESTRE

CHRISTOPHE ROUSSET

Formé à l'une des meilleures écoles musicales du XVIII^e siècle, celle de Naples (il fut l'élève de Nicola Porpora), Tommaso Traetta s'inscrit dans la lignée de ses plus illustres représentants : Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo, Niccolò Jommelli... En même temps, et tout en maniant une langue très reconnaissable, il a voulu, dans les années 1750, réformer l'*opera seria* italien, quelque peu figé et engoncé dans l'écriture et les tournures de Hasse ou du jeune Jommelli. Le public commençait à trouver ce type d'opéra un peu trop long et rigide dans sa forme : aucun ensemble, un unique duo et des airs *da capo* que l'on avait tendance à rallonger de plus en plus. Un seul air atteignait parfois les dix minutes ! Souvent livrée aux fantasmes des interprètes, cette musique alternait les moments de bravoure et les passages *spianati* destinés à faire comprendre que, par-delà l'exubérance de la ligne vocale, on savait aussi se montrer expressif. On y trouvait peu de récitatifs accompagnés et les situations dramatiques, censées provenir du théâtre racinien, s'en éloignaient de plus en plus.

Le projet de réforme de Gluck faisait déjà son chemin en Europe quand, en 1758, Traetta fut appelé à Parme après ses succès à Naples et à Venise. La cour des Bourbons, très francophile (les partitions de Rameau y étaient fort appréciées), possédait son propre Opéra et souhaitait apporter une solution « personnelle » à la surcharge stylistique de l'*opera seria*. On expérimenta donc une nouvelle forme, sorte de tragédie lyrique à la française revue à la manière italienne, avec de nombreux chœurs et ballets. Traetta entama son travail parallèlement à celui de Gluck. Les deux hommes se connaissaient très bien : tous deux francs-maçons, ils s'étaient croisés à Vienne et avaient la même maîtresse, Caterina Gabrielli, créatrice d'*Antigona*. C'est donc main dans la main qu'ils menèrent la transformation de

l'*opera seria*, avec pour objectif le retour à une dramaturgie plus « grecque » et à une véritable fusion des arts.

Traetta commença par revisiter des livres connus comme ceux de *Castor et Pollux*, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* ou *Hippolyte et Aricie* de Rameau, pour aboutir à des ouvrages hybrides, en langue italienne, dans lesquels le grand style napolitain côtoyait la plus pure tradition ramiste. La formule eut tellement de succès qu'elle fut exportée jusqu'à Vienne et Saint-Petersbourg. Enfin, on se retrouvait au cœur du drame et non plus dans des roucoulements sans fin !

Commande de la cour de Russie, *Antigona* est indéniablement la création la plus accomplie de Traetta, le point d'aboutissement d'un itinéraire qui, partant des *opere serie* traditionnelles, le conduit aux partitions hybrides de Parme et à *Ifigenia in Tauride*, jalon essentiel de sa période viennoise, situé exactement à mi-chemin dans sa recherche d'une forme nouvelle. *Antigona* est un opéra aux dimensions resserrées (Catherine II, rappellez-le, n'appréciait pas beaucoup l'art lyrique et, tout en se plaçant en protectrice des arts, elle avait posé comme condition que l'ouvrage ne dépasse pas les deux heures !). Des proportions inhabituelles donc pour un *opera seria*, qui lui confèrent une espèce de nervosité et une cohésion jamais atteintes auparavant, pas même par Traetta lui-même.

Le développement dramatique et l'enchaînement des actions sont également peu courants pour l'époque. Il suffit pour s'en convaincre de mettre en parallèle *Antigona* (datée de 1772) et *Mitridate, rè di Ponto* de Mozart (qui la précède de deux ans). Dans *Mitridate*, les airs suivent plutôt le schéma de Jommelli et correspondent à la première tentative de réforme de l'*opera seria* (le *da capo* y est certes plus ramassé, mais on reste malgré tout dans des structures extrêmement longues).

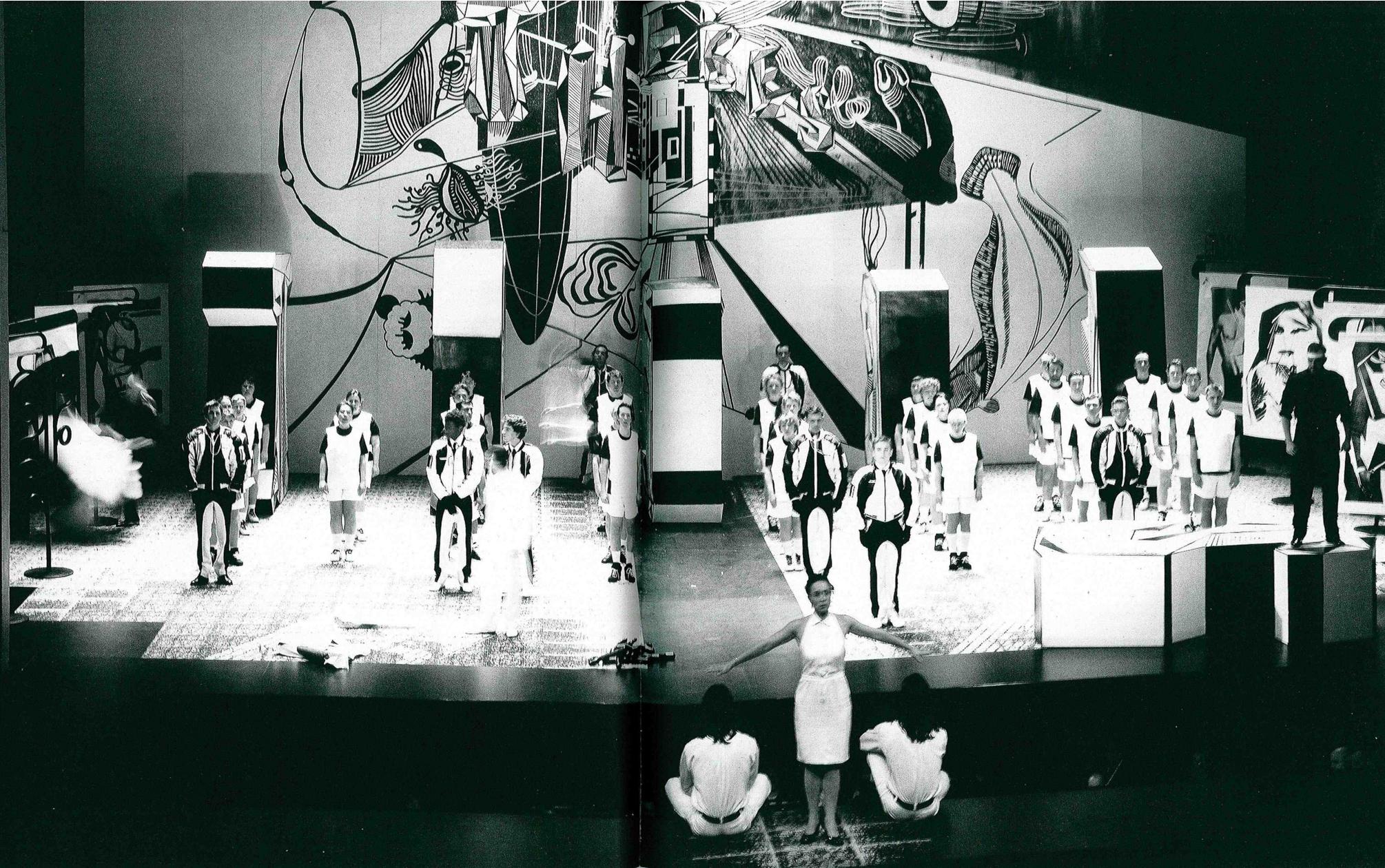
On n'y trouve également qu'un seul duo. Dans *Antigona* en revanche, les scènes s'enchaînent avec davantage de liberté, les récitatifs sont plus denses, les airs se terminent parfois en duos ou sur un chœur et les ensembles sont nettement plus fréquents. Quant à la forme *da capo*, elle est quasiment évacuée de la partition et l'on trouve très peu de réexpositions au sens strict. Tout est donc plus fluide, l'orchestre est constamment présent et la tension dramatique est poussée à son paroxysme.

Traetta n'en manifeste pas moins une véritable jouissance du chant pur, qui signe ses origines napolitaines, et il s'abandonne parfois à des élans de virtuosité bannis par Gluck dans ses drames lyriques, même si le « geste vocal » reste globalement très sobre. Un mot des chœurs, dont l'utilisation donne à la partition une dimension quasi mystique (on a parfois l'impression d'entendre des chants sacrés !). Ils ponctuent et commentent l'action comme dans la tragédie antique, et dissèquent les sentiments des protagonistes. Tous ces éléments confèrent à *Antigona* un aspect extrêmement avant-gardiste, d'autant que Traetta utilise un langage très surprenant, tant du point de vue des harmonies que des enchaînements, de la narration et des récitatifs.

Bien sûr, le divertissement final, plutôt hérité de la tragédie lyrique la plus traditionnelle, peut sembler convenu dans pareil contexte. Traetta cède à l'espèce de volonté collective de la fin du XVIII^e siècle, qui voulait qu'on honore la clémence des monarques éclairés. C'est un tableau destiné à rendre hommage à Catherine II, ou du moins à l'image qu'elle souhaitait diffuser d'elle-même. Malgré ce formalisme apparent, on relève quelques failles : les tonalités mineures des duos en particulier, dans lesquels les chanteurs sont pourtant censés exprimer leur bonheur, laissent sourdre une angoisse permanente ; la tonalité de la chaconne finale

est également très sombre et l'on comprend qu'il ne s'agit pas d'une banale séquence de fête collective. L'ombre du drame plane sur le divertissement. Traetta aurait pu contourner cette contrainte du finale, comme Gluck dans *Armide*, mais *Armide* est un opéra composé pour le public français. À Paris, on rendait d'emblée hommage au souverain dans le prologue ; ensuite, la tragédie « vivait sa vie », quitte à se terminer de façon très noire, sans « happy end » obligé. *Antigona*, en revanche, a été conçue pour Saint-Petersbourg et, dès la commande, comme un moyen de glorifier l'impératrice. Pour cette raison, l'ouvrage n'a pas été rejoué, à la différence de l'*Ifigenia in Tauride* viennoise, longtemps reprise et même copiée par d'autres. *Antigona* est véritablement une commande d'État, que l'on pourrait presque qualifier d'art de propagande.

Propos recueillis par Alain Steghens
Février 2004



DANS L'ABÎME INFINI DU TEMPS

Éric Vigner

Cette *Antigone* a été écrite et composée pour Catherine II de Russie, impressionnante femme politique et protectrice des arts. Le mécénat du puissant s'exerce pour laisser une trace de soi dans l'histoire, une trace de son histoire intime. L'impératrice est une femme et la fable d'*Antigone* a été choisie à dessein pour elle; Antigone ne mourra pas du supplice attendu, mais sera pardonnée pour avoir aimé. Du vieux mythe ne subsiste que la trame et l'opéra, dans son développement, est constitué d'une longue série de cérémonies qui s'enchaînent jusqu'au dénouement final: le combat des deux frères à l'issue duquel Créon prend la couronne, la cérémonie secrète de la crémation du corps de Polynice par sa sœur Antigone, la fête de la paix qui célèbre l'accession de Créon au pouvoir, l'entrée d'Antigone dans la caverne et enfin le pardon de Créon suivi de l'annonce du mariage d'Antigone et d'Hémon.

L'opéra commence par une action: le combat des jumeaux, Étéocle et Polynice, qui meurent sous les yeux d'Antigone et de tous. De cette action se nourrit le développement cérémonial qui va suivre. La mort des deux frères n'est pas ici accidentelle mais volontaire, fondatrice, voire désirée. Comme si tout ce qui avait été initié par le crime d'Édipe, par l'inceste, devait se finir là, ici et maintenant dans cette mort réciproque. C'est une initiation et ce qui est dit à Antigone ce jour-là, c'est que tout doit finir de l'histoire du père. Que tout meurt pour que tout adienne de nouveau. L'acte d'Antigone ne serait pas seulement celui de braver la loi dictée par Créon, mais d'en finir avec la loi pour rejoindre définitivement ses deux frères dans la mort. Revenir à la poussière, redevenir poussière pour rejoindre celle des étoiles

et du temps. On pense, en écoutant cette *Antigone*, au commencement de la lumière, à la lumière noire des profondeurs cosmiques, vacillation perpétuelle entre le noir et le blanc.

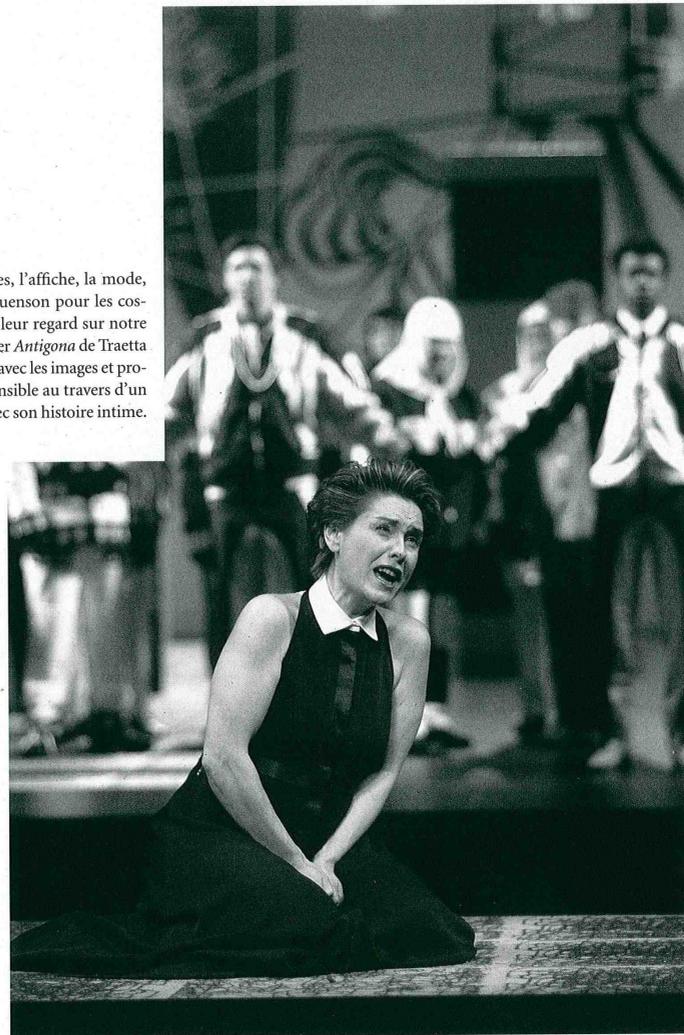
L'espace poétique de l'art, de la musique et du théâtre nous offre la possibilité de témoigner de l'envers du réel, de voyager dans un monde où les morts peuvent se relever et accompagner les vivants. C'est pourquoi, lors de la cérémonie de la crémation du corps de Polynice, ce dernier remettra ses propres cendres entre les mains d'Antigone et sous les yeux de son frère Étéocle. L'acte initial des deux frères précipite, absorbe, engloutit les autres astres satellites dans l'abîme infini du temps. Dans la chimie, on dit «précipité». *Antigone* serait donc comme une succession lente de précipités enchaînés: l'un entraîne l'autre dans sa chute et bâtit une longue chaîne d'achèvements où tous sont indéfectiblement liés, les frères, les sœurs et les pères, les cousins...

Nous allons donc assister à une cérémonie d'achèvement sur les ruines du monde dans un espace-temps indéfini. Des ruines du monde ne subsistent que des signes carbonisés, dont on a dû, à un moment donné, quand ils étaient vivants, savoir la signification et l'utilité. On distingue aussi des projections d'espaces graphiques sidérales, des souvenirs luminescents de céphéides, un soleil éteint et, sous la cendre, des graffitis obscènes de cabinets érotiques engloutis (on se souvient de celui – secret et jamais retrouvé – de Catherine la Grande, dont les meubles-objets sont dispersés dans le monde, serrés dans les coffres d'alcôve de riches collectionneurs).

Comment représenter la tragédie d'*Antigone* quand le tragique est aujourd'hui quotidiennement surreprésenté? C'est la raison pour laquelle j'ai choisi les graphistes M/M qui travaillent dans plusieurs champs d'in-

tervention liés aux arts plastiques, l'affiche, la mode, etc., ainsi que le designer Paul Quenson pour les costumes, qui apportent à ce projet leur regard sur notre monde contemporain. Représenter *Antigone* de Traetta aujourd'hui, c'est vouloir en finir avec les images et proposer au spectateur un voyage sensible au travers d'un univers de signes qui dialogue avec son histoire intime.

Mai 2004



« VEUILLEZ NOUS EXCUSER POUR CETTE INTERRUPTION
MOMENTANÉE DE L'IMAGE »

M/M (Paris)

Interpréter une image, c'est mettre en abîme celle-ci jusqu'à l'épuisement scintillant. C'est-à-dire jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'un point de fuite, ou plutôt un point lumineux, placé à l'infini, en symétrie inversée

par rapport à la tache aveugle qui se trouve dans chacun de nos yeux. Entre ces points existe un passage raccourci entre l'infiniment loin, l'idéologique – où tout reste à voir –, et l'infiniment intime, le psychologique – où rien ne peut jamais être vu.

À la façon d'une partition, une image peut être interprétée indéfiniment : elle est le réceptacle impeccable de toute projection psychologique, c'est « le spectateur qui fait l'image ». Une bonne image doit donc offrir assez de résistance pour accéder à la persistance rétinienne. Elle ne peut être structurée en strates ou couches, à la manière des matériaux modernes, car trop friable. Elle doit, au contraire, proposer une structure complexe, faite de conglomérats broyés lentement, de façon à ce que chacun de ses ingrédients soit accroché solidement aux autres. Cette architecture interne, c'est le langage de l'image.

Ici l'histoire est simple et déjà maintes fois répétée. Elle fait partie de ces histoires dont on entend encore le son, mais qui ne laisse plus échapper son sens qu'à travers sa mélodie. Pour ancrer cette histoire dans l'espace de l'Opéra de Montpellier et dans le temps présent, nous avons choisi de transplanter le réel, de lui donner un autre point d'origine. Après un événement dont la nature reste encore à déterminer, seuls subsistent autour de nous « signes, icônes et symboles ». Vidé de leur substance, le langage qu'ils constituaient s'est désintégré, c'est un « empire des signes » en noir et blanc, hautement résistant car très contrasté.

Est-ce la fin de l'histoire ? Les images ont-elles une mémoire ? À cette dernière question, nous aimons répondre oui. Ce n'est ni une vision catastrophique ni prophétique. C'est juste une invitation lancée aux musiciens, aux chanteurs, aux acteurs, au chef d'orchestre et au metteur en scène à peupler, habiter ce décor en abîme. Dans ce terrain de jeu sophistiqué avec ses propres règles, sur le fil d'une partition et d'une histoire rejouées à l'infini, se construiront alors de nouvelles et surprenantes propositions de vie, propres à ce lieu hors du monde, qui permettront peut-être d'appréhender différemment le monde hors de ce lieu.

Mars 2004

JOAN MIRÓ

Michel Leiris

Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes tibétains, en vue d'acquiescer ce qu'ils appellent à peu près (je dis « à peu près » parce qu'ici le langage occidental, qui présente tout sous une forme dramatique, doit très probablement se trouver en défaut) la compréhension du vide. Cette technique – l'une des plus étonnantes que l'homme ait jamais inventées en matière d'alchimie de l'esprit – consiste approximativement en ceci : on regarde un jardin, par exemple, et on examine tous ses détails (étudiant chacun d'entre eux dans ses plus infinitésimales particularités), jusqu'à ce qu'on ait un souvenir d'une précision et d'une intensité suffisantes pour continuer à le voir, avec une égale netteté, même quand on a les yeux fermés. Une fois acquise la possession parfaite de cette image, on lui fait subir un étrange traitement. Il s'agit de soustraire un à un tous les éléments qui composent le jardin, sans que l'image perde en rien de sa force, ni qu'elle cesse, si faiblement que ce soit, de vous halluciner. Feuille par feuille, on dépouille mentalement les arbres, pierre par pierre on dénude le terrain. Ici, on enlève un mur, là un ruisseau, plus loin une créature vivante, ailleurs une barrière recouverte de fleurs. Il ne reste bientôt plus que le ciel purifié de tous ses nuages, l'air lavé de ses pluies, le sol réduit à la seule terre arable et quelques arbres maigres, qui dressent leur tronc et leurs branches desséchées. On supprime ces derniers végétaux à leur tour, de manière que le ciel et le sol restent seuls en présence. Mais c'est alors qu'il faut que sol et ciel disparaissent eux aussi, le ciel d'abord, aban-

donnant le sol à un terrible soliloque, puis ce dernier lui-même, qui ne laisse place à rien, ultime absence permettant à l'esprit de réellement voir et compléter le vide. Alors seulement on reconstruit pièce à pièce le jardin, parcourant la même route en sens inverse, puis on recommence, poursuivant cette série de destructions et reconstitutions successives jusqu'à temps que l'on ait, par cette suite de démarches répétées selon un rythme de plus en plus rapide, acquis l'entière compréhension du vide physique, première étape vers la compréhension du véritable vide – celle du vide moral et métaphysique, qui n'est pas, comme on peut être tenté de le croire, la notion négative du néant, mais la compréhension positive de ce terme à la fois identique et contraire au néant, celui qu'on désigne par ce nom froid comme un socle de marbre et dur comme un battant de cloche, l'absolu, plus insaisissable qu'une artériorie de bronze dans les interstices d'une pierre imaginaire.

Extrait de *Documents*, vol. 1, n° 5, 1929.

LA PITIÉ, LA TERREUR ET LA FLAMME IMMORTELLE DE LA RAISON

Giovanna Ferrara

Au plus fort des grands mouvements réformistes et créatifs qui s'attaquaient au *melodramma serio*, minant les certitudes d'un genre désormais clairement compromis, l'*Antigona* de Tommaso Traetta constitue un monumental exemplaire de *tragedia per musica* «réformée». Composé sur un livret de Marco Coltellini et créé au Théâtre impérial de Saint-Petersbourg en 1772, l'opéra s'inspire du chef-d'œuvre de Sophocle et se situe à mi-chemin entre la prédilection opiniâtre pour un théâtre dont les modèles idéologiques et spirituels découlaient de la tradition tragique grecque et le désir d'un nouveau langage enfin libéré de la prolixité facile, des idées reçues indigestes et des conventions mécaniques.

Certain d'avoir réalisé une œuvre pleine de qualités, Coltellini soumit sa *tragedia per musica* au jugement sévère bien qu'éclairé de Frédéric II de Prusse. Dans la lettre qui l'accompagnait, il soulignait les idées nouvelles du texte et, surtout, la liberté créatrice qui y régnait, libérant le poète de la terrible «obligation de substituer des allégories ostensibles et des louanges extatiques aux deux magistrales ressources de la scène tragique: la Terreur et la Pitié». La réponse ne se fit pas attendre, habitée d'un enthousiasme peu surprenant quand on connaît l'ouverture d'esprit du monarque: «Votre Antigona vous fait honneur. Les idées, les sentiments, les expressions, tous méritent, à juste titre, mes applaudissements et mon soutien. Partout j'y retrouve le grand poète que j'ai admiré quand j'ai eu le plaisir de vous rencontrer...» Des éloges auxquels, pour la plus grande gloire de Coltellini, se joignirent ceux de Catherine II, dédicataire de l'ouvrage («Je vous fais bien

volontiers mes compliments»), qui ajouta, en référence aux propos de Frédéric II: «Comme les grands esprits se rencontrent, je vous rends le même hommage.»

La structure de l'opéra suit attentivement les pas de Sophocle et reste fidèle, avec un respect mêlé d'admiration, à son idéologie intrinsèque et à cette fameuse équation de Terreur et de Pitié retenue comme un élément indispensable. La conclusion est toutefois différente: à la catastrophe voulue par le poète grec se substitue un dénouement heureux idéologiquement chargé d'un message, suivi d'un divertissement burlesque à la française dans la plus pure tradition des fêtes théâtrales. Le souffle et le pouvoir d'émotion de ce finale ne pouvaient que séduire, y compris quelqu'un d'aussi rigide que la tsarine de Russie. La clémence de Créon, en effet, n'est pas un signe de faiblesse, mais plutôt un acte éclairé, une prise de conscience de la part du tyran. Gardien sévère de la *dura lex* imposée par la raison d'État, celui-ci réalise qu'au-dessus des rois et de leur volonté brille la flamme de la Raison, qui peut conjurer avec succès la consolidation du pouvoir absolu et la perception encore naissante des droits de l'homme. Cette synergie nouvelle est la bienvenue, même si elle s'exerce aux dépens de la morale *diastaltica* propre à la tragédie de Sophocle.

Sans trop s'y abandonner, le livret accorde une place à la pitié, la tendresse et l'amour, dans un équilibre des affects tout différent de celui d'*Ifigenia in Tauride* qui, dix ans plus tôt, dans les milieux réformistes de Vienne, avait marqué les débuts de la collaboration entre Coltellini et Traetta. Dans cet opéra créé au château de Schönbrunn, l'intrigue se terminait en effet de manière tragique, voire sanglante, l'héroïne tuant avec la plus grande sauvagerie son amant maintes fois repoussé. Pour le librettiste, c'était aller plus loin que

tous les poètes du théâtre lyrique l'ayant précédé, et même qu'Euripide.

En réalité, le parcours évolutif qui mena Coltellini et Traetta d'*Ifigenia* à *Antigona* est des plus clairs. Dans le premier des deux ouvrages, on perçoit certes une volonté d'ouvrir le théâtre *serio* italien à des expériences nouvelles, la plupart du temps inspirées de la tragédie lyrique française; mais on sent aussi l'impératif de demeurer, d'un point de vue formel, dans le cadre de l'*aria da capo*, et, d'un point de vue expressif, dans un équilibre des émotions, équitablement réparties entre les différents personnages et moments de l'action. Dans le second, au contraire, la manière de concevoir le théâtre change: on l'aborde avec davantage d'introspection et, surtout, on joue sur l'approfondissement psychologique plus que sur l'effet immédiat. C'est comme s'il manquait désormais une part de l'investissement émotionnel qui pousse là à pleurer, là à sourire, voire donne envie de hurler pour partager le désespoir des protagonistes. Les sensations fortes mais superficielles laissent place à la réflexion et à l'observation, peut-être plus rationnelles mais certainement pas moins profondes.

D'un point de vue structurel, *Antigona* n'accuse pas de grandes mutations, du moins en apparence: récitatifs simples et accompagnés, *arie di genere* et *di sentenza*, *concertati* dont on perçoit clairement le message dramaturgique. Pourtant, un certain nombre de choses changent à l'intérieur de ce cadre apparemment normal: les récitatifs sont plus brefs pour ne pas diluer l'action; les airs, plus incisifs et plus ramassés, semblent vouloir repousser les fastidieux assauts de virtuosité; la dialectique des *concertati*, enfin, est renforcée pour donner du dynamisme au déroulement de l'intrigue. Pour mettre fin à l'ennuyeux enchaînement des airs et des récitatifs, Traetta insère, en suivant le brillant exemple de l'opéra-comique contemporain, des duos et des trios qui s'ajoutent aux habituels ensembles terminant les scènes ou les actes. *Antigona* comprend un trio et au moins quatre grands duos, sans compter les brefs morceaux d'ensemble d'un puissant effet dramatique et le finale du troisième acte, incisif mais en définitive conventionnel. Par rapport à d'autres traditions théâtrales, on peut estimer que les ensembles sont encore réduits à la portion congrue. Ils semblent pourtant nombreux par comparaison avec d'autres opéres *serie* de la même époque, par exemple *Lucio Silla* de Mozart.

Par ailleurs, pour donner davantage d'élan à l'action, Traetta introduit, vers la fin des airs les plus importants, un ou deux autres personnages, en une sorte de «coda» qui fait à la fois monter la tension et sert de lien avec la scène suivante, sans les violentes césures qui interrompaient continuellement le déroulement des opéras dans le *melodramma serio* italien d'avant la réforme. Par exemple, le douloureux air d'Ismène «*Ah giunto invan credei*» (I, 4) ne se conclut pas sur une simple cadence, qui aurait laissé l'intense charge émotionnelle se dissoudre dans le silence. Sans solution de continuité, Hémon fait son entrée, instaurant un véritable dialogue simplement indiqué sur la partition et le livret «*Scena V - allegro moderato*». Il sert de prélude au duo en canon «*No, ti fida*» qui clôt le premier acte dans une atmosphère allant *crescendo*, lourde de tensions et d'attentes. La scène 7 de l'acte II nous offre un autre exemple, tout aussi réussi sur le plan formel: Créon fait ses adieux avec l'air «*Non è rigor tiranno*», dans l'éloquente tonalité de *sol* mineur, aussitôt suivi d'une strophe de vingt et une mesures chantée par Ismène et Hémon.

Les interventions du chœur viennent également prolonger la tension des airs – encore un procédé inconcevable dans la tradition du *melodramma serio* italien d'avant la réforme –, tantôt dans leur déroulement, tantôt à la fin, comme dans l'autre air de Créon «*Non lusingarti ingrato*» (II, 6). Le chœur y intervient en deux occasions: au milieu, en un doux *ré* mineur, ton relatif du *fa* majeur de départ, puis en conclusion. L'enchaînement avec le récitatif qui suit se fait alors au moyen d'un accord puissamment expressif (septième de dominante sur dominante), suivi d'un silence couronné d'un point d'orgue.

Mais le passage le plus remarquable reste peut-être la scène d'ouverture du deuxième acte, conçue avec un sens du pathétique et une tension expressive jamais égalés dans le *melodramma* du XVIII^e siècle. Un rythme funèbre accompagne l'atmosphère d'intense tristesse créée par le chant des violons, au milieu de laquelle s'intercale par intermittence la voix d'une douceur extrême des hautbois. Cette musique feutrée, presque murmurée (*sottovoce*, *mezzavoce*, *dolce*), s'efface pour laisser entrer l'ensemble de l'orchestre dans les grandes interventions du chœur «*Ascolta il nostro pianto*» et «*O voi dell'Erebo pietosi numi*», avant de revenir lentement au premier plan, dans le climat de douloureuse solennité des premières mesures. L'air tragique d'Antigone

«*Ombra cara, amorosa*» couronne admirablement ce bouleversant début d'acte; il est suivi d'une brève cavatine «*Io resto sempre a piangere*», soutenue par des modulations et des progressions harmoniques d'une souplesse inhabituelle, confiées aux cordes dans un *Andante sostenuto* à 12/8.

Antigone est la figure centrale de l'opéra, non tant par la présence en scène ou le nombre des airs que par le sens et l'importance de ses interventions. Dès son entrée «*Fermatevi, crudeli*» (I, 2), chacune de ses apparitions semble entourée d'un halo de spiritualité et de pureté faisant écho à son dilemme intérieur. Cette atmosphère magique ne l'abandonne jamais, pas même quand elle exprime des sentiments aussi humains et terre-à-terre que l'indignation ou le désespoir.

L'orchestre est étoffé mais sobre. La clarinette, introduite peu d'années avant la création d'*Antigona*, permet d'efficaces rapprochements avec le timbre du cor et du basson, un instrument que Traetta affectionnait plus particulièrement et qu'il utilise, surtout dans l'air d'Antigone «*D'una misera famiglia*», comme la voix du destin funeste pesant sur l'intrigue, telle une implacable Némésis. Particulièrement soignée, l'orchestration bénéficie d'une attention inhabituelle pour l'époque, aussi bien lorsque les instruments sont au premier plan – par exemple dans l'*Andante* central de la *Sinfonia* d'ouverture ou dans certaines danses d'inspiration française – que dans l'accompagnement du chant ou des récitatifs.

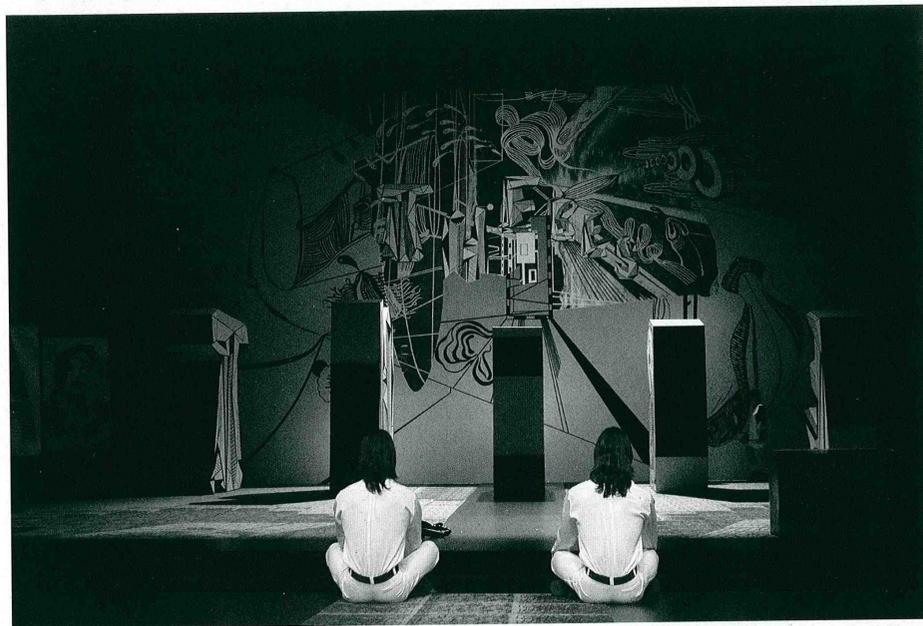
Le manuscrit autographe d'*Antigona* est conservé à la bibliothèque du Théâtre Mariïnski de Saint-Petersbourg, la bibliothèque du Congrès à Washington en possédant également une magnifique copie. L'ouvrage a été écrit sur mesure pour la grande Caterina Gabrielli, considérée comme l'une des interprètes les plus complètes de l'opéra au XVIII^e siècle. Née à Rome et surnommée «*la Coghetta*» («petite cuisinière» en dialecte romain) parce qu'elle était la fille du cuisinier particulier du prince Gabrielli, la cantatrice possédait une voix exceptionnelle que nous définirions aujourd'hui comme un soprano «*drammatico d'agilità*»: souple et virtuose dans l'aigu, mais également sonore et intense dans le médium et le grave. Traetta en tient compte dans son écriture du rôle-titre: passages *spianati* quasiment privés de fioritures, mélodies plus fluides exigeant la plus grande expressivité, acrobaties techniques éclatantes aptes à faire délirer le public superfi-

ciel de l'époque (voir plus particulièrement la dernière vocalise de l'air «*D'una misera famiglia*», semble-t-il ajoutée à la demande de la *prima donna* pour faire étalage de sa virtuosité).

À la création, Hémon était confié au contraltiste Monanni, ami et amant de la Gabrielli dans l'opéra, mais rival exécuté une fois le rideau baissé, par pure jalousie professionnelle. Surnommé «*Il Manzoletto*» en souvenir de l'illustre chanteur Giovanni Manzoli dit «*Il Succianocioli*» (qui fut aussi le professeur de l'excellente mezzo-soprano Celeste Coltellini, la plus célèbre des quatre filles du librettiste d'*Antigona*), Monanni jouissait d'une plus grande réputation dans le reste de l'Europe qu'en Italie. L'écriture du rôle privilégie souvent l'élan héroïque du rythme pointé cher aux castrats du XVIII^e siècle. En plus d'Amati, qui tint le rôle d'Adraste, le ténor Prati, qui chantait Créon, possédait un timbre intéressant que l'on pourrait qualifier de «*tenore baritonale*»: voix riche et ronde dans le médium et le grave, également percutante dans l'aigu, émis dans un agile *falsetto*. Excellent également, le chœur était celui de la Chapelle impériale, dont les mérites inspirèrent probablement à Traetta certaines pages aussi superbes que difficiles, comme «*Giusti numi, ah voi rendete*» (I, 1), somptueuse tapisserie à huit voix pour double chœur.

Une distribution exceptionnelle, un chœur préparé avec minutie, un orchestre choisi avec pertinence selon les volontés de Catherine II: tout a contribué à la fascination exercée par ce chef-d'œuvre. Mais, par-delà ce concours de circonstances favorables, il est certain qu'*Antigona* n'aurait jamais pu voir le jour si ne s'étaient pas rencontrées la force mélodique de la nature italienne et l'intuition émotionnelle et expressive de l'école napolitaine du XVIII^e siècle.

Giovanna Ferrara est professeur d'histoire de la musique au conservatoire San Pietro a Maiella de Naples.



SUR ANTIGONE

Jean Cocteau

Il s'agissait de copier un chef-d'œuvre et de retrouver avec un trait noir la perte du détail et des couleurs. Mais sans rien changer. La vitesse qui étonne et qu'on m'impute se trouve dans Sophocle. Mais notre vitesse n'est pas la même que celle de jadis. Ce qui semblait court à une période attentive et calme paraît interminable à notre trépidation. C'est pourquoi je déballe, je concentre et j'ôte à un drame immortel la matière morte qui empêche de voir la matière vivante. Les personnages d'*Antigone* ne « s'expliquent pas », ils agissent. Ils sont un vieil exemple du théâtre qu'il faudra bien substituer au théâtre des bavardages. Le moindre mot, le moindre geste alimentent la machine. Aussi, conseillé, raillé, lâché par le Chœur dont le timbre de voix résume le jeu avec masque et mégaphone des tragédies d'Athènes, le drame passe comme un train qui se hâte vers le déraillement final.

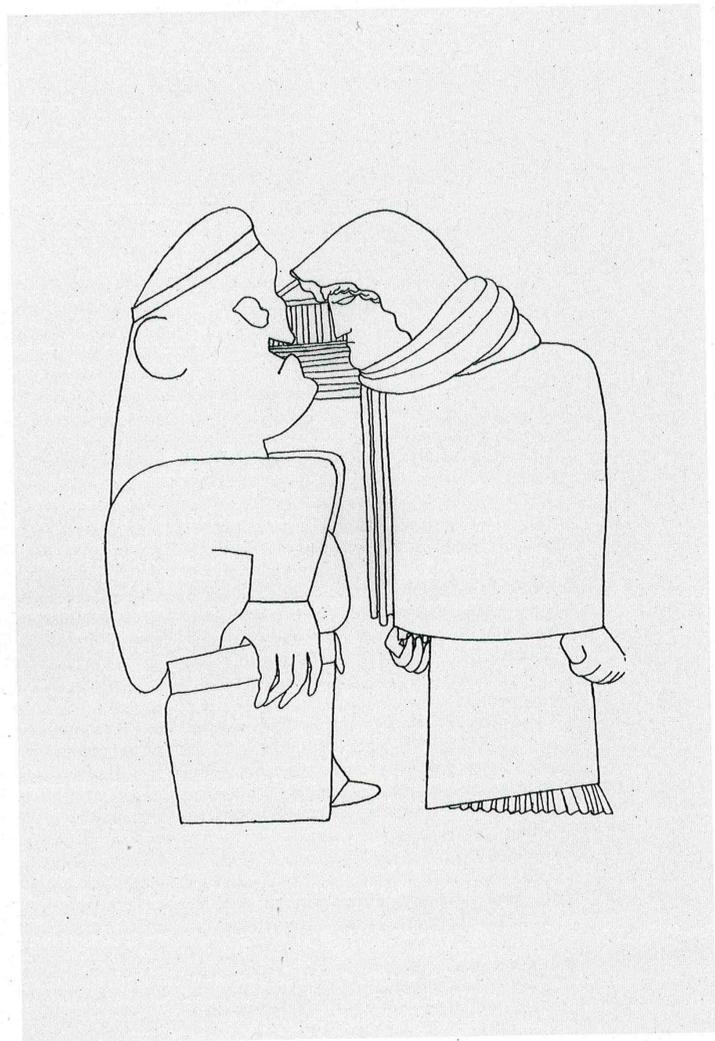
Le décor est une sorte de crèche de Noël en carton bleu outremer. Il exprime le beau temps. Chacun des masques accrochés autour de la voix du Chœur est un chef-d'œuvre de Picasso. Les journalistes les confondent avec une vitrine de Mardi gras. J'ai demandé les costumes à Mademoiselle Chanel parce qu'elle est la plus grande couturière de notre époque et que je n'imagine pas les filles d'Œdipe mal vêtues. Antigone a décidé d'agir. Elle porte un manteau de lainage. Ismène n'agira pas. Elle garde sa petite robe de n'importe quel jour. L'éclairage ne change pas. Il est intense. Antigone se décide à l'aube et le soir on la tue. Mais les différences de lumière se trouvent dans le texte, et, comme dit Antigone à Créon: « *Le reste m'est égal.* »

Si j'ai monté la mise en scène comme une sorte de danse, si la fille d'Œdipe prend cet étrange élan à reculer pour toute sa journée illustre, si le Chœur et le Soldat se taisent soudain une minute entre leurs répliques, si un garde baisse sa lance devant Antigone qui, parce qu'elle y pose sa main et argumente, la transforme en barre de tribunal, etc. etc. ce n'est jamais pour une recherche de pittoresque, mais pour aider l'action à prendre tout son relief.

La musique d'Honegger si belle, si modeste, ne se superpose pas à la parole mais joue un rôle d'un geste ou d'un accessoire. C'est pourquoi je lui ai demandé l'emploi d'un seul instrument.

J'ai de la sorte obtenu un résultat curieux: le drame « rafraîchi », rasé, coupé, peigné, dérange les critiques au même titre qu'une pièce neuve. Car un chef-d'œuvre porte en soi une jeunesse que la patine recouvre mais qui ne se fane jamais. Or c'est seulement cette patine qu'on respecte. J'ai ôté cette patine d'*Antigone*. On a cru me reconnaître dessous. C'est bien de l'honneur.

Extrait de *En marge d'Antigone*,
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.



Créon et Antigone,
dessin de Jean Cocteau.

JUMEAUX

« Les frères sont jumeaux (un seul œuf dupliqué),
clonage insupportable que la mort seule
peut simplifier. »

Eric Vigner

Toutes les cultures et mythologies témoignent d'un intérêt particulier pour le phénomène des jumeaux. Quelles que soient les formes sous lesquelles ils sont imaginés, parfaitement symétriques, ou bien l'un obscur et l'autre lumineux, l'un tendu vers le ciel et l'autre vers la terre, l'un noir et l'autre blanc, rouge ou bleu, l'un à tête de taureau et l'autre à tête de scorpion, ils expriment à la fois l'intervention de l'au-delà et la dualité de tout être ou le dualisme de ses tendances, spirituelles et matérielles, diurnes et nocturnes. C'est le jour et la nuit, les aspects célestes et terrestres du cosmos et de l'homme. Quand ils symbolisent ainsi les oppositions internes de l'homme et le combat qu'il doit livrer pour les surmonter, ils revêtent une signification sacrificielle: la nécessité d'une abnégation, de la destruction ou de la soumission, de l'abandon d'une partie de soi-même, en vue du triomphe de l'autre. Et ce sera naturellement aux forces spirituelles de l'évolution progressive d'assurer leur suprématie sur les tendances involutives et régressives. Mais il arrive que les jumeaux soient absolument semblables, doubles ou copies l'un de l'autre. Ils n'expriment plus alors que l'unité d'une dualité équilibrée. Ils symbolisent l'harmonie intérieure obtenue par la réduction du multiple à l'un. Le dualisme surmonté, la dualité n'est plus qu'apparence ou jeu de miroir, l'effet de la manifestation.

Des jumeaux à l'origine du monde. De l'Antiquité à nos jours, pour les mythologies de nombreuses civilisations, le couple originaire est gémellaire. Une lecture de l'Ancien Testament, que certains n'ont pas hésité à faire,

peut considérer Adam et Ève comme des jumeaux, même s'ils ne sont pas désignés comme tels de façon explicite. Le récit de la Genèse, en effet, stipule: « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, mâle et femelle il les créa. Or tous deux étaient nus et n'avaient pas honte l'un devant l'autre. » Ainsi, c'est bien de la même chair que Dieu créa deux êtres séparés et de sexe opposé. Chez les Dogons, peuple d'Afrique occidentale qui, au milieu du xx^e siècle, avait gardé presque intacte sa culture, toute l'organisation symbolique et métaphysique de la société tourne autour de la perte originelle de la gémeillarité (capacité d'engendrer des jumeaux). Pour eux, les huit premiers ancêtres issus du couple originel sont en fait huit paires de jumeaux. Chacun de ces huit couples mit au monde des enfants et, dès cette nouvelle génération, les humains naquirent sans jumeau, uniques. Les Dogons ont conservé une croyance selon laquelle seules les naissances doubles sont parfaites, ainsi qu'un rite: chaque nouveau-né doit à sa naissance toucher le sol de ses quatre membres pour s'imprégner des âmes de sexe opposé dessinées par son ombre sur la terre.

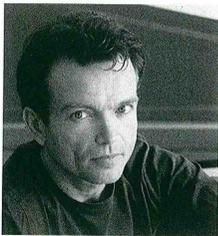
Toute naissance de jumeaux rappelle le temps où les êtres venaient par deux, dualité symbolisant l'équilibre entre le divin et l'humain.

Romulus, jumeau et assassin de Remus. Comme la haine, l'autre face de l'amour dit-on, l'identité aurait son pendant dans l'altérité. Identiques, les jumeaux personnifient aussi deux aspects opposés d'une même réalité. Le thème de la rivalité entre jumeaux mythiques a été souvent traité. Le mythe le plus connu est celui de Romulus et Remus. Nés des amours de la vestale Rhéa Silvia et du dieu Mars, les deux enfants avaient été abandonnés sur le Tibre après leur naissance, tandis que leur mère était mise à mort pour avoir renoncé à son vœu de

virginité. Recueillis par une louve, les jumeaux grandirent et décidèrent, devenus adultes, de fonder une ville sur le mont Palatin. Un présage indiqua que Romulus en serait le roi. Il traça sur le sol un sillon pour marquer les limites de sa ville, mais Remus, par provocation, l'enjamba et fut assassiné par son frère.

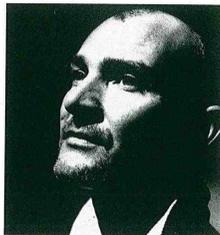
Alors que dans la mythologie romaine, la relation de Romulus et Remus aboutit à une issue tragique, permettant la fondation de Rome en 753 avant Jésus-Christ, chez les Grecs, au contraire, la rivalité des jumeaux pour le pouvoir, loin d'être un mal, était plutôt considérée comme bénéfique pour le royaume, le modèle de gouvernement résidant dans l'existence d'un contre-pouvoir. L'Athénien des *Lois* de Platon l'explique à un interlocuteur spartiate: « Un dieu qui prenait soin de vous et qui, en prévision de l'avenir, faisait naître chez vous deux rois jumeaux au lieu d'un, a ramené l'autorité à des limites plus justes. »

Textes extraits du *Dictionnaire des symboles*,
Éditions Robert Laffont, collection *Bouquins*,
et de l'ouvrage *Les Jumeaux* de Mylène Hubin-Gayte,
Éditions Gallimard, collection *Découvertes*.



Christophe Rousset
Direction musicale

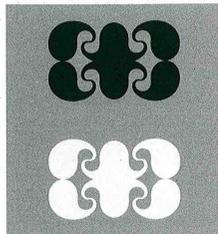
Christophe Rousset, après ses études à la Schola Cantorum de Paris et au Conservatoire royal de La Haye, remporte à vingt-deux ans le premier prix et le prix du public du 7^e concours de clavecin de Bruges (1983). Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques, il débute parallèlement une carrière de chef et fonde son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991. Insatiable découvreur de partitions inédites, il est invité à diriger dans les festivals du monde entier, tout en participant à de nombreux enregistrements dont celui de la bande-son du film *Farinelli* (1994). Avec les Talens Lyriques, il a gravé des disques qui ont fait date: *Arnida abbandonata* de Jommelli, *Stabat Mater* de Pergolèse, *Mitridate, rè di Ponto* de Mozart (également dirigé au Châtelet en 2000), *Antigona* de Traetta, *La capricciosa corretta* de Martin y Soler, *des Ouvertures* de Rameau, *Perse* et, tout récemment, *Roland de Lully*... Ses intégrales des œuvres pour clavecin de François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Jean-Henri d'Anglebert et Antoine Forqueray, ses incursions régulières dans l'univers de Jean-Sébastien Bach (*Partitas, Variations Goldberg, Concertos pour clavecin, Suites anglaises*, et bientôt un enregistrement des *Suites françaises*) font par ailleurs figure de références.



Éric Vigner
Mise en scène

Plasticien de formation et scénographe, Éric Vigner étudie l'art dramatique successivement au conservatoire de Rennes puis à l'école de la rue Blanche (ENSATT) et au CNSAD de Paris. Outre son activité d'acteur au théâtre et au cinéma (il tourne avec Philippe de Broca et Benoît Jacquot), il fonde en 1990 la compagnie Suzanne M., concrétisant son désir de pratiquer un théâtre d'art et de recherche. L'année suivante, il signe sa première réalisation: *La Maison d'os* de Roland Dubillard (création dans une usine désaffectée d'Issy-les-Moulineaux, puis dans le cadre du Festival d'automne à Paris, dans les fondations de l'Arche de la Défense). Dès 1991, il participe à l'Académie expérimentale des théâtres et travaille avec Anatoli Vassiliev à Moscou. À l'invitation de Peter Brook, il prend part à un atelier de recherche sur la mise en scène en 1993. C'est ensuite la rencontre avec Marguerite Duras dont il adapte au théâtre le livre *La Pluie d'été* (1993-1994) qui fera l'objet de nombreuses réalisations d'auteurs contemporains: Daniil Harms, Jean Audureau, Gregory Motton (au Théâtre national de l'Odéon). En 1995, Éric Vigner est nommé à la direction du Centre dramatique national de Bretagne (CDDB-Théâtre de Lorient) qu'il inaugure avec *Illusion comique* de Corneille, nommé comme meilleur spectacle dramatique. En 1996, il crée *Brancisi contre États-Unis* pour le cinquantième anniversaire du festival d'Avignon puis pour le Centre Georges-Pompidou. En 1998, il présente *Marion Delorme* de Victor Hugo au Théâtre de la Ville à Paris.

Avec la Comédie-Française, Éric Vigner met en scène *Bajazet* de Racine au Théâtre du Vieux-Colombier (1995), *L'École des femmes* de Molière salle Richelieu (1999), et *Savannah Bay* de Marguerite Duras qui marque l'entrée de l'auteur au répertoire de la maison (2002). Ce dernier spectacle constitue un diptyque avec *La Bête dans la jungle* - pièce de James Lord d'après une nouvelle de Henry James, adaptation française de Marguerite Duras - créé en 2001 et présenté en 2004 au Kennedy Center à Washington. Éric Vigner est lauréat de la Villa Médicis hors les murs, chevalier des Arts et Lettres et il enseigne régulièrement en France et à l'étranger. Avant *Antigona*, il a collaboré avec Christophe Rousset pour *La Didone* de Cavalli (Opéras de Lausanne et de Montpellier, 2000) et *L'empio punito* de Melani (Leipzig, Bach Festival, 2003). Depuis 1996, il travaille avec les graphistes M/M qui, avec *Antigona*, signent pour la première fois les décors d'un opéra. En septembre 2004, Éric Vigner réalisera une adaptation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière pour le Théâtre national de Séoul, en Corée.



M/M (Paris)
Décors

Fondé à Paris en 1992 par Michaël Anzalag et Mathias Augustyniak, M/M est un atelier de création graphique. Pour M/M, ce métier est une prise de position stratégique qui permet de discuter, de respecter, d'intervenir, de croiser des informations dans différents territoires: art, musique, théâtre, mode, sciences, graphisme... C'est en réalisant l'image de nombreux chanteurs et musiciens français qu'ils ont commencé. En 1995, le couturier Yohji Yamamoto leur confie la direction artistique de son image et de ses catalogues. Ils collaboreront ainsi avec des photographes de mode tels que David Sims (1995), Paolo Roversi (1997), Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin (1998)... D'autres créateurs de mode sollicitent leurs services, tels Nicolas Ghesquière pour Balenciaga (1998-2002), Calvin Klein (2001-2002), ou encore Jill Sander (depuis 1995). Parallèlement, ils développent avec les artistes Dominique Gonzalez Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno une série de collaborations prenant la forme de posters, d'affiches, de fresques murales, d'objets de mobilier... Pour Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, ils réalisent en 2001 la scénographie de leur rétrospective à la stazione Leopolda à Florence. En 1998, Björk leur confie la réalisation d'un premier visuel pour un DVD, *Volumen*. Suivront la conception graphique et éditoriale de son livre *Björk as a Book* (1998), les pochettes de *Vespertine* (2000), *Family Tree* et *Greatest Hits* (2002), *Livebox* (2003), ainsi que la réalisation d'une vidéo, *Hidden Place*, en collaboration avec Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin. Madonna leur demande en 2003 de créer le visuel de son album *American Life*. Entre 2000 et 2003, ils prennent en charge la direction artistique du magazine *Vogue Paris*. Conduisant depuis 1995 une pratique propre de l'exposition, ils ont récemment présenté à Chaumont, sur un mobilier spécialement conçu à cet effet, leurs affiches créées pour Éric Vigner et le CDDB-Théâtre de Lorient depuis 1996.



Paul Quenson
Costumes

Né en 1975, Paul Quenson poursuit ses études à l'École supérieure des arts appliqués Duperré, dont il sort diplômé en 1998. En 2000, il crée les costumes de l'opéra *La Didone* de Cavalli à Lausanne et Montpellier, sous la direction musicale de Christophe Rousset et dans une mise en scène d'Éric Vigner. Il poursuit sa collaboration avec ce dernier en réalisant, la même année, les costumes de *Rhinocéros* de Ionesco (création au CDDB-Théâtre de Lorient), puis, en 2001, ceux de *La Bête dans la jungle* de James Lord (création au CDDB-Théâtre de Lorient) et, en 2002, de *Savannah Bay* de Marguerite Duras (création à la Comédie-Française). En 2003, il retrouve Christophe Rousset et Éric Vigner pour *L'empio punito* de Melani (création à l'Opéra de Leipzig). La même année, il crée les costumes et les accessoires de *Oh! les beaux jours...* de Samuel Beckett, dans une mise en scène d'Arthur Nauzyciel (création au CDDB-Théâtre de Lorient). Paul Quenson travaille parallèlement comme designer. Il réalise des sacs, des bijoux et des objets en cuir, dont certains sont édités par Hermès ou par les T&Té associées. Il travaille aussi, depuis 2003, sur le style et l'étalagisme des boutiques Prada et Miu Miu en France et en Italie.



Marie-Christine Soma
Lumières

Née à Marseille, Marie-Christine Soma obtient une maîtrise de philosophie puis se dirige, dès 1985, vers l'éclairage scénique après avoir été régisseur lumières au Théâtre de Marseille-La Criée. Entre la danse et le théâtre, elle crée les lumières des spectacles de Geneviève Sorin, Alain Fourneau, Patrice Bigel, Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milanti, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Cerdà. Marie-Christine Soma a travaillé notamment avec Arthur Nauzyciel, Catherine Diverres, Clothilde Mollet, Hervé Pierre, Jean-Claude Gallotta et Daniel Jeanneteau. Pour Éric Vigner, elle a créé en 2002 les lumières de *Savannah Bay* de Marguerite Duras. Parallèlement à cette activité théâtrale, elle a conçu les éclairages des expositions-spectacles *Fêtes foraines* et *Le Jardin planétaire* en 1999 à la Grande Halle de La Villette.



Maria Bayo
Soprano / ANTIGONA

Née en Navarre, Maria Bayo débute ses études musicales à Barcelone, puis poursuit sa formation en Allemagne. Après avoir remporté de nombreux prix, dont le Concours international Belvédère à Vienne, elle fait ses débuts à Saint-Gall et Lucerne dans *Lucia di Lammermoor* et *La sonnambula*. Sa carrière prend un essor international lorsqu'elle interprète Susanna dans *Le nozze di Figaro* à Madrid, puis à l'Opéra de Paris. Depuis, elle est régulièrement invitée par les plus grandes scènes internationales: Staatsoper de Hambourg, Staatsoper de Berlin, Staatsoper de Munich (Rosina dans *Il barbiere di Siviglia*), Scala de Milan, Monnaie de Bruxelles (Mélanide), festival de Schwetzingen, Teatro Colon de Buenos Aires, Covent Garden de Londres (L'Enfance de *Chérubin* de Massenet), Staatsoper de Vienne (Antonia des *Contes d'Hoffmann*), Metropolitan Opera de New York (Zerlina dans *Don Giovanni*), festival de Salzbourg (Clémence dans *Le nozze di Figaro*), Liceu de Barcelone (Liù dans *Turandot*), Opéra de San Francisco (Mimi dans *La Bohème*, rôle qu'elle interprète également à l'Opéra national de Montpellier en 1997), Teatro Real de Madrid (Manon), Opéra de Los Angeles (Susanna)... Maria Bayo se produit en concert sous la direction de chefs prestigieux tels que Gerd Albrecht, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Claudio Scimone, Giuseppe Sinopoli, Rafael Frühbeck de Burgos, René Jacobs, Michel Plasson, Christophe Rousset, sir Colin Davis... ainsi qu'en récital. Sa discographie comprend notamment des airs de Mozart, Rossini et Handel (un album nommé aux Grammy Awards) et des intégrales d'*Un ballo in maschera* de Verdi, *La Calisto* de Cavalli et *Antigona* de Traetta. Parmi ses projets: *L'Edisir d'amore* à Barcelone, *Il barbiere di Siviglia* à Madrid, *La Bohème* à Los Angeles, *Clofide* de Hasse à Dresde et de nombreux récitals.



Marina Comparato
Mezzo-soprano / ISMENE

Née à Pérouse, diplômée en science politique de l'université de Florence, Marina Comparato étudie le chant avec Renata Ongaro, avant de compléter sa formation au conservatoire de Florence, en 1996. La même année, elle fait ses débuts à Londres, dans Rosina d'*Il barbiere di Siviglia*, avant d'apparaître dans *Elektra* au Mai musical florentin, sous la baguette de Claudio Abbado. 1996 est également l'année de sa victoire au concours Buechi de Rome, dédié à la musique du xx^e siècle, suivie d'un premier prix au concours Belli de Spolète, en 1997, qui lui permet d'aborder deux nouveaux rôles: Sesto dans *La clemenza di Tito* et Siebel dans *Faust*. Depuis, Marina Comparato s'est notamment produite au festival Rossini de Pesaro (*La Cenerentola*, *Il viaggio a Reims*), à l'Opéra de Rome (*Boris Godounov*), au Teatro Comunale de Ferrare (*La clemenza di Tito*), au Teatro Regio de Turin (*Il barbiere di Siviglia*), au Mai musical florentin (*Tar Saltan* de Rimski-Korsakov, *Le Comte Ory*, *Les Troyens*, *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*), à l'Opéra de Paris (*Parisfal*), au Châtelet (*Obéron*), au Stadttheater de Klagenfurt (*Il barbiere di Siviglia*), au Concertgebouw d'Amsterdam (*Otello* de Rossini, *Gianni Schicchi*), au festival de Glyndebourne (*Le nozze di Figaro*), à l'Opéra royal des Flandres, à l'Opéra de Leipzig... Sa discographie comprend plusieurs intégrales, parmi lesquelles *Aroldo* de Verdi, *Juditha triumphans* de Vivaldi, *Giustino* de Handel et *Obéron* de Weber. Parmi ses projets: *Così fan tutte* à Florence, *Die Zauberflöte* à l'Opéra national de Paris, *Salome* à l'Académie Sainte-Cécile de Rome, *Anna Bolena* à Turin...



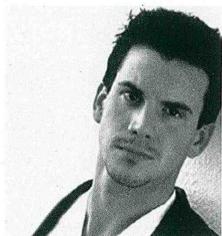
Kobie van Rensburg
Ténor / CREONTE

D'origine sud-africaine, formé par Werner Nel, Kobie van Rensburg se distingue dans différentes compétitions de chant, dont le Concours international de Pretoria (1994). Dès 1990, à peine âgé de vingt ans, il fait ses débuts dans le rôle de Belmonte dans *Die Entführung aus dem Serail*. Il se produit ensuite dans les principales villes d'Afrique du Sud, à la scène (Fenton dans *Falstaff*, Don Ottavio dans *Don Giovanni*, Ferrando dans *Così fan tutte*, Alfred dans *Die Fledermaus*...) comme en concert. Après avoir décidé de parfaire sa formation à Munich, sous la houlette de Hanno Blaschke, il intègre le Studio du Bayerische Staatsoper, puis la troupe du Staatstheater am Gärtnerplatz où il se produit notamment dans *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Falstaff*, *Die Fledermaus*, *Zar und Zimmermann* de Lortzing, *Il campello* de Wolf-Ferrari et, tout récemment, *Catone in Utica* de Giovanni Battista Ferrandini. Il est par ailleurs invité au Staatsoper de Berlin (*Semele* de Handel, *Euridice* de Peri, *Il mondo della luna*...), au Staatsoper de Stuttgart, au Teatro Sao Carlos de Lisbonne, à l'Opéra national du Rhin (*Don Giovanni*), à l'Opéra national de Montpellier (*La finta giardiniera* de Mozart en 1998), au Grand-Théâtre de Genève (*The Turn of the Screw*)... À la scène ou en concert, Kobie van Rensburg a notamment chanté sous la direction de Christopher Hogwood, René Jacobs, Lorin Maazel, Helmut Rilling, Peter Schneider et Thomas Hengelbrock. Il a récemment enregistré un disque d'airs de Handel et a créé son propre répertoire d'opéra baroque au Staatstheater am Gärtnerplatz: *Ein Theater nach der Mode*. Parmi ses projets: *L'Orfeo* à Stuttgart, *L'incoronazione di Poppea* à Genève, *La Calisto* et *Ariodante* à Munich, *Rodelinda* au Metropolitan Opera de New York, *Der fliegende Holländer* avec le Boston Symphony Orchestra...



Laura Polverelli
Mezzo-soprano / EMONE

Lauréate de plusieurs concours internationaux, Laura Polverelli débute sa carrière sur les scènes italiennes (Teatro Regio de Turin, Teatro Comunale de Bologne, Scala de Milan, Fenice de Venise, Mai musical florentin, Carlo Felice de Gènes, Rossini Opera Festival de Pesaro...). À la Scala, elle incarne successivement Puck dans *Obéron*, Fenena dans *Nabucco* sous la direction de Riccardo Muti, Ascagne dans *Les Troyens* avec sir Colin Davis au pupitre, Zaida dans *Il Turco in Italia* sous la baguette de Riccardo Chailly, ou encore Rosina dans *Il barbiere di Siviglia*. Venise l'accueille dans Isabella de *L'Italiana in Algeri*, Florence dans Isolda du *Comte Ory*, Ferrare dans Dorabella de *Così fan tutte*... Hors des frontières italiennes, on la retrouve à Seattle dans le rôle-titre de *La Cenerentola*, au Staatsoper de Munich en Cherubino dans *Le nozze di Figaro* et Annio dans *La clemenza di Tito*, aux Chorges d'Orange en Zerlina dans *Don Giovanni*, à l'Opéra national de Montpellier en Cornelia dans *Giulio Cesare*... Plus récemment, le Teatro Real de Madrid l'a également accueillie dans *Giulio Cesare*, Ténérite l'invitant pour *L'equivoco stravagante* de Rossini. En concert, Laura Polverelli chante le *Stabat Mater* de Pergolèse, le *Nisi Dominus* et le *Gloria* de Vivaldi, la *Petite Messe solennelle* et le *Stabat Mater* de Rossini, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe en si* de Bach, la *Messe KV 427* de Mozart, la *Passion de Jésus-Christ* de Caldara, *L'Enfance du Christ* de Berlioz qu'elle interprète notamment à l'Académie Sainte-Cécile de Rome, au festival de Beaune, au Collegium musicum de New York et Boston, à Tel-Aviv... Parmi ses projets: *La straniera* et *Così fan tutte* au San Carlo de Naples, *Il barbiere di Siviglia* à Philadelphie...



John McVeigh
Ténor / ADRASTE

D'origine américaine, diplômé de l'Eastman School of Music, John McVeigh fait ses premières armes à l'Opéra de Houston, où il débute en 1995 dans le rôle de Tybalt dans *Roméo et Juliette*. Depuis, il s'y est produit dans un répertoire allant de Handel (*Ariodante*) à la création contemporaine (*Jackie O* de Michael Daugherty, également enregistré au disque, *Cold Sassy Trees* de Carlisle Floyd), en passant par Mozart (*Die Zauberflöte*), Mousorgski (*Boris Godounov*) et Britten (*Billy Budd*). Régulièrement invité par les autres scènes américaines, il apparaît au Metropolitan de New York (*Susannah de Trovato*), au New York City Opera (*Partenope* de Handel, *Die Zauberflöte*), au Lyric Opera de Chicago (*Billy Budd*), au Lyric Opera of Austin (*Così fan tutte*), au festival de Santa Fe (*Idomeneo*, *Falstaff*, *Die Ägyptische Helden* de Strauss), au Glimmerglass Opera de Cooperstown (*Partenope* et *Acis and Galatea* de Handel, *Don Giovanni*), au Florida Grand Opera (*Otello*)... Ses débuts européens ont eu lieu à l'Opéra national de Montpellier: Teso dans *Ippolito ed Aricia* de Traetta en 2001, sous la direction de Christophe Rousset. Depuis, John McVeigh a retrouvé le fondateur des Talens lyriques pour *La Betulia liberata* de Mozart au Théâtre des Champs-Élysées et pour *Antigona* à Montpellier. Il s'est aussi produit au festival de Handel de Göttingen dans *Partenope* et à l'Opéra des Flandres dans *Ariodante* et *Flight* de Jonathan Dove. En concert, il a notamment interprété le *Messie* de Handel avec le Houston Symphony Orchestra, des cantates de Bach avec le St. Paul Chamber Orchestra et la *Cinquième Symphonie* de Philip Glass avec l'Orchestre de la Radio daïnoise, le Pacific Symphony et le Brooklyn Philharmonic. Parmi ses projets: *The Student Prince* de Romberg au Central City Opera, *Billy Budd* à Washington et la création mondiale de *Soul of Heaven* pour ténor et piano de Carlisle Floyd.

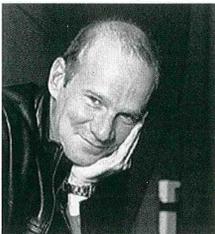
Les Talens Lyriques en résidence à Montpellier

L'ensemble de musique instrumentale et vocale Les Talens lyriques a été créé en 1991. En choisissant ce nom, sous-titre d'un opéra de Rameau (*Les Fêtes d'Hébé*, 1739), Christophe Rousset témoigne de son attrait pour le répertoire du xviii^e siècle qu'il contribue à faire découvrir avec bonheur, sans pour autant que son intérêt pour les compositeurs du siècle précédent en soit diminué. Le répertoire des Talens lyriques s'étend de Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*) jusqu'à Handel (*Scipione*, *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Tamerlano*, *Alcina*), Cimarosa (*Il mercato di Malinante*, *Il matrimonio segreto*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La capricciosa corretta*) et Mozart (*Mitridate*, *Le ré Ponto*). La création des Talens lyriques représente l'aboutissement d'une passion pour l'art lyrique. Claveciniste, Christophe Rousset insistait déjà sur la nécessité de «traiter l'instrument comme la voix». D'autre part, l'approche scénique est pour lui indissociable de l'interprétation musicale, ce qu'il a pu exprimer par ses collaborations avec des metteurs en scène tels que Jean-Marie Villégier, Philippe Lénaël, Jean-Claude Berutti, Pierre Audi, Jean-Pierre Vincent, Lindsay Kemp, Marco Arturo Marelli et Eric Vigner. L'attention portée à l'opéra est parallèle à l'exploration d'autres formes musicales de la même époque: le motet, le madrigal, la cantate, les airs de cour français. Les Talens lyriques enregistrent pour différentes maisons de disques. Ils ont réalisé la bande-son du film *Farinelli il Castrato* (1994). Les Talens lyriques, en résidence à Montpellier, sont soutenus par la communauté d'agglomération de Montpellier et de la Culture et de la Communication. L'ensemble est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés). Il a obtenu la Victoire de la musique classique en 2001.

Chœur de chambre Les Éléments

Ensemble toulousain créé en 1997 et composé de vingt à quarante chanteurs professionnels, le Chœur de chambre Les Éléments, dirigé par son fondateur Joël Suhubiette, interprète principalement la création contemporaine et la musique du xx^e siècle. Défenseur du répertoire *a cappella*, son principal objectif est d'être un instrument de haut niveau au service des compositeurs d'aujourd'hui (Patrick Burgan, Ton That Tiêt, Philippe Hersant, Pierre Adrien Charpy, Vincent Paulel...). Il inscrit à son répertoire les grandes œuvres chorales du xx^e siècle (Harvey, Berio, Messiaen, Poulenc, Stravinsky, Martin, Britten, Hindemith...). Joël Suhubiette est également attentif à la restitution du répertoire ancien. Le Chœur de chambre a interprété de nombreuses cantates et l'intégrale des motets de Bach, les *Vêpres* de Monteverdi, des pages de Schütz et Purcell, ainsi que plusieurs pièces du répertoire romantique allemand. L'ensemble est fréquemment invité par des chefs ou ensembles instrumentaux: Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Michel Plasson, John Nelson, Jean-Christophe Spiliotis... Salué par le public et la critique, il se produit, outre sa saison de concerts toulousains, dans de nombreux festivals, théâtres et scènes nationales françaises. En 1998, il a été invité de l'Opéra du Caire pour une tournée en Égypte et, en 2003, il a participé à Rome au concert en hommage à Luciano Berio. Il a été nommé aux Victoires de la musique 2004 comme l'un des trois meilleurs ensembles français. Couronné de nombreuses récompenses, sa discographie comprend notamment des œuvres de Desenclos, Saint-Saëns, Durufel, Vaughan Williams, Hersant, Paulel (2004), ainsi que Berlioz et Bizet (*Carmen* dirigée par Michel Plasson). Le Chœur de chambre Les Éléments est un ensemble aidé par le ministère de la Culture et de la Communication / Direction régionale des affaires culturelles de Midi-Pyrénées, au titre de l'aide aux

ensembles conventionnés; il est conventionné par le conseil régional Midi-Pyrénées et subventionné par la mairie de Toulouse et le conseil général de la Haute-Garonne. Il est soutenu par la fondation d'entreprise France Télécom et par Musique Nouvelle en Liberté, ainsi que par l'AFAA pour ses concerts à l'étranger. Il est membre de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés). Parmi ses projets: deux concerts au festival de Vancouver, au Canada, puis, en décembre, la création d'une pièce de Zad Multaka au festival des 38^e Rugissants de Grenoble.



Joël Suhubiette

Chef de chœur

Après des études musicales au conservatoire de Toulouse, Joël Suhubiette se passionne très vite pour le répertoire choral. Il débute en chantant avec Les Arts florissants puis rencontre Philippe Herreweghe et ses ensembles – La Chapelle royale et le Collegium vocale de Gand – avec lesquels il chantera pendant une douzaine d'années. La rencontre avec ce chef est déterminante, et lui permet de travailler un vaste répertoire de quatre siècles de musique vocale. Dès 1990, et pendant huit années, celui-ci lui confie le rôle d'assistant au sein de ses deux chœurs. En 1997, naît le Chœur de chambre Les Éléments, composé de vingt à quarante chanteurs professionnels. Joël Suhubiette lui consacre une grande partie de son activité en explorant la création contemporaine et le riche répertoire du *xx^e* siècle. Toujours désireux de continuer la restitution du répertoire ancien qu'il a beaucoup chanté, Joël Suhubiette dirige à Tours, depuis 1993, l'ensemble Jacques Moderne, formé d'un chœur de seize chanteurs professionnels et d'un ensemble d'instruments anciens. Avec ces deux ensembles, Joël Suhubiette a enregistré une quinzaine de disques.

Bien que particulièrement attaché à la défense du répertoire à *cappella*, Joël Suhubiette interprète également oratorios et cantates avec plusieurs orchestres français. Il dirige également l'autre répertoire vocal qu'est l'opéra, au festival de Saint-Céré, avec la compagnie lyrique Opéra Éclaté, à l'Opéra de Massy où il a dirigé la création française de *Der Silbersee* de Kurt Weill et à l'Opéra de Dijon qui l'invite annuellement depuis 2003 pour diriger un cycle d'opéras de Mozart (*Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro*).

Chœur de chambre Les Éléments

Sopranos

Céline Boucard
Geneviève Boulestreau
Cécile Dibon
Roselyne Heuzé
Cyrille Meier
Edwige Parat
Éliette Parmentier
Françoise Roudier
Claire Suhubiette

Altos

Emmanuelle Biscara
Fabienne Fontana
Joëlle Gay
Anne Gotkovsky
Emmanuelle Heim
Sandra Raoult
Sophie Toussaint

Ténors

Édouard Hazebrouck
Mathieu Kotlarski
David Lefort
Marc Manodritta
Benoit Porcherot
Pascal Richardin
François Roche
Pierre Vié

Basses

Jean-Bernard Arbeit
Didier Chevalier
Jacques Gomez
Mathieu Heim
Bertrand Maon
Thierry Peteau
Ludovic Provost
Christophe Sam

Les Talens Lyriques

Violons I

Stefano Montanari
Anne Schumann
Anne Maury
Gabriele Steinfeld
Jean-Marc Haddad
Isabelle Claudet
Charlotte Grattard

Violons II

Gilone Gaubert-Jacques
Marie-Hélène Landreau
Stefania Trovesi
Jun Okada
Judith Depoutot

Altos

Laurent Bruni
Agathe Blondel
Sarah Brayer

Violoncelles

Atsushi Sakai
Emmanuel Jacques
Emmanuel Girard

Contrebasses

David Sinclair
James Munro
Ludek Brany

Flûtes

Jocelyn Daubigny
Stefanie Troffias

Hautbois

Emiliano Rodolfi
Jacques Gomez
Jean-Marc Philippe

Clarinettes

Gilles Thomé
Raphaël Vuillard

Bassons

Aligi Voltan
Laurent Le Chenadec

Cors

Lionel Renoux
Cyrille Grenot

Trompettes

Gilles Rapin
Joël Lahens

CONTINUO

Violoncelles

Atsushi Sakai
Emmanuel Jacques

Pianofortes

Marie-Cécile Bertheau
Christophe Rousset



SAISON 2003-2004

Opéras

LES TROYENS

11, 14, 18, 22, 26 et 29 octobre 2003

Grand opéra en cinq actes

d'Hector Berlioz

Livret d'Hector Berlioz d'après

L'Énéide de Virgile

Sir John Eliot Gardiner /

Yannis Kokkos

Susan Graham, Anna Caterina

Antonacci, Renata Pokupić,

Gregory Kunde / Hugh Smith,

Ludovic Tézier, Nicolas Testé,

Laurent Naouri, Mark Padmore,

Stéphanie d'Oustrac, Topi Lehtipuu,

René Schirrer, Danièle Bouthillon,

Fernand Bernadi, Laurent Alvaro,

Nicolas Courjal, Lydia Konioridou

Orchestre Révolutionnaire

et Romantique

Monteverdi Choir

et Chœur du Théâtre du Châtelet

LA BELLE HÉLÈNE

7, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 26, 28

et 31 décembre 2003

2 et 4 janvier 2004

Opéra-bouffe en trois actes

de Jacques Offenbach

Livret de Henri Meilhac

et Ludovic Halévy

Marc Minkowski / Laurent Pelly

Dame Felicity Lott, Yann Beuron /

Bernard Richter, Michel Sénéchal,

Laurent Naouri, François Le Roux,

Stéphanie d'Oustrac, Éric Huchet,

Alain Gabriel, Laurent Alvaro,

Aurélie Legay, Maryline Fallot,

Blandine Staskiewicz

Les Musiciens du Louvre – Grenoble

Chœur des Musiciens du Louvre

LE FOU

2, 5 et 8 février 2004

Drame lyrique en trois actes

et cinq tableaux et livret

de Marcel Landowski

Pascal Rophé / Giuseppe Frigeni

Nora Gubisch, François Le Roux,

Jean-Luc Chaignaud, Jean-Pierre

Furlan, Salomé Haller

Orchestre de Paris

Chœur du Théâtre du Châtelet

TANNHÄUSER

9, 13, 17, 21, 25 et 28 avril 2004

Grand opéra romantique

en trois actes et livret

de Richard Wagner

Myung-Whun Chung /

Andreas Homoki

Peter Seiffert, Ildiko Komlosi,

Petra Maria Schnitzer,

Ludovic Tézier, Franz-Josef Selig,

Finnur Bjarnason, Robert Bork,

Nikolai Schukoff, Nicolas Courjal,

Katija Dragojević

Orchestre Philharmonique

de Radio France

Chœur de Radio France

LES PALADINS

14, 16, 19, 22, 24, 26 et 28 mai 2004

Comédie lyrique en trois actes

de Jean-Philippe Rameau

Livret de Duplat de Monticourt.

William Christie / José Montalvo

Topi Lehtipuu, Stéphanie d'Oustrac /

Katia Vellez, Sandrine Piau /

Danielle de Niese, François Piolino,

Laurent Naouri, René Schirrer,

Emiliano Gonzalez Toro

Les Arts Florissants

Chœur Les Arts Florissants

Centre Chorégraphique National

de Créteil et du Val-de-Marne /

Compagnie Montalvo-Hervieu

Opéras

en version de concert

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

16, 18 et 21 mars 2004

Opéra-comique en deux actes

d'Hector Berlioz

Livret du compositeur d'après

la comédie de William Shakespeare

*Much ado about nothing**(Beaucoup de bruit pour rien)*

Texte: Jean-Claude Carrère

John Nelson

Isabelle Cals, Paul Groves, Inva Mula,

Stéphane Degout, François Le Roux,

Marie-Nicole Lemieux, René Schirrer

Avec la participation

de Carole Bouquet

Orchestre National de Montpellier

Chœur du Théâtre du Châtelet

WERTHER

27 et 29 avril 2004

Drame lyrique en quatre actes

de Jules Massenet

Livret d'Édouard Blau, Paul Milliet

et Georges Hartmann

d'après le roman de Goethe

Michel Plasson

Thomas Hampson, Susan Graham,

Stéphane Degout, Sandrine Piau,

René Schirrer, François Piolino,

Laurent Alvaro

Orchestre National du Capitole

de Toulouse

Maîtrise de Paris

Festival des régions

HÁRY JÁNOS

11 et 13 juin 2004

Fable de Zoltán Kodály

Livret de Béla Paulini

et Zsolt Harsányi,

d'après le poème humoristique

Le Vieux Soldat de János Garay

Friedemann Layer /

Jean-Paul Scarpitta

Béla Perencz, Nora Gubisch,

Zita Váradi, Érick Freulon,

Lúcia M. Schwartz, Istvan Rozsos

Avec la participation

de Gérard Depardieu

Orchestre National de Montpellier

Chœur de l'Opéra National

de Montpellier

Chœur d'enfants Opera Junior

ANTIGONA

22, 24 et 27 juin 2004

Tragédie en musique en trois actes

de Tommaso Traetta

Livret de Marco Coltellini d'après

L'Antigone de Sophocle

Christophe Rousset / Eric Vigner

Maria Bayo, Marina Comparato,

Kobie van Rensburg,

Laura Polverelli, John McVeigh

Les Talens Lyriques en résidence

à Montpellier

Chœur de chambre Les Éléments

Danse et spectacles

ÉPOUSES ET CONCUBINES

Da Hong Deng Long Gao Gao Gua –

Raise the Red Lantern

21, 22, 23, 24 et 25 novembre 2003

Ballet en un prélude, trois actes

et un épilogue

D'après le film de Zhang Yimou

Zhang Yimou / Chen Qigang / Wang

Xinpeng / Wang Yuanyuan / Zeng Li /

Jérôme Kaplan / Zhao Ruheng /

Zhang Yi / Liu Ju

Compagnie et Solistes du Ballet

National de Chine

Orchestre du Ballet National de Chine

FOSSE

The « Musical » !

9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18,

20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30

et 31 janvier 2004

1^{er}, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13

et 14 février 2004

Chorégraphie originale de Bob Fosse

Solistes et compagnie « Fosse »

LOUNGA – LES CHEVAUX

DE VENT

21, 22 et 24 octobre 2003

à Aubervilliers

Théâtre Zingaro / Bartabas,

avec des moines tibétains

du monastère Gyuto

LA ARGENTINA –

JULIA MÍGENES

Spectacle de tango

14 et 15 novembre 2003

MERCY – DIANE DUFRESNE

15 décembre 2003

CANTO – MÍSLA

Récital de fado

22 décembre 2003

Récitals

Ian Bostridge, 4 novembre 2003

Jessye Norman, 1^{er} mars 2004

Peter Seiffert & Petra Maria

Schnitzer, 10 mars 2004

Daniil Shtoda & Irina Mataeva,

22 mars 2004

Thomas Hampson, 7 avril 2004

Concerts

Sir John Eliot Gardiner / Orchestre

Révolutionnaire et Romantique

Bernarda Fink

16 octobre 2003

Riccardo Muti /

Filharmonica della Scala

17 octobre 2003

Ivo Lipanović / Orchestre

Symphonique de la Radio-Télévision

Croate

Barbara Hendricks

21 octobre 2003

Sir John Eliot Gardiner / Orchestre

Révolutionnaire et Romantique

Monteverdi Choir

et Chœur du Théâtre du Châtelet

Daniel Mesguich, Hugh Smith,

Ludovic Tézier

24 octobre 2003

Concours internationaux de la Ville

de Paris: finale du 5^e Concours

de trompette Maurice André

Mark Foster / Orchestre National

d'Ile-de-France

25 octobre 2003

Yutaka Sado / Orchestre de Paris

Philippe Aiche

5 et 6 novembre 2003

Christoph Eschenbach /

Orchestre de Paris

Tabea Zimmermann

13 novembre 2003

Jean-Claude Casadesu /

Orchestre National de Lille

Thierry Escaich

17 novembre 2003

Bernard Haitink /

Dresdner Staatskapelle

18 novembre 2003

Esa-Pekka Salonen /

Orchestre de Paris

Ensemble Les Éléments

Valdine Anderson

11 décembre 2003

Wolfgang Sawallisch /

Orchestre de Paris

Renaud Capuçon

17 et 18 décembre 2003

Concert au bénéfice de Golden

Pelican

Hugues Reiner / Orchestre Européen

Vladimir Galouzine et ses invités

12 janvier 2004

Patrick Summers /

Münchner Symphoniker

Renée Fleming

19 janvier 2004

Bruno Fontaine / Orchestre

Philharmonique de Radio France

Audra McDonald, Rodney Gilroy,

Lambert Wilson

9 février 2004

Esa-Pekka Salonen /

Philharmonia Orchestra

London Philharmonic Choir

Ruth Ziesak, Charlotte Hellekant

26 avril 2004

Stanislaw Skrowaczewski /

Orchestre National Symphonique

de la Radio Polonaise

Ewa Podles

25 mai 2004

Friedemann Layer /

Orchestre National de Montpellier

Maria João Pires

10 juin 2004

Juraj Valcuha /

Orchestre National de Montpellier

Concert techno

12 juin 2004

Midis Musicaux

13 octobre 2003 – 9 avril 2004

Concerts du Dimanche
Matin

5 octobre 2003 – 23 mai 2004

Jeune public

Fosse, 13 et 20 janvier 2004

Chœur d'enfants de Créteil,

9 mars 2004

Les Paladins, 17 mai 2004*Cats*, 2 et 3 juin 2004*Berlioz et Broadway*, 4 juin 2004

Master classes

à l'École normale de musique de Paris

François Le Roux, 27 novembre 2003

Michel Sénéchal, 3 mars 2004

Master classes

au Théâtre du Châtelet

Menahem Pressler

Cours de piano, 13 et 14 janvier 2004

Cours de musique de chambre,

15 janvier 2004

Piano ****

Alfred Brendel et Adrian Brendel

(violoncelle), 15 octobre 2003

Maurizio Pollini, 2 février 2004

Nelson Freire, 19 mars 2004

Murray Perahia, 7 juin 2004

Alfred Brendel, 15 juin 2004

Maurizio Pollini, 23 juin 2004

Jazz

Dernier week-end du mois de juin /

Premier week-end du mois de juillet

Les dates et programmes détaillés

des spectacles et concerts figurent

dans la brochure de saison dispo-

nible au Théâtre sur demande.

LE THÉÂTRE DU CHÂTELET

ORGANIGRAMME

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président M. André Larqué
 Vice-Présidente M^{me} Françoise Selgmann
 Secrétaire Général M. Jean-Pierre Marcie-Rivière
 Trésorier M. Serge Marckmann

M. Christophe Girard
 M. Christian Sautter
 M. Eric Ferrand
 M. Patrick Bloche
 M^{me} Hélène Macé de Lépinay
 M. Pierre Schapira
 M. Bernard Gaudillère
 M. Pierre Guinot-Delery
 M^{me} Hélène Font
 M. Jean-François Danon
 M^{me} Carole Bouquet
 M. Jean-Marie Cavada
 M. Jérôme Clément
 M. Léon Cligman
 M. Patrick Dupond
 M. Bernard Miyet
 M. Reiner Moritz
 M. Jacques Rigaud

M. Marcel Germon *
 M. Jean Maheu *
 M. Pierre Médecin *
 M. Bernard Niquet *
 M. Jean-Loup Tournier *
 M. Maurice Ulrich *
 M. Martin de Waziers *

* Membres de l'Assemblée générale

Directeur général Jean-Pierre Brossmann
 Administrateur général Jacques Hédouin
 Secrétaire général Jean-François Brégy

Directeur technique Charles Ageorges
 Déléguée générale de production Laurence Marchand

Services artistiques

Conseiller musical Sabine Vatin
 Délégué artistique Bruno Michel
 Attachée de direction Brigitte Hédouin
 Délégué de production Arnaud Fétique
 Assistantes de production Sylviane Borie
 Brigitte Girardet
 Annie Sattler

Assistante de direction,
 programmation des Midis Musicaux Joëlle Petrasek-Astier

Secrétariat général

Adjointe du Secrétaire général Carole Chareton
 Assistante du Secrétaire général Florence Fontaine

RELATIONS AVEC LE PUBLIC

Responsable du service
 des relations avec le public Pascale Perdriel
 Adjointe à la responsable
 des relations avec le public
 Chargé(e) s des relations
 avec le public Anne-Hélène Vergne
 Martine Briallon
 Danielle Bruneau
 Claude Dumoutier
 Muriel Haass
 Nadia Lozac'hmeur
 Alexandra Malgras
 Anne Perrot
 Pierrette Leclerc
 Laëtitia Talpaert
 William Vanhoesserlande

JEUNE PUBLIC

Adjointe du Secrétaire général
 chargée de l'action pédagogique
 auprès du jeune public Lucie Kayas

SERVICE DES PUBLICATIONS

Responsable du service
 des publications Sandra Solvit
 Chargé de la PAO et du multimédia Thomas Amouroux

SERVICE DE PRESSE

Attaché de presse François Boudeau
 Assistante au service presse Eve Delfiner
 Employée au service presse Nathalie Coryn

RELATIONS AVEC LES MÉCÈNES

Responsable Olivier Lefebvre

ACCUEIL

Chef du service accueil Jean-Claude Hervé
 Chef adjoint du service accueil Vincent Tirolien
 Inspecteurs contrôleurs Robert Bonnemaïson
 Joëlle Jacquin
 Hôtesse Marjorie Chabert
 Jason Ciarapica
 Nathalie Coryn
 Elisabeth Dumont
 Pauline de Kerimel
 Christiane Legras
 Gaëlle Lordinot-Ranlin
 Anne Marret
 Corine Watrin

Contrôleurs

Homayoun Azari
 Yves Balmès
 Christophe Bliault
 Denis Desarthe
 René Doreau
 Ernst Krassoi
 Damien Krempf
 Claude La Sala
 Rostom Mesli
 Dominique Morelieras

Services administratifs

ADMINISTRATION

Attachée de direction Eliane Salardenne
 Attachée de direction auprès
 de l'administrateur général Pervenche Chevalier
 Assistante de direction
 au service social Corinne Malgras

SERVICE EXPLOITATION / INTÉRIEUR

Délégué général
 chargé de l'exploitation Gérard Alcabas
 Adjoint au délégué général
 de l'exploitation, Jean-Raphaël Pain
 chargé de la sécurité
 Adjoint au délégué général
 de l'exploitation,
 chargé du service intérieur José Frade
 Peintre maintenance entretien Denis Jean De Dieu
 Peintre bâtiment Nicolas Gibert
 Ouvriers entretien bâtiment Samuel Letinevez
 Anthony Pain
 Mourad El Kinani
 Sylvain Ladj
 Nathalie Giacomo
 Siham Guettaoui
 Eliane Michel
 Emmanuelle Strahm
 Claire Zuber

COMPTABILITÉ

Chef comptable/
 Contrôleur de gestion Elvire Millet
 Adjointe au chef comptable,
 chargée de la comptabilité générale Flavie Poussin
 Attachée de direction de la chef
 comptable/Contrôleur de gestion Sylvie Plessy
 Adjointe au chef comptable
 chargée de la comptabilité
 Production
 Comptables Joëlle Malazdra
 Damia Besnard
 Betty Laroche
 Nathalie Seret
 Anne-Marie Vigneron

CAISSES

Caissière principale Martine Delaveau
 Chargée des ressources
 informatiques Christine Pécriaux

Services techniques

Régisseur général Denis Curty
 Attachées de direction Dorothée Bonnaud
 Stéphanie Busquet
 Claudine Gane
 Secrétaire technique Jean-Rémi Baudonne
 Régisseur principal Sylvain Becamel
 Régisseurs de scène Joël Corbin
 Vanessa Laporte
 Dominique Mounerat

Chef du service audiovisuel/Régisseur son Gérard Fernandes
 Régisseur audio/ vidéo/ son Roland Girard
 Adjoint au régisseur audiovisuel Stéphane Oskeritzian
 Chef électricien/ Régisseur lumières Jean-Claude Birchler
 Adjoint au chef électricien/ Régisseur lumières Laurent Hattinguais
 Sous-chefs électriciens Eric Fortunati
 Renaud Corler

Techniciens de théâtre électriciens Roger Audoui
 Frédéric Bialas
 Pierre Boisset
 Patrick Coryn
 Bernard Maby
 Emmanuel Nechaouni
 Christine Ragou

Chef accessoiriste/ Régisseur accessoires Jean-Michel François
 Adjoint au chef accessoiriste/ Décorateur Hernandez Jean-Patrick Nicolas
 Chef habilleuse costumière Bernadette Mouza
 Sous-chef habilleuse Sylvie Ayrault
 Habilleuses Marie-Odile Cros
 Pascale Minetti
 Laura Perez-Cobian

Responsable du service machinerie Isaías Sanchez
 Adjoints au responsable du service machinerie David Gera
 Alain Lagoutte
 Jean-Claude Vogel

Sous-chefs machinistes Jacques Barbeaux
 Victor Bernardino
 Carlos Carcelès
 Xavier Duponchel
 Bruno Nicolazzo

Techniciens de théâtre machinistes Christophe Baudelot
 Jean-Paul Byron
 René Collin
 Olivier Germain
 Frédéric Grousset
 Gaël Leclercq
 Albert Léonard
 Roland Girard
 Dany Levert
 Florence Marques
 Tahar Miloudi
 Christiaan Mul
 Frédéric Picard
 Bruno Rooke
 Dominique Wildenberg

Garçons d'orchestre Samuel Coroyer
 Thomas Segarra
 Responsable du bureau d'études Carlos Proenza

CIAM CHATELET

CERCLE INTERNATIONAL DES AMIS ET MÉCÈNES
 DU THÉÂTRE DU CHÂTELET

Le Cercle International des Amis et Mécènes du Châtelet est composé d'un Comité d'honneur et de membres individuels – actifs, donateurs et bienfaiteurs – dont le soutien financier indispensable et la fidélité envers ce théâtre contribuent au rayonnement national et international du Châtelet.

Depuis sa création en 1988, le rôle du CIAM CHATELET est de défendre la politique artistique du Théâtre du Châtelet et de participer au financement de ses productions.

Le Théâtre du Châtelet remercie la Présidente d'honneur et le Président du CIAM CHATELET, ainsi que les membres du bureau, le Comité d'honneur et tous les membres actifs, donateurs et bienfaiteurs, pour leur générosité, leur engagement et leur confiance.

PRÉSIDENTE D'HONNEUR
 Madame Hélène Rochas

PRÉSIDENT
 Monsieur Martin de Waziers

TRÉSORIER
 Monsieur Frédéric Godeberge

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
 Monsieur Jacques de Panisse Passis

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL
 Monsieur Olivier Lefebvre

COMITÉ D'HONNEUR

Madame Georges Pompidou
 Madame Jacques Chirac
 Monsieur Christophe Girard
 Monsieur Marc Antoine Autheman
 Monsieur Pierre Bergé
 Monsieur Léon Cligman
 Madame Régine Crespin

Madame Pierrette Funck-Brentano
 Monsieur Hubert de Givenchy
 Monsieur Claude Imbert
 Monsieur Henry-Louis de La Grange
 Madame Hélène Macé de Lépinay
 M. et M^{me} Jean-Pierre Marcie-Rivière

Monsieur Jean-Loup Tournier
 Madame Eliane Victor
 Baron Guy de Wouters

MEMBRES BIENFAITEURS

M. et M^{me} Gregory Annenberg Weingarten
 Madame Ariane Dandois
 Monsieur Frédéric Godeberge
 Monsieur et Madame Claude Janssen
 M. et M^{me} Jean-Pierre Marcie-Rivière
 Monsieur Pierre de Montalembert
 Madame Hélène Rochas
 Madame John N. Rosekrans
 Madame Philippine de Rothschild
 Monsieur et Madame Martin de Waziers
 Baron Guy de Wouters

MEMBRES DONATEURS

M. et M^{me} Marc Antoine Autheman
 Monsieur et Madame Juan de Beistegui
 Madame Joëlle Bellon
 Professeur Victor Bismuth
 Monsieur Fabien Boulakia
 Comte et Comtesse Guy de Brantes
 Monsieur Léon Cligman
 Monsieur Louis Deparis
 Madame Valérie Meeus
 Monsieur Daniel Meyer
 Madame Agnès Montenay
 Sir Hamid Moollan
 Monsieur Yves Mosnier
 Monsieur et Madame Frédéric Pfeffer
 Monsieur Claude Prigent
 M^s et M^{me} Jean-Charles de Ravenel
 Monsieur Jean-Charles Riffaud
 et Anne de Geoffroy
 Monsieur et Madame Thierry Sciard
 Monsieur Calixte Stefanini
 Monsieur Jacques-André Troesch
 Monsieur et Madame Tristan Vieljeux
 Monsieur Philippe Villin
 Madame Mady Winter

MEMBRES ACTIFS

Monsieur Jin Abe
 Comtesse Laurence d'Aramon
 Monsieur Richard Armand
 Docteur et Madame Sylvain Baudelot
 Monsieur et Madame Jean Blum
 Princesse Jeanne Marie de Broglie
 Madame Suzy Chabrierie
 Monsieur et Madame Bertrand Chardon
 Madame Joëlle Cherioux de Soulltrait
 Madame Nicole Dassault
 Monsieur Jérôme Delaage
 Monsieur Guy Delahousse
 Monsieur Dominique Delouche
 Madame Caroline Deneuville
 Madame Sybille Denfert-Rochereau
 Monsieur Olivier Diaz
 Monsieur et Madame Hervé Digne
 Monsieur et Madame Charles Ellis
 Monsieur Jean-Claude Fabiani-Meyer
 Madame Leonor Fernandez
 Monsieur Jean Ferraton
 Madame Marceline Gans
 Madame Sylvia de Gaspéris
 Madame Ghislaine Gauthier
 Maître François Gibault
 Madame Philippe Guerlain
 Monsieur et Madame Jacques Gunsbourg
 Monsieur et Madame François Hascoet
 Monsieur Raymond Honnorat
 Monsieur François-Nicolas Hugel
 Madame Monique Ianni-Alice
 Madame Ghislaine Jordan
 Madame Yvette Josefsohn
 Monsieur et Madame Yves Lamarche
 Madame Anne Läski-Savelli
 Monsieur Gilbert Lazard
 Monsieur et Madame André Levy-Lang
 Madame Sophie Malard
 Monsieur Hubert Martin
 Madame Colette Mathy
 Monsieur Bertrand Maus
 Madame Micheline Maus
 Madame Hélène de Mortemart
 Monsieur Pierre Oréface
 M. et M^{me} Jacques de Panisse Passis

Monsieur Jean-Philippe Pastor
 Monsieur et Madame Bertrand Peugeot
 Monsieur et Madame Bernard Pierrelle
 Madame Nicole Poisson-Genain
 Madame Simone Preyssas
 Madame Françoise Propper
 Général et M^{me} Jean Raingard de Penguern
 Madame Solange Real del Sarte
 Monsieur Charles Ritcheson
 Baronne Édouard de Rothschild
 Madame Édith Santus-Tièche
 Monsieur Frédéric Stern
 Monsieur et Madame Philippe Traclet
 Monsieur André Vallette Viillard
 Madame Saskia van Beuningen
 Baronne Gabrielle van Zuylen
 Madame Guy Verdeil
 Madame Michelle Vie-Demarti
 Monsieur Humbert Zeller

Cette liste ne comprend
 que le nom des membres
 ayant accepté de figurer
 dans les publications
 du théâtre.

Nos remerciements
 s'étendent bien évidemment
 à l'ensemble des membres
 du CIAM CHATELET.

CIAM CHATELET
 2, rue Édouard Colonne
 75001 Paris
 Tél: 01 40 28 29 29
 Fax: 01 42 36 89 75
 e-mail: olefebvre@chatelet-theatre.com

Association loi 1901

MÉCÈNENTREPRISE PARIS ÎLE-DE-FRANCE

LE CERCLE D'ENTREPRISES
DU THÉÂTRE DU CHÂTELET

Mécèneentreprise Paris Ile-de-France,
 vous propose d'associer l'image de
 votre entreprise au festival permanent du
 Théâtre du Châtelet, en organisant
 vos opérations de relations publiques dans
 un cadre prestigieux, situé en plein cœur
 de Paris.

Des soirées réussies, dans le décor
 chaleureux d'un véritable théâtre à
 l'italienne, où vos invités apprécieront et
 partageront avec vous toute l'émotion et
 tout le plaisir d'un spectacle d'opéra, de
 ballet, de musique symphonique et ce,
 dans les meilleures conditions.

Adhérer à Mécèneentreprise Paris
 Ile-de-France, c'est aussi agir en mécène
 exemplaire puisque vous soutenez ce
 « Paris de la création » et que vous
 contribuez tout au long de l'année aux
 rendez-vous exceptionnels que nous offre
 le Théâtre du Châtelet.

Enfin, en tant que partenaire associé,
 actif, ami ou partenaire de soutien du
 Théâtre du Châtelet, au travers de
 Mécèneentreprise Paris Ile-de-France,
 vous bénéficiez des avantages dont votre
 entreprise, vos collaborateurs et vos clients
 peuvent profiter: réservations prioritaires,
 accueil personnalisé, mise à disposition
 des salons de réceptions...

PRÉSIDENT D'HONNEUR
 Monsieur Yves Benoit-Cattin

PRÉSIDENT
 Monsieur Martin de Waziers

TRÉSORIER
 Monsieur Frédéric Godeberge

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
 Monsieur Jacques de Panisse Passis

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL
 Monsieur Olivier Lefebvre

MÉCÈNENTREPRISE
 PARIS ÎLE-DE-FRANCE
 Théâtre du Châtelet
 2, rue Édouard Colonne
 75001 Paris
 Tél: 01 40 28 29 29
 Fax: 01 42 36 89 75
 e-mail: olefebvre@chatelet-theatre.com

Association loi 1901

Mécèneentreprise Paris Ile-de-France remer-
 cie les entreprises adhérentes pour le soutien
 financier qu'elles apportent à la program-
 mation du Théâtre du Châtelet:

COMPAGNIE DE SAINT-GOBAIN

CRÉDIT AGRICOLE S.A.

DEXIA, CRÉDIT LOCAL

FONDATION
 DAIMLER CHRYSLER FRANCE
 sous l'égide de la Fondation de France

ECONOCOM

EIFFAGE TP

GROUPE VIA NOVA

TOTAL

TOYOTA MOTOR EUROPE

UNIBAIL

Crédits photographiques

Couverture	Conception: Rudi Meyer
Pages 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 31, 37 et 47	Photos Marc Ginot.
Pages 18-19	Maquette du rideau de scène d' <i>Antigona</i> . Décors: M/M (Paris).
Pages 28-29	Photo M/M (Paris).
Pages 39, 42, 43 et 44	DR.
Page 46	Franck Ferville.

Nous adressons nos remerciements à l'Opéra national de Montpellier.

Réalisation du programme:
Sandra Solvit

Conception graphique:
Rudi Meyer

Collaboration au programme
et biographies:
Richard Martet

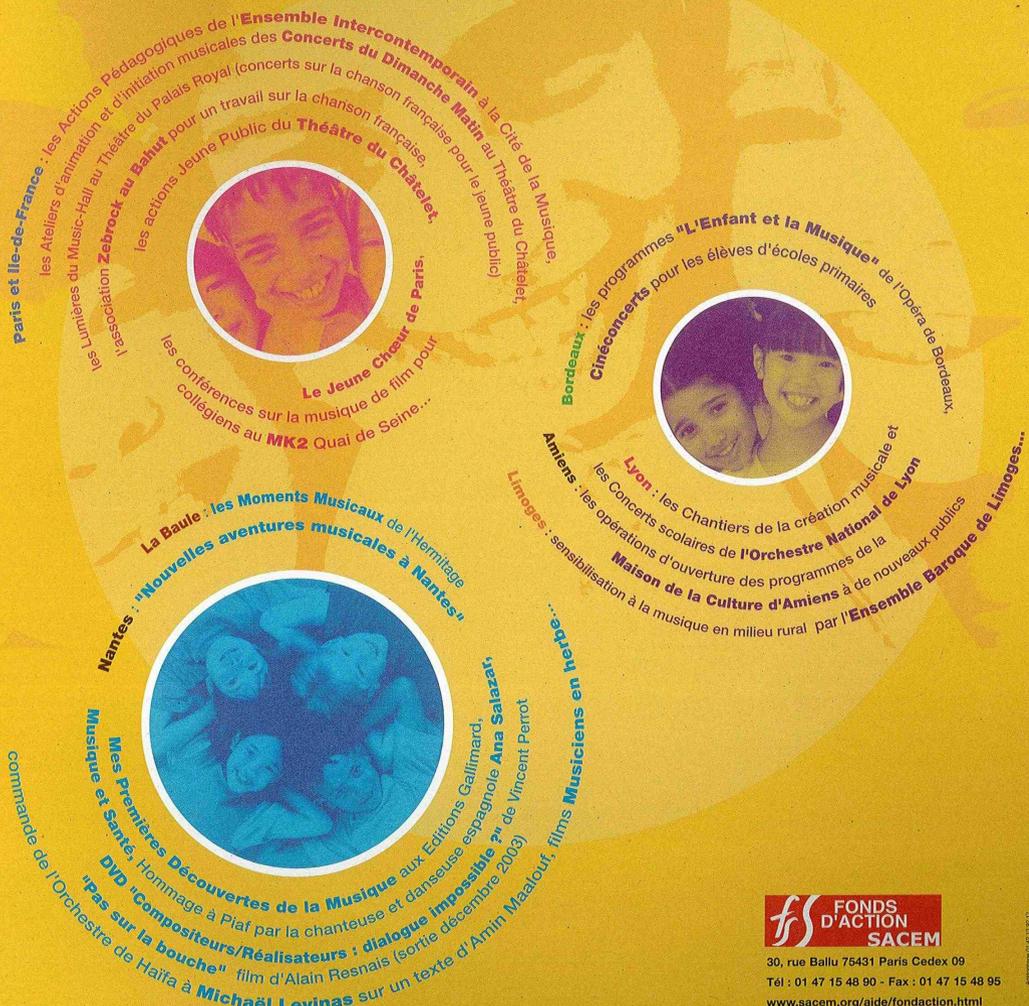
Régie publicitaire:
Willy Fischer
Tél. 01 58 05 49 00

© Châtelet 2004
2, rue Édouard Colonne
75001 Paris
Tél. 01 40 28 28 28
www.chatelet-theatre.com
Location: 01 40 28 28 40

Imprimé en France par STIPA
Réalisation:
PLJ Édition-Communication

Dépôt légal: 2^e trimestre 2004

**Le Fonds d'Action Sacem, mécène musical, se donne pour objectifs
d'encourager la diffusion des artistes et du répertoire
jazz et classique français à l'étranger, de promouvoir la musique de
film et le métier de compositeur de cinéma, de contribuer à la révélation
de jeunes talents... et de sensibiliser de nouveaux publics à la musique.**



fs FONDS D'ACTION
SACEM

30, rue Balbu 75431 Paris Cedex 09
Tél : 01 47 15 48 90 - Fax : 01 47 15 48 95
www.sacem.org/aide/fondaction.html