

Opéra National de Montpellier

Antigona

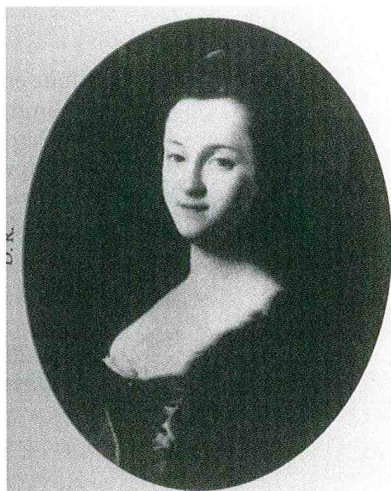
Tommaso Traetta

Opéra National de Montpellier
11, boulevard Victor Hugo - CS89024- 34967 Montpellier Cedex 2
Tél : 04 67 60 19 99
Fax : 04 67 60 19 90
www.opera-montpellier.com

Fabrication : Clément Imprimeurs



L'ASSOCIATION DE L'OPÉRA ET DE L'ORCHESTRE NATIONAL
DE MONTPELLIER
EST SUBVENTIONNÉE PAR
LA COMMUNAUTÉ D'AGGLOMÉRATION DE MONTPELLIER,
LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION,
LE CONSEIL RÉGIONAL DU LANGUEDOC-ROUSSILLON,
LE CONSEIL GÉNÉRAL DE L'HÉRAULT.



Catherine II de Russie
commanditaire d'Antigone

NOUS REMERCIONS LES USAGERS DE TÉLÉPHONES PORTABLES
DE LES METTRE EN PAUSE ET D'ÉVITER DE S'EN SERVIR
APRÈS LEUR PASSAGE AU CONTRÔLE.

Antigona

Tommaso Traetta

Direction musicale et piano
Christophe Rousset

Mise en scène et scénographie
Eric Vigner

Décors
M/M (Paris)

Costumes
Paul Quenson

Lumières
Marie-Christine Soma

Chef de cœur
Christophe Talmont

Chef de chant et piano
Corine Durous

Assistante à la mise en scène
Frédérique Lombart

Assistante à la scénographie
Hélène Dattler

Conception des maquillages et coiffures
Soizic Sidoit

Régie du spectacle
Grégory Voillemet
Xavier Bouchon

DURÉE APPROXIMATIVE DU SPECTACLE : 2 H 30
ENTRACTE AU MILIEU DE L'ACTE II

Antigona
Maria Bayo

Ismene
Marina Comparato

Creonte
Kobie van Rensburg

Emone
Laura Polverelli

Adraste
John Mc Veigh

Eteocle et Polynice
Grégoire et Sébastien Camuzet

et
Stéphane Aubertin
Xavier Besson
Adama Diop
Xavier Dupenloup
Samuel Guerin
Kenny Modolo
Yann Rabusson
Fabrice Tran

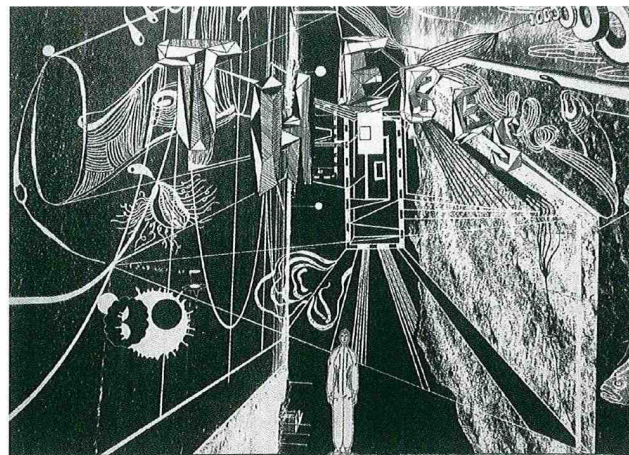
LES TALENS LYRIQUES EN RÉSIDENCE À MONTPELLIER
CHEUR DE L'OPÉRA NATIONAL DE MONTPELLIER

Les Talens Lyriques

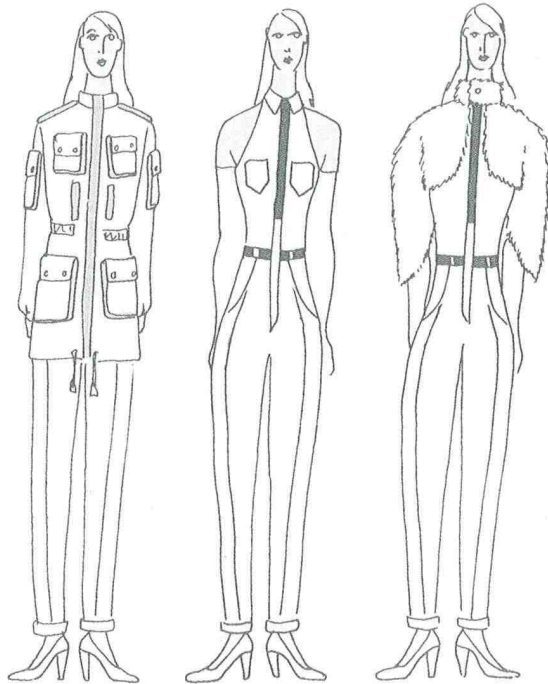
| | |
|--------------------------|--|
| VIOLONS I | Stefano Montanari Anne Schumann Anne Maury Gabriele Steinfeld Jean-Marc Haddad Isabelle Claudet Charlotte Grattard |
| VIOLONS II | Gilone Gaubert-Jacques Marie-Hélène Landreau Stefania Trovesi Jun Okada Judith Depoutot |
| ALTOS | Laurent Bruni Agathe Blondel Sarah Brayer |
| VIOLONCELLES | Atsushi Sakaï Emmanuel Jacques Emmanuel Girard |
| CONTREBASSES | David Sinclair James Munro Ludek Brany |
| FLÛTES | Jocelyn Daubigny Stefanie Troffaes |
| HAUTBOIS | Emiliano Rodolfi Jean-Marc Philippe |
| CLARINETTES | Gilles Thomé Raphael Vuillard François Gillardot (23/3) |
| BASSONS | Aligi Voltan Laurent Le Chenadec |
| CORS | Lionel Renoux Cyrille Grenot |
| TROMPETTES | Gilles Rapin Joël Lahens |
| CONTINUO VIOLONCELLES | Atsushi Sakaï Emmanuel Jacques |
| PIANOFORTES | Corine Durous Christophe Rousset |

Chœur de
l'Opéra National de Montpellier

| |
|----------------------------|
| Franck Bard |
| Marie-Anne Benavoli-Fialho |
| Elna Bordry |
| Martine Carvajal-Falco |
| Nathalie Cazenave |
| Pascal Chareyre |
| Christian Chauvot |
| Alexandra Dauphin-Heiser |
| Andrée Didier |
| Julie Erst |
| Ernesto Fuentes |
| Claire Gardeil |
| Marie-France Gascard |
| Cécile Giglio-Arnaud |
| Marie-Camille Goiffon |
| Josiane Houpiez-Bainvel |
| Gilles Hubert |
| Orfey Ivanov |
| Arnaud Lanez |
| Etienne Leclercq |
| Hervé Le Play |
| Renaud Mariotti |
| Anne Maury |
| Jean-Pierre Mouton |
| François-Charles Nouri |
| Jean-Claude Pacull |
| Béatrice Parmentier |
| Laurent Serou |
| Olivier Thiery |
| Olga Tichina |
| Jean-Pierre Todorovitch |
| Gilbert Tortil |



Maquette du décor - Ouverture



Maquettes des costumes d'Antigona

Œdipe a, sans le vouloir, tué son père, Laïos; devenu roi de Thèbes, il a épousé Jocaste, veuve de Laïos et sa propre mère. Ils ont eu quatre enfants: les frères Étéocle et Polynice, et les sœurs Antigone et Ismène. Apprenant le parricide et l'inceste, Jocaste s'est pendue et Œdipe s'est aveuglé avant d'être exilé. Créon, frère de Jocaste, a déclaré que la couronne de Thèbes serait portée en alternance par Étéocle et Polynice. Mais sa première année de règne achevée, Étéocle a refusé de rendre la couronne à Polynice, qui a alors envahi Thèbes avec une armée d'Argos pour s'emparer de la couronne par force. Afin de ne pas faire couler davantage de sang, il a été convenu que les deux frères régleraient leurs revendications en un combat singulier.

Argument

Les deux frères s'affrontent dans une pantomime, et tous deux sont tués. Adraste, citoyen éminent 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, fille d'Œdipe. 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. Les sœurs Antigone et Ismène supplient qu'on les autorise à enterrer Polynice, mais Créon reste inflexible et décrète la mort pour quiconque lui désobéira. Créon parti, Antigone décide de le défier et d'incinérer le corps de son frère Polynice. Ismène reste seule et confie ses peurs à Hémon. Hémon espère qu'il sera capable d'adoucir la volonté de son père, mais Ismène en doute.

Acte I

En une cérémonie nocturne solennelle, Antigone et ses servantes incinèrent le corps de Polynice et rassemblent ses cendres dans une urne. Hémon vient avertir Antigone du danger qu'elle court. Des gardes ayant été vus s'approchant, il la persuade de lui donner l'urne, qu'il promet de placer dans la tombe royale. Ils s'échappent juste à temps tandis que les gardes arrivent sur scène avec Adraste, qui déduit des restes du bûcher funéraire qu'on a désobéi aux ordres de Créon.

Acte II

Dans le temple de Jupiter, Créon préside une fête pour célébrer la paix restaurée. Alors qu'il est sur le point de prononcer une malédiction solennelle contre quiconque honorerait Polynice, Adraste entre et le prie de s'arrêter: le corps de Polynice a déjà été incinéré, et le coupable est le propre fils de Créon. Hémon est amené par les gardes qui l'ont surpris en train de placer l'urne dans la tombe. Il défend le caractère juste de son action, mais Créon le condamne à mort. Antigone entre et affirme qu'elle seule est responsable. Ignorant tous les appels à la clémence et les menaces rebelles d'Hémon, Créon prononce la sentence: Antigone sera murée vivante dans une caverne utilisée pour l'ensevelissement des criminels. Tandis qu'Hémon et Ismène se lamentent sur son destin, Antigone, fièrement, attend la mort avec impatience.

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 et les soldats murent l'entrée. Adraste entre et annonce que Hémon, apprenant d'Ismène l'exécution d'Antigone, a échappé aux gardes qui le retenaient captif, que de désespoir, il s'est jeté d'une hauteur et qu'apparemment, il est mort. Créon, profondément affligé et bouleversé par les conséquences de sa propre dureté, retourne en hâte vers la ville. Adraste, laissé seul, est étonné de voir Hémon s'approcher : il a survécu à sa chute et est venu pour mourir avec Antigone.

À l'intérieur de la caverne, Antigone attend la mort. Dans l'obscurité, elle entend la voix d'Hémon qui l'appelle. Hémon a un poignard qui leur permettra de choisir le moment de leur mort ensemble et leur évitera les tourments d'une mort lente d'inanition. Tandis qu'ils réaffirment leur amour et se préparent à mourir, ils entendent une soudaine clameur : des soldats enfoncent l'entrée de la caverne et Créon entre, accompagné d'Adraste et d'Ismène. Créon est revenu sur sa dureté. Il pardonne à Antigone et à Hémon, et demande à être pardonné en retour pour avoir laissé la sévérité étouffer ses sentiments naturels.



Comment situeriez-vous Traetta dans le paysage musical de son époque ? Et peut-on dire que l'*Antigona* le mit un peu en décalage par rapport à son temps ?

Traetta est un compositeur qui était parfaitement intégré dans son époque, puisqu'il est issu d'une école typique et codifiée, parfaitement reconnaissable, qui est l'École de Naples ; il fut l'élève de Porpora et il se situe dans la droite ligne des plus fameux représentants de cette école, Alessandro Scarlatti, Léo, Sarti, Porpora ou même Jomelli. Traetta maniait une langue très reconnaissable, mais son génie particulier vient de ce qu'il a voulu, dans les années 1750, réformer l'*opera seria* italien qui s'était un peu figé, engoncé dans l'écriture et les tournures de Hasse ou du jeune Jomelli. C'était un type d'opéra que le public trouvait déjà un peu trop long, quelque peu rigide dans sa forme, avec un seul duo et pas d'autres ensembles ; tous les airs étaient à *da capo* et l'on avait tendance à les rallonger de plus en plus. On atteignait souvent dix minutes pour un air ! Il faut souligner que cette musique était souvent livrée aux fantaisies de ses interprètes : on y trouvait les airs de bravoure, les airs *spianati* destinés à faire comprendre que, malgré toute cette exubérance, l'on savait aussi se montrer expressif ; on y dénotait peu de récitatifs accompagnés, et les situations dramatiques, censées être issues du théâtre racinien, s'en éloignaient de plus en plus souvent. Le projet de réforme de Gluck avait déjà fait son chemin dans l'Europe de 1750 et il s'est trouvé que Traetta, qui avait connu de nombreux succès par ses créations napolitaines ou vénitienes, fut appelé à Parme dans ces années-là.

Entretien
avec
Christophe
Rousset

Alain Steghens

La cour de Parme, très francophile, possédait son propre opéra et souhaita une solution personnelle à cette surcharge stylistique de l'*opera seria* : dans ce but, elle fit appel à des compositeurs comme Traetta, mais aussi à des partitions de Rameau qui y étaient très appréciées. On y tenta ainsi une nouvelle forme, une espèce de tragédie lyrique inspirée de la France mais revue à la manière italienne en incluant le style napolitain et en y introduisant beaucoup de chœurs et des ballets. La cour de Parme confia donc cette réforme à Traetta, qui entama son travail parallèlement à Gluck. Tous deux se connaissaient d'ailleurs très bien... Ils se sont croisés à Vienne, ils étaient tous deux francs-maçons et ils avaient aussi... la même maîtresse, la Gabrieli, qui fut d'ailleurs la créatrice d'*Antigona*. Ils ont donc mené main dans la main cette transformation de l'*opera seria*, dont l'objectif était de revenir à une dramaturgie plus grecque, avec une véritable fusion des arts. Traetta commença donc par « revisiter » des œuvres connues, comme *Castor et Pollux*, *Les fêtes de l'Hymén et de l'amour*, *Hyppolite et Aricie* de Rameau : ces pages furent traduites en italien, les danses en furent gardées, mais il réécrivit le *recitativo secco* à l'italienne. On aboutit alors à une forme d'ouvrages hybrides, dans lesquels se côtoyaient le grand style napolitain et le plus pur Rameau ! Cette formule eut tellement de succès qu'elle fut exportée, même à Vienne et à Saint-Petersbourg. Chacun prenait conscience que l'on se retrouvait enfin au cœur du drame et non plus dans des roucoulares sans fin...

Peut-on considérer *Antigona* comme l'aboutissement de cette réforme entamée par Traetta ?

C'est indéniablement son ouvrage le plus accompli. Lorsqu'on regarde les grandes pages de sa carrière, comme, par exemple, les premiers *opera seria* de type traditionnel, puis les pages hybrides de *Parme*, et enfin, l'ouvrage essentiel de sa période viennoise, *Iphigénie en Tauride*, (qui est une œuvre située à mi-chemin de sa recherche d'une forme nouvelle), l'*Antigona* apparaît comme un véritable aboutissement. C'est un opéra de dimensions serrées : il faut rappeler que Catherine II n'appréciait pas beaucoup l'art lyrique et que, même si elle se plaçait en protectrice des arts, elle avait posé comme condition qu'*Antigona* ne dépasse pas deux heures ! Nous nous trouvons sur des proportions peu communes pour un *opera seria*, ce qui procure à la partition une espèce de nervosité et une cohésion jamais atteinte à cette époque, ni même dans l'œuvre de Traetta.

Le développement dramatique et l'enchaînement des actions à l'intérieur de l'ouvrage est peu courant pour l'époque. Il est d'ailleurs intéressant de mettre en perspective *Mitridate* de Mozart, qui date de 1771 et *Antigona* qui fut composée en 1772 : dans l'opéra de Mozart, les airs sont plutôt de type Jomelli, c'est-à-dire qu'ils correspondent à la première tentative de réforme de l'*opera seria*... Le *da capo* y est plus ramassé, mais on demeure tout de même dans des formes extrêmement longues.

De même, on y trouve seulement un duo. Dans *Antigona*, les scènes se suivent avec beaucoup plus de liberté, les récitatifs sont plus présents, un air solo se termine parfois en duo ou sur un chœur... En somme, il s'agit d'une manière qui s'approcherait déjà du *dramma giocoso*, qui avait, à sa façon, initié une nouvelle fantaisie formelle. On pense bien sûr aussi à Gluck ! Tout y est fluide, l'orchestre est très présent et la tension dramatique est poussée au paroxysme.

De quelle manière cette tension dramatique et cette urgence dans l'action se manifestent-elles dans l'écriture vocale ?

La forme *da capo*, comme je l'ai dit, y est presque évacuée : on trouve très peu de réexposition au sens strict. Le *da capo* lorsqu'il est présent n'est de toute façon pas chanté sur le même texte, une vocalise supplémentaire y est parfois rajoutée dans les dernières mesures ; on entre alors dans un système de réexposition de type sonate des formes lyriques à venir.

On trouve aussi dans *Antigona* une vocalité étonnante. Traetta, qui était certainement plus amoureux de la voix que Gluck, manifeste ici une jouissance du chant pur, qui signe ses origines napolitaines : parfois, il cède à des instants de vraie virtuosité que Gluck a tout fait, au contraire, pour évacuer de ses drames lyriques. Néanmoins, le « geste vocal », dans *Antigona*, parvient à rester très sobre.

Une autre caractéristique majeure est la fréquence des ensembles, qui fait se rencontrer fréquemment les personnages de l'histoire, beaucoup plus en tout cas que dans un *opera seria* traditionnel. À ce titre, il faut aussi souligner l'usage exceptionnel du chœur, qui procure à cette partition une dimension quasi mystique... On a parfois l'impression d'entendre des chœurs sacrés. Ils ponctuent et commentent l'action par leurs interventions, « à la grecque » : ils dissèquent les sentiments des protagonistes, leurs actions, leur volonté.

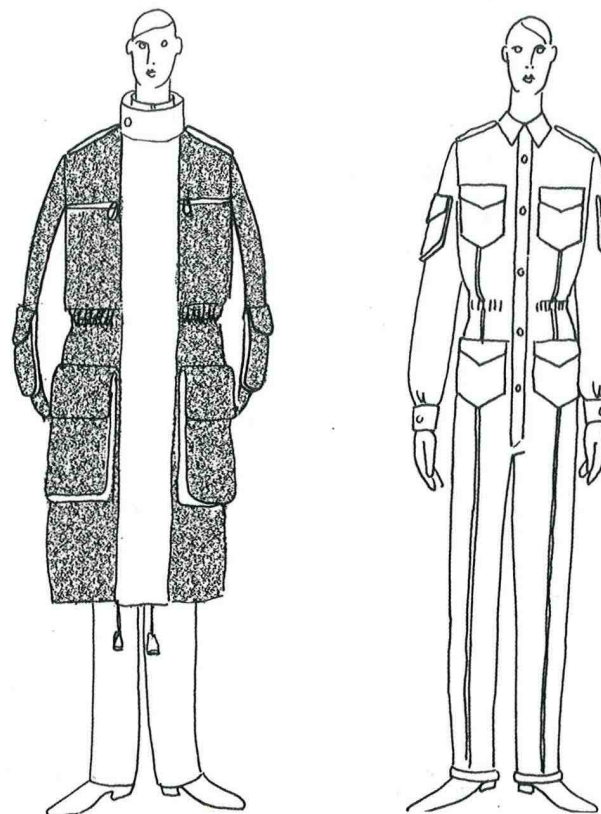
Tous ces éléments procurent à *Antigona* un aspect extrêmement avant-gardiste. D'autant que la langue utilisée par Traetta y est très surprenante : du point de vue des harmonies, des enchaînements, de la narration et des récitatifs, on se trouve dans une véritable novation qui en fait un chef-d'œuvre.

Le divertissement final, qui est plutôt hérité de la tragédie lyrique la plus traditionnelle, ne semble-t-il pas quelque peu convenu, au regard de toutes les nouveautés de cet ouvrage ?

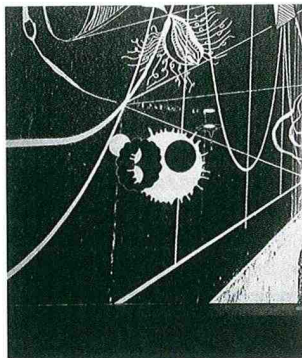
Traetta a cédé à l'espèce de volonté collective de la fin du XVIII^e siècle, qui voulait qu'on honore la clémence des monarques éclairés. C'est une fin destinée à rendre hommage à Catherine II, ou du moins à l'image qu'elle souhaitait diffuser d'elle-même.

Malgré ce formalisme du divertissement final, on relève malgré tout un certain nombre d'ombres au tableau : les tonalités mineures des duos en particulier, dans lesquels les chanteurs sont pourtant censés exprimer des sentiments de bonheur, laissent sourdre une angoisse constante ; la tonalité de la *chaconne* finale est aussi très sombre et l'on perçoit bien que l'on ne se trouve pas dans une banale séquence de fête collective. L'ombre du drame se porte une fois encore sur le divertissement.

Même si l'on pourrait penser que Traetta aurait pu contourner un peu cette contrainte du *finale*, comme dans l'*Armide* de Gluck, il ne faut pas perdre de vue qu'il n'a pas écrit sa partition en France. À Paris, dans les opéras, on rendait d'abord hommage au souverain, en début d'ouvrage, puis la tragédie « vivait sa vie ». Ainsi, dans *Armide* ou *Scylla et Glaucus*, les fins sont extrêmement noires et l'on n'y perçoit aucun sentiment de salvation *in fine*... Dans *Armide*, lorsque Gluck récupéra le livret de Quinault, le prologue résolvait la question de l'hommage au souverain. Il n'y avait donc plus de « happy end » obligé. C'est un ouvrage qui a été conçu pour Saint-Pétersbourg et qui d'ailleurs n'a pas été rejoué, à la différence de l'*Iphigénie en Tauride* composée à Vienne, longtemps reprise et même copiée par d'autres. *Antigona* n'a pas connu cette fortune du fait même du but premier qui lui avait été assigné au moment de la commande : servir la stature de Catherine II de Russie. Avec *Antigona*, on se trouve véritablement dans une commande d'état, que l'on pourrait presque qualifier d'art de propagande.



Maquettes des costumes d'Adraste



Maquette du décor
(détail)

Avant-goût
(notes)

Éric Vigner
Lorient, 25/01/04

Au commencement est une action : le combat fatal des deux frères Étéocle et Polynice et leur mort réciproque sous les yeux d'Antigone, de sa sœur Ismène, de son amant Hémon, du père de celui-ci, Créon, et du citoyen de Thèbes, Adraste ainsi que du chœur constitué des Thébains et Argiens réunis. C'est de cette action que se nourrit le développement cérémonial qui va suivre. La mort des deux frères n'est pas accidentelle. Elle est fondatrice. Elle est volontaire.

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

Antigona commence par la réunion des parties divisées jusque-là dans la vie et enfin réunies dans la mort, un acte d'amour en quelque sorte, une cérémonie d'apaisement, de retour au calme, comme si le crime était dirait-on génétique dans cette histoire et qu'il fallait symboliquement et réellement retrouver le chemin de l'origine pour atteindre le noyau.

Ils étaient deux entités jumelles, par la mort réciproque ils rejoignent la source et c'est là qu'Antigone veut aller.

C'est ce que l'on sent sublimement exprimé par la musique dans la cérémonie secrète de la crémation du corps de son frère Polynice : revenir à la poussière, redevenir poussière pour rejoindre celle des étoiles et du temps et tenter d'effacer cette tentative tragique et vaine d'une histoire de l'humanité et pourtant exaltante tentative de vie.

On pense en écoutant cette *Antigona*, au commencement de la lumière, à la lumière noire des profondeurs cosmiques, vacillation perpétuelle entre le noir et le blanc sans jamais y atteindre. Au-delà des notions définies du temps, l'amour originel des frères et des sœurs perdue au-delà de la mort physique. Ainsi dans le second acte, les vivants côtoieront les morts et les ombres claires sortiront de la caverne pour accompagner et servir à la cérémonie.

Cette *Antigona* est une rareté, un chef-d'œuvre très inspiré aux accents symbolistes par endroits, une œuvre visionnaire qui initie les recherches qui ont frappé les siècles futurs, on peut penser à Gluck par endroits et aussi à Mozart, celui de *La clémence de Titus*.

C'est une œuvre à caractère religieux, une messe pour ainsi dire inspirée de l'Italie et de la Russie combinées (mélange d'orthodoxie et de catholicisme), le soleil jaune de l'Italie du Sud sous le ciel blanc de Saint Petersburg. Les personnages, tous membres ou peu s'en faut d'une même famille, sont parents de l'inceste consacré par le crime d'Œdipe et le désir inconscient et fondamental des enfants est de réaliser le mot d'ordre chuchoté « que tout meurt ».

C'est une cérémonie d'achèvement sur les ruines du monde dans un espace-temps indéfini à laquelle nous allons assister. Des ruines du monde ne restent que des signes carbonisés, dont on a dû à un moment donné quand ils étaient vivants savoir leur signification et leur utilité. L'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 (l'on se souvient de Pompeï et de celui, secret et jamais retrouvé de Catherine la Grande, dont les meubles-objets sont dispersés dans le monde, serrés dans les coffres d'alcôves des riches collectionneurs).

L'armée des ombres contemporaines côtoie les héros morts et les vigiles cérémoniaux. Phosphore dans la nuit sidérale (pas d'aube à l'horizon).

Aujourd'hui l'espace et le temps sont compressés dans un présent où le sens du rituel échappe — pas de douleur — un sentiment permanent qui coule, suinte et s'imisce en nous.

La fin de l'inceste. La transgression de la loi ici ne se situe pas seulement au niveau de celle des hommes. Tel le héros masculin, Antigone s'adresse à Dieu. La loi est ici divine et la présence de Dieu est dissolue dans la poussière du temps, les souvenirs et les ombres de toutes nos sociétés paramilitaires, nations, peuplades, tribus qui ont habité le XX^e siècle révolu de notre histoire contemporaine.

Nous fouillons dans le fouillis des ruines, celle des «twins» écroulées où flottent encore des hallucinations d'holocauste. Le temps est venu, sur les ruines du monde (Hiroshima et Auschwitz tout aussi bien), de l'inceste et de la faute initiale, de désirer que l'amour, sentiment matériel, trouve une autre forme, un autre soleil pour renaître.

C'est l'humanité de cette Antigone — l'humaine est à sa place debout au milieu de nulle part et la couleur est contenue dans le blanc et le noir, pas encore révélée.

L'acte des deux frères précipite, absorbe, engloutit les autres astres satellites dans l'abîme infini du temps — dans la chimie, on dit «précipité» — *Antigona* serait comme une succession lente de précipités enchaînés; l'un entraîne l'autre dans sa chute et bâtit une longue chaîne d'achèvement tous indéfectiblement liés, les frères et les sœurs, les pères, les cousins.

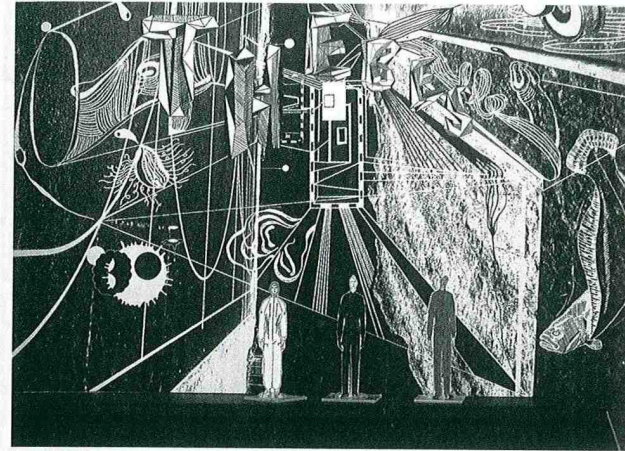
Antigona de Traetta, c'est ce qui resterait d'une humanité délitée, déshydratée. Une Atlantide dans la cosmogonie du temps où s'élève, voix lactée, la plainte infinie et insondable du mystère originel.

Dans notre version Hémon est chanté par une femme, un hasard, pas si sûr, le féminin s'accordera au féminin et rencontrera la fin dans cet abîme de la caverne. Théâtre matriciel, capharnaüm où gisent, abandonnés, les signes mêlés du temps humain désormais achevé.

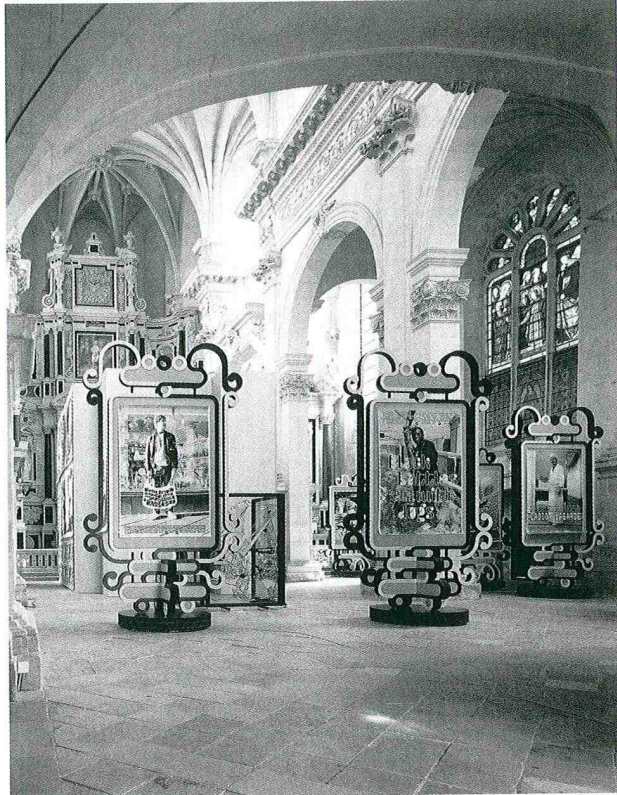
Alors, errance de la soliste dans la caverne sans or, d'une richesse sans trésor où la lumière a quitté la matière et s'est confondue dans l'espace sans eau ni pain. «*C'est là que j'ai toujours voulu venir*» dira-t-elle.

Le mariage misérable de la fin ne célèbre pas le renouveau de la vie sur la mort, mais le retour au réel, celui de la fin, celle de l'offrande faite à Catherine par son amant. Aussitôt la lumière du théâtre finie et le théâtre vide, demain dans un instant, la douceur de retourner à cet endroit d'où l'on vient, où l'on va.

E. V.



Maquette du décor - Acte II



Vue d'exposition « *Icones, Indices, Symboles* »
 Chapelle des Jésuites, Chaumont, 2003
 Sur le mobilier, affiches réalisées
 pour le CDDB-Théâtre de Lorient depuis 1995
 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, à la manière des matériaux modernes, en strates ou couches, car trop friable. Elle doit, au contraire, proposer une structure complexe, faite de conglomerats broyés lentement, de façon à ce que chacun de ses ingrédients soient accrochés solidement les uns aux autres. Cette architecture interne c'est le langage de l'image.

Ici l'histoire est simple et déjà maintes fois répétée. Cela 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 National de Montpellier et dans le temps présent, nous avons choisi de transplanter le réel, de lui donner un autre point d'origine.

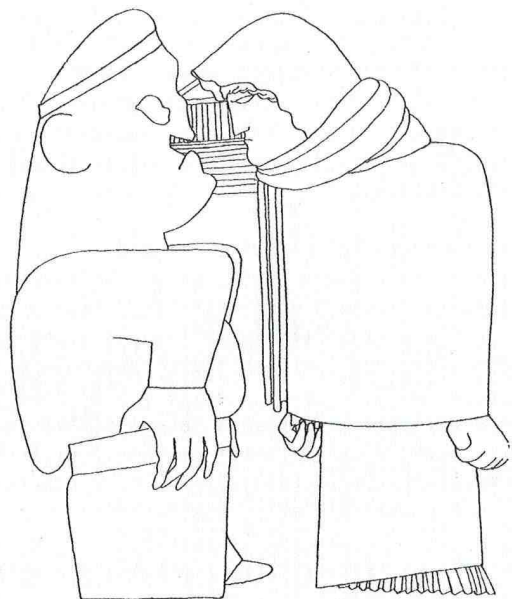
Après un événement dont la nature reste encore à déterminer, seuls subsistent autour de nous « signes, icônes, et symboles ». Vidé de leur substance, le langage qu'ils constituaient s'est désintégré, c'est un « empire des signes » en noir et blanc, hautement résistant car très contrasté.

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 une vision 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.

« Veuillez nous excuser pour cette interruption momentanée de l'image »

M/M (Paris),
 mars 2004



Antigone et Créon, dessin de Jean Cocteau

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 déblaye, 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 alimenteront 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.

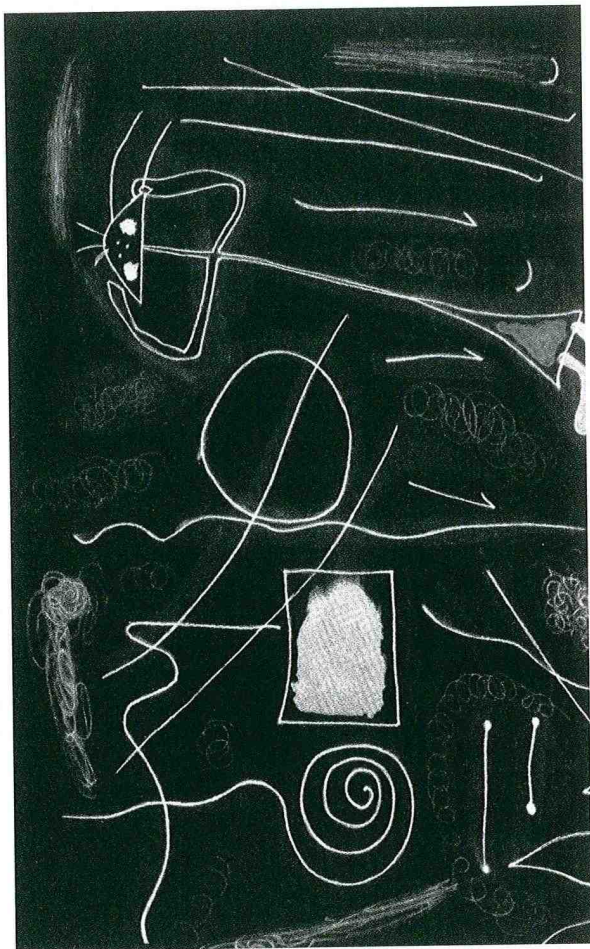
Le décor est une sorte de crèche de Noël en carton bleu outremer. Il exprime le beau temps. Chacun des masques accrochés autour de la voix du Chœur est un chef-d'œuvre de Picasso. Les journalistes les confondent avec une vitrine de Mardi gras. J'ai demandé les costumes à Mademoiselle Chanel parce qu'elle 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 reculons 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. 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.

« En marge d'Antigone », in *Pléiade*, Cocteau



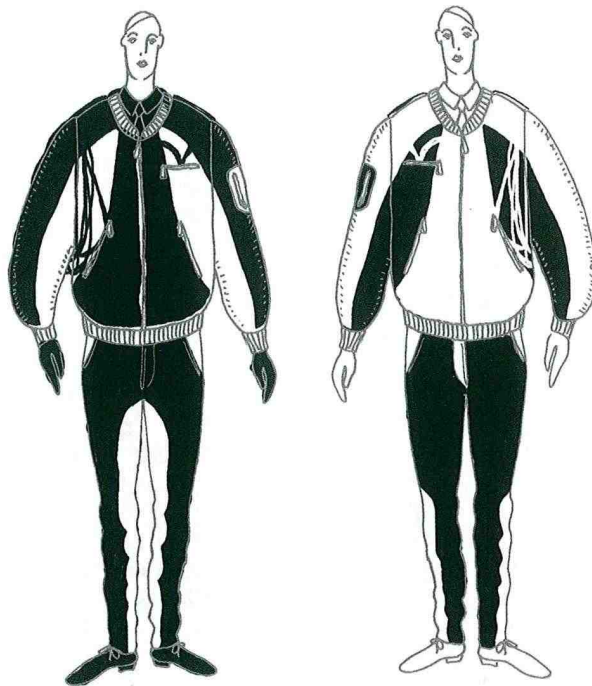
Peinture sur fond noir
Joan Miró

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, abandonnant 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 tant 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 artériole de bronze dans les interstices d'une pierre imaginaire.

Joan Miró

Michel Leiris

(Documents,
vol. 1, n° 5, 1929)



Maquettes des costumes des gardes

Au plus fort des grands mouvements réformistes et créatifs qui s'attaquaient au *melodramma seria*, minant du tout au tout les certitudes d'un genre désormais clairement compromis, l'*Antigona* de Tommaso Traetta constitue un monumental exemplaire de *tragedia per musica* « réformée ».

Composée par Tommaso Traetta sur un livret de Marco Coltellini et créé au Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg en 1772, *Antigona* 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 règne, 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 du souverain ne se fit vraiment pas attendre, pleine d'un enthousiasme prévisible pour qui connaissait l'esprit ouvert du roi prussien : « 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, d'autre part et pour la plus grande gloire de Coltellini, se joignit Catherine II, destinataire de l'opéra : « Je vous fais bien volontiers mes compliments » et faisant référence aux éloges de Frédéric II, « comme les grands esprits se rencontrent, je vous rends le même hommage ».

La structure de l'opéra suit attentivement la trace de Sophocle, restant fidèle avec un respect admiratif à son idéologie intrinsèque et à cette fameuse dimension de Terreur et de Pitié retenue comme un élément indispensable. La conclusion en est toutefois toute différente : à la catastrophe originale est substitué un dénouement heureux de type idéologique, suivi d'un divertissement burlesque à la française obéissant à la plus pure des fêtes théâtrales. Dans cette conclusion, s'expriment des sentiments d'une grande noblesse, aptes à satisfaire jusqu'à l'austère tsarine de Russie ; en effet, la clémence de Créon 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 — qui réalise qu'au-dessus des rois et de leur volonté brille la flamme de la Raison, qui peut conjuguer avec bonheur le pouvoir absolu établi d'une part, et la conscience des droits de l'homme d'autre part ; c'est une synergie nouvelle et heureuse, et tant pis si elle s'impose aux dépens de la profonde morale *diastaltica* propre à la tragédie originale de Sophocle.

La Pitié, la Terreur et la flamme immortelle de la Raison

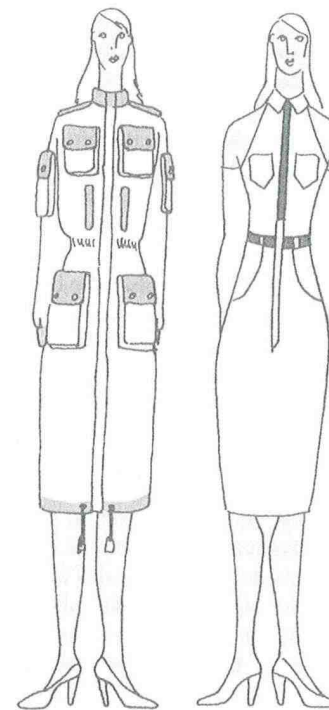
Giovanna Ferrara

Le livret sans digressions excessives, fait intervenir la pitié, la tendresse et l'amour, dans une mesure émotionnelle bien différente de celle d'un autre texte splendide qui avait vu naître dix ans auparavant, dans les milieux réformistes de Vienne, la collaboration entre Coltellini et Traetta : *Iphigénie en Tauride*.

Nous avons souligné dans *Antigone* le choix idéologique d'un dénouement heureux ; dans cet opéra de jeunesse présenté au château de Schönbrunn, en revanche, la trame se conclut de façon tragique, voire sanglante, lorsque la protagoniste tue avec la plus grande sauvagerie son amant maintes fois repoussé, outrepassant non seulement les précédents poètes du théâtre lyrique, mais Euripide lui-même.

En réalité le parcours évolutif qui mènera Coltellini et Traetta d'*Iphigénie en Tauride* à *Antigone* est des plus clairs : dans la première, une volonté évidente d'ouvrir le théâtre sérieux italien à des expériences novatrices, découlant la plupart du temps de la tragédie lyrique française, mais il reste encore, on le sent, l'exigence de conserver, d'un point de vue formel, l'air *da capo*, et d'un point de vue expressif, les sentiments équilibrés, répartis équitablement entre les protagonistes en fonction des différentes phases de l'opéra. Dans *Antigone* au contraire, la façon de concevoir le théâtre a changé ; on l'affronte désormais avec plus d'introspection et surtout on y joue non pas sur l'effet immédiat, mais sur un approfondissement psychologique plus perspicace des personnages. C'est comme s'il manquait un peu l'irrésistible investissement émotionnel qui pousse là à pleurer, là à sourire, parfois même à crier pour participer du désespoir des personnages ; aux sensations fortes mais superficielles, à l'intensité expressive en somme, font place la réflexion et l'observation, qui sont peut-être plus rationnelles mais n'en sont certainement pas moins profondes.

D'un point de vue formel, *Antigone* ne présente pas de grandes mutations, du moins en apparence : des récitatifs simples ou accompagnés, des airs *di genere* et *di sentenza*, des *concertati* au clair propos dramatique. Pourtant les changements existent, ils sont même notables même s'ils s'inscrivent dans une structure apparemment normale : les récitatifs sont plus brefs pour ne pas diluer l'action, les airs sont plus incisifs et ramassés, semblant vouloir repousser l'invasion excessive de virtuosités fastidieuses, la dialectique des *concertati* est renforcée pour donner à l'action plus de dynamisme. La volonté de mettre fin à l'ennuyeuse succession de récitatifs et airs amène Traetta à insérer — selon l'exemple des brillants opéras-comiques contemporains — des duos et des trios s'ajoutant clairement aux habituels ensembles concluant scènes ou actes. On compte un trio et au moins quatre grands duos, sans parler des brefs ensembles au puissant effet dramatique et le finale du troisième acte, mordant mais conventionnel : on pourrait dire que les ensembles sont encore un peu nombreux d'un point de vue d'autres traditions théâtrales mais leur nombre est réellement important à la lumière de l'espace dialectique des opéras de l'époque, et notamment le *Lucio Silla* de l'époque de Mozart.



Maquettes des costumes d'Ismène

D'autre part, pour donner plus d'élan à l'action, vers la fin des airs les plus importants, Traetta fait intervenir un ou deux personnages satellites, sorte de « coda », qui augmente la tension et sert de lien avec la scène suivante, au lieu de ces césures qui interrompaient continuellement le déroulement des opéras dans le mélodrame sérieux italien d'avant la réforme. Par exemple, le douloureux air d'Ismène « *Ah giunto invan credei* » (I, 4) ne pouvait se conclure par une simple cadence, relâchant dans le silence la tension d'une charge émotive de grande intensité ; et en fait, sans solution de continuité, Hémon fait son entrée, instaurant un véritable et nécessaire dialogue simplement marqué sur la partition et le livret : « *Scena V — allegro moderato* ». C'est le prélude du duo en canon « *No, ti fida* » qui, semblant émerger de cette synergie dramatique, clôt le premier acte dans une atmosphère de plus en plus lourde de tension.

La scène 7 de l'acte II nous donne un autre exemple formel tout aussi beau, lorsque Créon fait ses adieux avec l'air «*Non è rigor tiranno*», dans l'éloquente tonalité de *sol* mineur suivi de vingt et une mesures sur une seule strophe chantée par Ismène et Hémon. On trouve aussi les interventions du chœur pour prolonger la tension des airs — autre procédé inconcevable dans la tradition du mélodrame sérieux italien avant la réforme —, placées à plusieurs reprises ou bien dans le déroulement ou à la fin de certains numéros solistes comme c'est le cas pour l'autre air de Créon : «*Non usin-garti ingrato*» (II, 6). Le chœur y intervient à deux occasions, la première au milieu de l'air dans la douce tonalité de *ré* mineur, relative de la tonalité de départ, *fa* majeur ; la seconde à la fin, faisant le lien avec le récitatif qui suit d'un accord fortement expressif — septième de dominante sur la dominante — suivi d'un silence avec point d'orgue.

Mais le passage le plus remarquable est peut-être la scène d'ouverture du deuxième acte sentie et réalisée avec un pathos et une tension lyrique qu'aucun compositeur n'a jamais su égaler dans le mélodrame du XVIII^e siècle. Un rythme funèbre sous-tend l'atmosphère d'intense tristesse chantée par les violons, avec le commentaire intermittent des hautbois, une musique feutrée (*sottovoce, mezzavoce, dolce*), comme un murmure qui laisse la place à l'ensemble de l'orchestre quand surviennent les grandes invocations du chœur «*Ascolta il nostro pianto*», et «*O voi dell'Erebo pietosi numi*» avant de retrouver lentement la solennité douloureuse du départ. C'est l'air dramatique d'Antigone «*Ombra cara, amorosa*» qui vient couronner à la perfection ce début inquiétant, suivi d'une brève cavatine «*Io resto sempre a piangere*» : cette page est accompagnée de modulations et progressions harmoniques d'une plasticité inhabituelle, liées au son des cordes dans un *Andante sostenuto* sur le balancement d'un rythme à 12/8.

C'est Antigone qui est au cœur de l'œuvre ; non pas par le nombre de ses airs ou la durée de sa présence sur scène, mais par la signification et l'importance de ses interventions. Depuis son entrée «*Fermatevi, crudeli*» (I, 2), chacune de ses apparitions est comme entourée d'un halo de spiritualité et de chasteté soulignant son dilemme intérieur, une atmosphère magique qui jamais ne l'abandonne, pas même lorsqu'elle est en proie à des sentiments profondément humains comme l'indignation ou le désespoir.

L'orchestre est compact mais sobre : l'ajout récent de la clarinette permet un efficace mélange de timbres avec les cors et les bassons ; Traetta affectionnait beaucoup ce dernier instrument et l'emploie — surtout dans l'air d'Antigone «*D'una misera famiglia*» — presque comme la voix du Destin funeste qui pèse sur cette histoire, Nemesis inexorable. L'orchestration est soignée jusqu'au moindre détail et Traetta lui accorde une attention inhabituelle pour l'époque, non seulement lorsque l'orchestre est au premier plan — comme dans l'*Andante* central de la *Sinfonia* d'ouverture ou dans certains passages de danse à la française — mais aussi lorsqu'il suit la ligne vocale ou soutient les mots des différents récitatifs accompagnés.

Le manuscrit de l'opéra est conservé à la bibliothèque du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg ; la Library of Congress de Washington pour sa part en possède une splendide copie. La création eut lieu au Théâtre impérial de la capitale des tsars le 11 novembre 1772, composée sur mesure pour la voix magnifique de Catarina Gabrielli dans le rôle d'Antigone. Considérée comme l'une des interprètes les plus complets du théâtre du XVIII^e siècle et surnommée la *Coghetta* («*petite cuisinière*» en dialecte romain) parce qu'elle était la fille du cuisinier particulier du Prince Gabrielli dans sa ville natale de Rome, la chanteuse possédait une voix exceptionnelle, que nous définirions aujourd'hui comme «*soprano drammatico di agilità*», souple et virtuose dans la tessiture la plus aiguë, mais aussi «*couverte*» dans les notes centrales et graves, plus expressives. L'écriture de Traetta se modèle sur ses qualités, la faisant passer de tenues quasi exemptes de fioritures à des moments mélodiques plus fluides qui exigent une grande expressivité vocale et jusqu'aux plus éclatantes acrobaties techniques qui enthousiasmaient le public d'alors, dont le goût était superficiel. La dernière vocalise de l'air : «*D'una misera famiglia*» en est une très bonne illustration ; elle semble avoir été mise là à la demande de la Gabrielli, par pur exhibitionnisme.

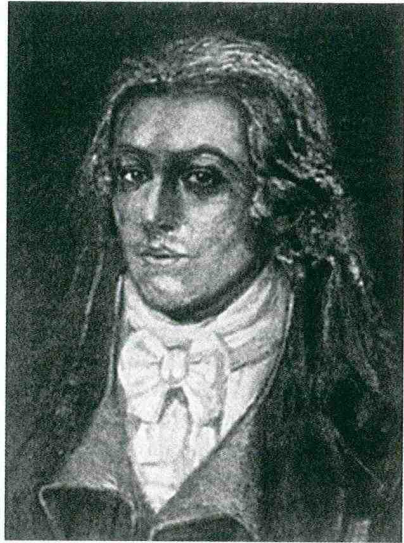
À ses côtés, ami et amant sur scène, rival exécré par la jalousie professionnelle dans la vie réelle, se trouvait le contralto Monanni, surnommé le *Manzoletto* en souvenir de l'illustre chanteur Giovanni Manzoli dit le *Succianoccoli*, également professeur de l'excellente mezzo-soprano Celeste Coltellini, la plus célèbre des quatre filles de Marco. Plus connu à l'étranger qu'en Italie, il créa le rôle d'Hémon, héritier de la tradition de vocalises pointées si chères au cœur des castrats du XVIII^e siècle.

En plus d'Amati, qui prit le rôle d'Adraste, on peut noter le timbre intéressant du ténor Prati, qui chantait Créon : «*tenore baritonale*», ainsi pourrait-on définir son type de voix, belle et ronde dans le médium et les graves, mais tout aussi présente dans les aigus, qu'il atteignait avec un *falsetto* agile.

Le chœur aussi était excellent ; c'était le célèbre ensemble vocal de la Chapelle impériale, dont les mérites inspirèrent probablement certaines pages splendides mais difficiles de l'introduction «*Giusti numi, ah voi rendete*» (I,1), somptueuse tapisserie pour double chœur à huit voix effectives.

Une distribution exceptionnelle, un chœur préparé avec minutie, un orchestre bien choisi selon la volonté de Catherine II : tout a contribué à rendre cet opéra plus passionnant, jusqu'aux idées de la tragédie lyrique et de la réforme de Gluck et Calzabigi. Il est toutefois certain que ce chef-d'œuvre n'aurait pu voir le jour si en plus de circonstances favorables il n'avait pas bénéficié de la force mélodique de la nature italienne et de l'intuition expressive et émotionnelle de l'École napolitaine du XVIII^e siècle.

Tommaso
Traetta
(1727-1779)



Traetta fait partie de cet heureux ensemble de musiciens provenant des terres fertiles de Puglia, en Italie méridionale, le vivier le plus important de l'École napolitaine du XVIII^e siècle. Né à Bitonte (province de Bari) le 30 mars 1727, élève de Porpora et Durante au Conservatoire de Santa Maria di Loreto, il fit ses premières armes dans les théâtres publics et privés de Naples, s'éloignant ensuite pour suivre la mise en scène de ses opéras à Venise, Vérone et Mantoue. Son premier poste important, maître de chapelle et maître de musique à la cour, lui fut attribué en 1758 par Philippe de

Bourbon, régent du duché de Parme. Très aimé du duc, qui lui fit aussitôt verser une pension, il s'absenta deux fois de son service pour présenter à Vienne *Armida* et *Iphigénie en Tauride* et en 1765, il prit la direction du Conservatoire de l'Ospedaletto à Venise.

Trois ans plus tard, il succéda à Galuppi comme enseignant et maître de cour à Saint-Pétersbourg, au service de Catherine II. Rentré à Naples pour y enseigner au Conservatoire della Pietà dei Turchini, après un bref et infructueux séjour à Londres, il s'établit à Venise de façon définitive, et y mourut en 1779 d'une maladie pulmonaire, sans pouvoir achever son dernier *dramma giocoso*, *Gli Eroi dei Campi Elisi*.

Très probablement né à Livourne le 13 octobre 1719, Marco Coltellini eut toujours l'esprit libre et entreprenant. Il fut contraint à renoncer à la carrière ecclésiastique qu'il avait entamée après avoir connu différentes compagnes dont il eut quatre filles, Constantina et Rosina, peintres, Anna, dont les études et la carrière se firent à Naples, et Celeste, l'une des plus célèbres mezzo-sopranos européennes de la seconde moitié du XVIII^e siècle et habituée des salons culturels napolitains (notamment celui de Lady Hamilton) après avoir épousé le banquier suisse Meuricoffre.

Lorsqu'il se trouvait encore à Livourne, il ouvrit avec enthousiasme une petite maison d'édition qui l'amena à aider et éditer des réformistes littéraires comme Algarotti et Beccaria. Admirateur de Métastase et ami de Calzabigi, Durazzo et Gluck, il devint en 1763 *poeta cesario* à la cour de Vienne, succédant à la prestigieuse charge de Metastase. Tombé en disgrâce en 1772 pour avoir offensé Marie-Thérèse avec une satire qu'il lui avait adressée, il accepta d'être librettiste des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, perdant, hélas, le poste que lui offrit aussitôt après Frédéric II à la cour de Berlin.

Lors de son séjour en Russie, il collabora avec Traetta et Paisiello, mais connut aussi des hauts et des bas. Il mourut à Saint-Pétersbourg en 1777 alors qu'il était en disgrâce pour avoir aussi adressé à Catherine II un libelle satirique. La soudaineté de sa mort donne à penser que la tsarine l'a fait empoisonner.

Marco
Coltellini
(1719-1777)



« Bag Boys » [Photographie Helton Getty]

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

Toutes les cultures et mythologies témoignent d'un intérêt particulier pour les phénomènes 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.

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 Eve 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 sexes opposés.

Chez les Dogons, peuple d'Afrique occidentale, qui au milieu du XX^e siècle, avait gardé presque intact sa culture, toute l'organisation symbolique et métaphysique de la société tourne autour de la perte originelle de la gémellarité (capacité d'engendrer des jumeaux). Pour eux, les huit premiers ancêtres issus du couple originel étaient en fait huit paires de jumeaux. Chacun de ces huit couples, mixtes, mis au monde des enfants, et dès cette 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.

Jumeaux

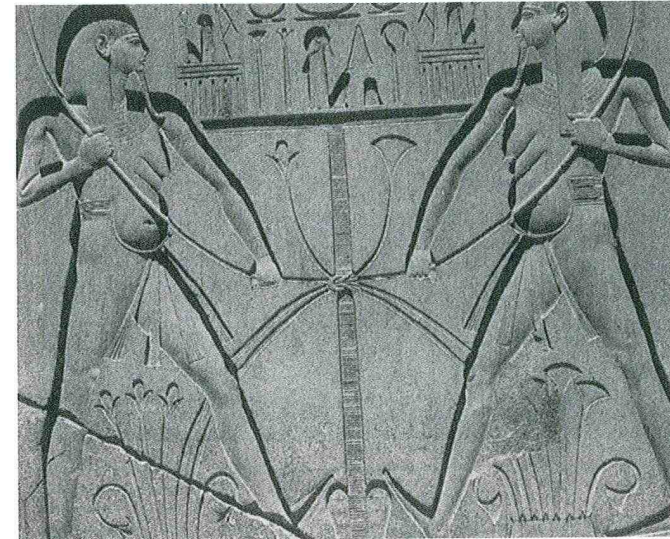
Des jumeaux
à l'origine du
monde

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

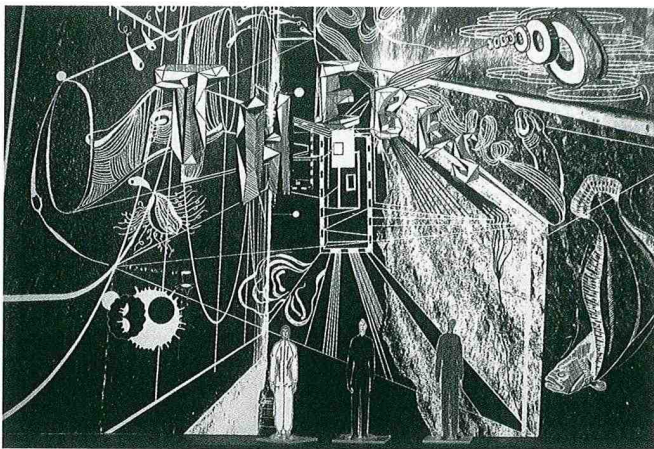
Romulus, jumeau et assassin de Remus

Comme l'autre face de l'amour, dit-on, la haine, 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 beaucoup 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 deux jumeaux grandirent et décidèrent, devenus adultes, de fonder une ville sur le mont Palatin. Un présage indiqua que Romulus en serait 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.

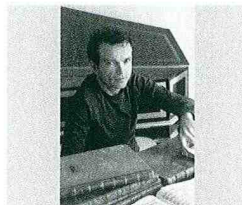
Alors que pour la mythologie romaine, la relation de Romulus et Remus aboutit à une issue tragique, permettant la fondation de Rome, 753 av. J.-C., par le vainqueur survivant, chez les Grecs, au contraire, la rivalité des jumeaux pour le pouvoir, loin d'être un mal, est plutôt considérée comme bénéfique pour le royaume, le modèle de gouvernement résidant en 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.* »



Horus et Seth, symbolisant les deux Égypte.
Détail du socle du trône de Ramsès II. Temple de Louxor, Égypte.



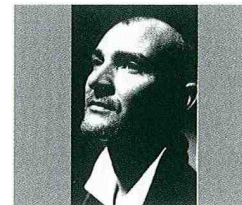
Maquette du décor - Final

Direction musicale
Christophe Rousset

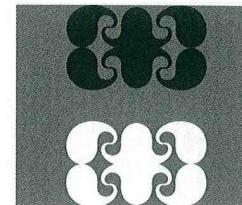
Christophe Rousset étudie le clavecin à la Schola Cantorum de Paris avec Huguette Dreyfus, puis au Conservatoire royal de La Haye. À 22 ans, il remporte le premier prix et Prix du public du Septième concours de clavecin de Bruges (1983). Remarqué par la presse internationale et les maisons de disques comme claveciniste, il débute sa carrière de chef avec Les Arts Florissants puis Il Seminario Musicale, ce qui l'amène à fonder son propre ensemble, Les Talens Lyriques, en 1991. Invité à diriger dans les festivals spécialisés du monde entier, il participe à de nombreux enregistrements dont celui de la bande-son de *Farinelli* (1994). Travailleur méticuleux, amoureux de la voix et de l'opéra, il est aussi un chercheur inlassable découvreur de partitions inédites: *Antigona* de Traetta, *La Capricciosa Corretta* de Martin y Soler, *Armida Abbandonata* de Jommelli... Ses intégrales des œuvres pour clavecin de F. Couperin, J. P. Rameau, J.-H. d'Anglebert et de A. Forqueray, ses régulières incursions dans J. S. Bach (*Partitas*, *Variations Goldberg*, *Concertos pour clavecin*, *Suites Anglaises*) sont des références. À la tête des Talens Lyriques, on compte de grands succès discographiques: le *Stabat Mater* de Pergolèse, *Mitridate* de Mozart, les *Ouvertures* de Rameau, *Persée* de Lully. Il est officier des Arts et Lettres et enseigne le clavecin à l'Accademia musicale Chigiana de Sienna.

À l'Opéra National de Montpellier, il a dirigé ces dernières saisons: *Giulio Cesare*, *Seise* et *Ippolito* de Aïcia, et, en 2002, *La Didone* de Cavalli, *Toinon* et *Toinette* de Gossec, *La Pastorale* de Noël de Charpentier, *Alcina* de Haendel.

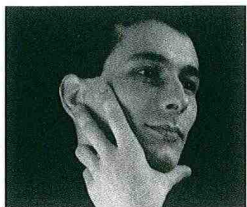
Les Talens Lyriques, dont Christophe Rousset assure la direction, sont actuellement en résidence à Montpellier.

Mise en scène
Éric Vigner

Plasticien de formation et scénographe, Éric Vigner étudie l'art dramatique successivement au Conservatoire de Rennes puis à l'École de la Rue Blanche et au Conservatoire national de Paris. Outre son activité d'acteur au théâtre et au cinéma (il tourne avec P. de Broca et B. Jacquot), il fonde en 1990 la compagnie Suzanne M concrétisant son désir de pratiquer un théâtre d'art et de recherche. En 1991 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 lors, il s'inscrit dans la lignée des metteurs en scène les plus novateurs de sa génération. Dès 1991, il participe à l'Académie expérimentale des Théâtres et travaille avec Anatoli Vassiliev à Moscou. À l'invitation de Peter Brook, il participe à un atelier de recherche sur la mise en scène en 1993. C'est ensuite la rencontre avec Marguerite Duras, dont il adaptera au théâtre le livre *La Pluie d'été* (1993-1994) qui fera l'objet d'une tournée internationale et d'un film. Suivront de nombreuses réalisations d'auteurs contemporains, Harms, Audureau et Motton notamment au Théâtre national de l'Odéon. En 1995, Éric Vigner est nommé à la direction du Centre dramatique national de Bretagne qu'il inaugure avec *L'illusion comique* de Pierre Corneille, qui sera nommé comme meilleur spectacle dramatique. En 1996 il crée *Brançusi contre États-Unis* pour le cinquantième anniversaire du Festival d'Avignon puis le Centre Georges Pompidou. En 1998 il présente *Marion Delorme* de Victor Hugo au Théâtre de la Ville à Paris. Avec les «comédiens français» Éric Vigner met en scène *Bajazet* de Racine au théâtre du Vieux-Colombier en 1995, *L'École des femmes* de Molière Salle Richelieu en 1999, et *Savannah Bay* de Marguerite Duras en 2002, qui marque l'entrée de l'auteur au répertoire de la Comédie-Française. Ce dernier spectacle constitue un dipytique avec *La Bête dans la jungle* d'après une nouvelle d'Henry James, adaptation française de Marguerite Duras - créé en 2001 et présenté en 2004 au Kennedy Center à Washington. Il est lauréat de la villa Médicis hors les murs, chevalier des Arts et Lettres et enseigne régulièrement en France et à l'étranger. Éric Vigner collabore avec Christophe Rousset depuis *La Didone* de Cavalli (2000, Opéras de Lausanne et de Montpellier), *L'Empio Punito* de Melani (2003, Leipzig, Bach Festival). Depuis 1996 il travaille avec les graphistes M/M qui signent pour la première fois les décors d'un opéra.

Décors
M/M (Paris)

Fondé à Paris en 1992 par Michaël Amzalag et Mathias Augustyniak, M/M est un atelier de création graphique. Pour M/M, le métier de graphiste est une prise de position stratégique qui permet de discerner, de respecter, d'intervenir, de croiser des informations dans différents territoires: art, musique, théâtre, mode, sciences, graphisme... Volontairement inscrits à la croisée des différents champs de création depuis leurs débuts, ils commencent en réalisant l'image de nombreux chanteurs et musiciens français. En 1995, le couturier Yohji Yamamoto leur confie la direction artistique de son image et de ses catalogues. Ils collaborent ainsi avec des photographes de mode tels David Sims (1995), Paolo Roversi (1997), Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin (1998), ou encore Craig McDean (1999). D'autres créateurs de mode solliciteront leurs services, tels que Nicolas Ghesquière pour Balenciaga (1998/2002), Calvin Klein (2001/2002), ou encore Jil 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, de conceptions d'espaces ou d'objets de mobilier: *About* (Biennale de Venise, 1998), *Noo Ghost Just a Shell* (2000/2003), *Cosmodrome* (2001), *Le Château de Turing* (pavillon français, Biennale de Venise 2001), Café Etienne Marcel (2001). Pour Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin, ils réalisent en 2001 la scénographie gigantesque de leur première retrospective à la stazione Leopoldo 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 Hit* (2002), *Livebox* (2003), ainsi que la réalisation de leur première vidéo, *Hidden Place*, en collaboration avec Inez van Lamsweerde et Vinoodh Matadin. Madonna leur demandera en 2003 de créer le visuel de son album controversé, *American Life*. Entre 2000 et 2003, ils prennent en charge la direction artistique du magazine «Vogue Paris», repensant sa structure éditoriale et développant leur collaboration avec les plus grands photographes de mode d'aujourd'hui. Développant depuis 1995 une pratique propre de l'exposition, ils ont présenté leurs travaux dans le monde entier. Récemment, ils ont 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.



Costumes
Paul Quenson

Paul Quenson est né en 1975.

Il poursuit ses études à l'École supérieure des Arts appliqués Duperré, dont il sort diplômé en 1998.

Il crée en 2000 les costumes de l'opéra *La Didone* de F. Cavalli, sous la direction musicale de Christophe Rousset, dans une mise en scène d'Éric Vigner (création à l'opéra de Lausanne).

Il poursuit sa collaboration avec Éric Vigner en réalisant la même année les costumes de *Rhinocéros* d'E. Ionesco (création au CDDB-Théâtre de Lorient), puis en 2001, ceux de *La Bête dans la jungle* de J. Lord (création au CDDB-Théâtre de Lorient), en 2002, les costumes de *Savannah Bay* de M. Duras (création à la Comédie Française). En 2003, il réalise les costumes de l'opéra *l'Empio Punito* d'A. Melani, sous la direction de Christophe Rousset et dans une mise en scène d'Éric Vigner (création à l'opéra de Leipzig). La même année, il crée les costumes et les accessoires de *Oh ! les beaux jours...* de S. Beckett dans une mise en scène d'Arthur Nauzyciel (création au CDDB-Théâtre de Lorient).

Paul Quenson travaille en même temps comme designer.

Il réalise des sacs, des bijoux, des objets en cuir, dont certains sont édités par Hermès, ou par les Tsé&Tsé associées.

Il travaille aussi depuis 2003, sur le style et l'étalagisme des boutiques Prada et Miu Miu en France et en Italie.



Lumières
Marie-Christine Soma

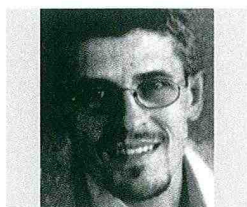
Née à Marseille, Marie-Christine Soma obtient une maîtrise de Philosophie puis se dirige dès 1985 vers l'éclairage scénique après avoir été régisseur-lumière au Théâtre de Marseille - La Criée.

Entre la danse et le théâtre, elle crée les lumières des spectacles de Geneviève Sorin, Alain Fourneau, Patrice Bigel, Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Gerda.

Marie-Christine Soma a travaillé notamment avec Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverres, Clothilde Mollet, Hervé Pierre, Jean-Claude Gallotta, Daniel Jeanneteau.

Aux côtés d'Éric Vigner, elle a tout récemment réalisé les lumières pour la mise en scène et la scénographie de *Savannah Bay*, de Marguerite Duras.

Parallèlement au travail de lumière scénique, elle a conçu les éclairages des expositions-spectacles *Fêtes foraines* et *Le Jardin planétaire* en 1999 à la Grande Halle de la Villette.



Direction du chœur
Christophe Talmont

Formé à la musique par le chant choral au sein d'une maîtrise, Christophe Talmont étudie la direction d'orchestre auprès d'André Girard à l'École normale supérieure de musique de Paris dont il est lauréat. A la Wiener Hochschule für Musik, il suit les cours de Konrad Leitner et obtient le diplôme des « Wiener Meister Kurs ».

De 1989 à 1994, il est chef de chœur adjoint au CNIPAL de Marseille, il y prépare le chœur pour plusieurs maisons d'opéras dont le Capitole de Toulouse, l'Opéra de Marseille, l'Opéra-Comique de Paris et les Chorégies d'Orange. Par la suite, en tant que chef assistant, il a préparé de nombreuses fois, l'Orchestre régional de Cannes Provence-Alpes-Côte-d'Azur ainsi que l'Orchestre lyrique de région Avignon-Provence.

Il a également été chef assistant de Claude Schnitzler et Stefan Sanderling à l'Opéra de Rennes.

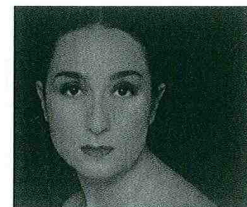
En 1995, il dirige l'Orchestre de Picardie et se fait remarquer dans la direction de deux opérettes d'Offenbach à l'Opéra de Rennes. En 1997, il dirige *Le Petit Faust*, opéra bouffe d'Hervé pour la clôture du Festival d'Avvers-sur-Oise.

De septembre 1998 à mai 2002, il est responsable musical au Grand-Théâtre de Tours. Il y dirige ainsi *Orphée et Euridyce* (qu'il reprend à l'Opéra de Rennes), *La Chauve-Souris*, puis, plus récemment, *La Veuve Joyeuse*, *Fantasio*, *La Grande Duchesse de Gerolstein* et, en mai dernier, *L'Italienne à Alger* (reprise à Reims).



Antigona - soprano
Maria Bayo

Née en Navarre (Espagne), Maria Bayo débute ses études musicales à Barcelone, puis poursuit sa formation en Allemagne. Après avoir remporté de nombreux prix internationaux, dont le fameux concours international Belvedere 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 des *Nozze di Figaro* à Madrid, puis à l'Opéra Bastille. Depuis, elle est régulièrement invitée par les plus grandes scènes internationales, telles que Staatsoper de Hambourg, le Staatsoper de Berlin, la Scala de Milan, la Monnaie de Bruxelles (Mélisande de *Pelléas et Mélisande*), le Festival de Schwetzingen, le Teatro Colon de Buenos Aires ou le Covent Garden de Londres (*Cherubino* de Massenet), le Staatsoper de Vienne (Antonia des *Contes d'Hoffmann*), le Festival International de Musique Baroque de Beaune (*Antigone*), le Metropolitan Opera de New York (Zerlina de *Don Giovanni*), le Festival de Salzbourg (Cherubino des *Nozze di Figaro*), le Liceu de Barcelone (Liu de *Turandot*), l'Opéra de San Francisco (Mimi), le Teatro real de Madrid (*Manon*), l'Opéra de Los Angeles (Susanna), le Staatsoper de Munich (Rosina du *Barbier de Séville*). 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 à l'Opéra national de Paris, la Monnaie de Bruxelles, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Wigmore Hall de Londres, au Lincoln Center de New York. Après avoir enregistré pour Erato (*Mélodies* de Villa-Lobos), Teldec (*Un ballo in maschera*), Auvidis (*Zarzuélas*, *Airs de Mozart*), Harmonia Mundi (*La Calisto*), Naive (*Concerto italiano*, *airs de Rossini*). Elle a été nommée pour le Grammy Award et pour le Prix classique de Cannes pour son enregistrement d'*Airs* de Haendel (Harmonia Mundi). Parmi ses projets: *L'Elisir d'amore* à Barcelone, *Idomeneo* à Nice, *Il Barbier de Séville* à Madrid, *La Bohème* à Los Angeles, *Clefode* de Hasse à Dresde, une tournée de concerts avec Christophe Rousset et de nombreux récitals. À l'Opéra National de Montpellier, elle a interprété en 1997, le rôle de Mimi dans *La Bohème*.



Ismene - mezzo soprano
Marina Comparato

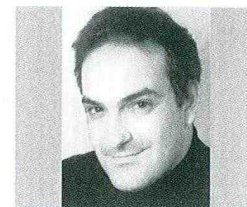
Italienne, Marina Comparato entame ses études musicales à Florence, où elle se forme auprès de Renata Ongaro. Elle débute sur scène à Londres, en 1996, dans le rôle de Rosina du *Barbier de Séville*, puis chante au Maggio Musicale Fiorentino dans *Elektra* de Richard Strauss.

On la retrouve ensuite sur les scènes internationales : Fenice de Venise, Teatro comunale de Florence, Opéras de Pise, Turin et Rome, Festival de Glyndebourne, Concertgebouw d'Amsterdam, Opéra Bastille, Théâtre du Châtelet, Opéras de Liège et de Leipzig... où elle interprète les rôles de Musico dans *Manon Lescaut*, Annio dans *La clemenza di Tito*, Fjodor dans *Boris Godounov*, Siebel dans *Faust*, Cherubino des *Nozze di Figaro*, *La Cenerentola*, Proserpina dans *Orfeo*, Minerva dans *Il Ritorno di Ulisse in patria*, Isolier du *Comte Ory*, Ascagne des *Troyens*.

Elle est dirigée entre autres par Claudio Abbado, John Elliot Gardiner, Zubin Mehta, René Jacobs et enregistre notamment pour le disque *Juditha triumphans* de Vivaldi ou *Oberon* de Weber.

Parmi ses projets : *Così fan tutte* au Teatro Comunale de Florence, *Die Zauberflöte* à l'Opéra Bastille, *Salomé* à l'Accademia Santa Cecilia de Rome, *Anna Bolena* au Teatro Regio de Turin.

Débuts à l'Opéra National de Montpellier.

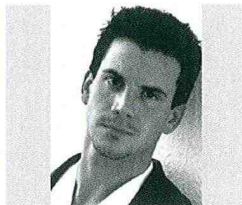


Creonte - tenor
Kobie van Rensburg

Le ténor sud-africain Kobie van Rensburg débute ses études de chant auprès de Werner Nel, puis poursuit ses études vocales à Munich avec Hanno Blaschke. Après avoir remporté plusieurs concours dont le « Pretoria International Singing competition » pour le concert en 1994. Il débute dans son pays en 1991 dans le rôle de Belmonte de *Die Entführung aus dem Serail*, il n'a alors que vingt ans, et apparaît ensuite dans les rôles de Fenton (*Falstaff*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*), Alfred (*Die Fledermaus*) et Jaquino (*Fidelio*) dans les principales villes sud-africaines où il se produit également en concert. Il est immédiatement engagé, dans le cadre de l'Opéra Studio, en tant que soliste par le Bavarian State Opera de Munich. Il intègre alors la troupe du Staatstheater de Munich où il interprète les rôles de Tamino (*Die Zauberflöte*) Belmonte, Belfiore (*La Finta Giardiniera*), Fenton (*Falstaff*), Alfred (*Die Fledermaus*), Chateaufauf (*Zar und Zimmermann* de Lortzing), et Zorretto (*Il Campiello* de Wolf-Ferrari). Il est également accueilli régulièrement par d'autres maisons d'opéra en Europe, comme le Staatsoper de Berlin (Jupiter dans *Semele* de Haendel, Arconte dans *Euridyce* de Peri, *Il Mondo della luna*), le Bavarian State Opera de Munich (Arbace dans *Idoménée*), le Bayerische Staatsoper de Munich (*Acis et Galatée*), le Staatsoper de Stuttgart (*Orfeo*), le Teatro Sao Carlos de Lisbonne et l'Opéra National du Rhin (Don Ottavio dans *Don Giovanni*), le Grand Théâtre de Genève (*The turn of the screw*). Kobie van Rensburg a chanté sous la direction de Christopher Hogwood, René Jacobs, Loren Maazel, Helmuth Rilling, Peter Schneider et Thomas Hengelbrock. Son répertoire s'étend de la musique de la Renaissance jusqu'à la création d'œuvres modernes, en passant par le répertoire baroque. Il s'est beaucoup distingué dans les œuvres de Haendel, Bach et Monteverdi. Récemment, il a enregistré un disque solo d'airs de Haendel, intitulé *Handel's Beard* et a participé à l'enregistrement des *Madrigali Guerrieri et Amorosi*. Il vient également de créer son propre pasticcio d'opéra baroque au Gartnerplatz *Ein Theater nach der Mode*. Parmi ses futurs projets: *Orfeo* à Stuttgart, *L'Incoronazione di Poppea* à Genève, *La Calisto*, *Ariadante*, *Catone in Utica* de Ferrandini (rôle-titre) à Munich et *Rodelinda* au Metropolitan de New York. Il se produira également en concert dans *Die Fliegende Holländer* avec le Boston Symphony Orchestra. À l'Opéra National de Montpellier, il a interprété Belgique dans *La finta giardiniera*, en novembre 1998.



Emone - mezzo-soprano
Laura Polverelli



Adraste - tenor
John Mc Veigh

Lauréate de plusieurs concours internationaux, Laura Polverelli débute sa carrière sur les scènes italiennes (notamment le Teatro Regio de Turin, le Teatro Comunale de Bologne, la Scala de Milan, La Fenice de Venise, le Maggio Musicale de Florence, le Teatro Carlo Felice à Gènes, le Rossini Opera Festival de Pesaro). Sur la scène de la Scala, elle est successivement Puck dans *Oberon*, Fenena dans *Nabucco* sous la direction de Riccardo Muti, Ascanio dans *Les Troyens* de Berlioz dirigé par Colin Davis, Zaida dans *Il Turco in Italia* sous la direction de Riccardo Chailly, ou encore Rosina dans *Il Barbiere di Siviglia*. Elle est à la Fenice de Venise Isabella dans *L'italiana in Algeri*, au Maggio Musicale de Florence Isolier dans *Le Conte d'Ory*, à Ferrara Dorabella dans *Così fan tutte*. Parallèlement, on la retrouve sur la plupart des scènes internationales : à l'Opéra de Seattle, elle est Angelina de *La Cenerentola*, au Staatsoper de Munich Cherubino de *Nozze di Figaro*, aux Chorégies d'Orange Zerlina de *Don Giovanni*, au Bayerische Staatsoper de Munich Annio de *La Clemenza di Tito*. Plus récemment, elle est présente sur la scène du Teatro Real pour *Giulio Cesare*, de La Fenice pour *Il Barbiere di Siviglia*, chante à Turin dans *Così fan tutte* ou encore à Ténérife dans *L'Equivoco stravagante* de Rossini. Sont inscrits à son répertoire baroque : Argia (Cesti), Orione (Cavalli), Cornelia de *Giulio Cesare*, Goffredo dans *Rinaldo*, Proserpina et Musica dans *Orfeo*, Amore et Valletto dans *L'Incoronazione di Poppea*. En concert, elle 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 mineur* de Jean-Sébastien Bach, la *Messe K427* de Mozart, *La Passione di Gesù Cristo* de Caldara, *Villancicos* de Boccherini, *L'Enfance du Christ* de Berlioz qu'elle interprète notamment à l'Accademia di Santa Cecilia 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 Teatro San Carlo de Naples, *Il Barbiere di Siviglia* à l'Opéra de Philadelphie. À l'Opéra National de Montpellier, elle a interprété Cornelia dans *Jules César*, en 1999.

Diplômé de l'Eastman School of Music, c'est en 1995 sur la scène du Grand Opéra de Houston que John Mc Veigh fait ses débuts dans les premiers rôles de son répertoire, y interprétant notamment Tybalt de *Roméo et Juliette*, Tamino de *Die Zauberflöte*, Missail de *Boris Godounov*. Sa carrière le mène ensuite sur la plupart des scènes internationales : il se produit ainsi au New York City Opera et au Vlaamse Opera dans *Ariodante*, au Glimmerglass Opera dans *Acis et Galatée* et *Don Giovanni*, à Austin dans *Otello*, à Santa Fe dans *Falstaff*, ou encore interprète Emilio dans *Partenope* pour le Festival Haendel de Göttingen. Dans un répertoire plus contemporain, il aborde les rôles du Novice dans *Billy Budd* de Britten, Lysander dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Anatole dans *Vanessa* de Samuel Barber et se voit confier ceux de Will Tweedy dans *Cold Sassy Tree* et Mc Lean dans *Susannah*, deux ouvrages du compositeur américain Carlisle Flyod. En concert, il interprète des arias de Haendel, des cantates de Bach, *La Missa Solemnis* de Beethoven, le *Requiem* de Mozart, *La Symphonie n°5* de Philip Glass, auprès d'ensembles tels que le Brooklyn Philharmonic et le Danish National Symphony Orchestra. Il tiendra prochainement le rôle de Tamino dans *Die Zauberflöte* à New York, et celui de Ferrando dans *Così fan tutte* à Austin. Il rejoindra à Paris Christophe Rousset et les Talens Lyriques pour y interpréter Osia, dans un opéra de Mozart rarement joué, *Betulia Liberata*. Il sera ensuite à Omaha pour *Cold Sassy Tree* et pour la première de *Soul of Heaven* (Carlisle Flyod) programmée en 2005. À l'Opéra National de Montpellier, en mars 2001, il était sur scène Thésée dans *Ippolito ed Aricia*.



photo Eric Larrayadiou

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 (*Le Couronnement de Poppée*) jusqu'à Haendel (*Scipione*, *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Admeto*, *Giulio Cesare*, *erse*, *Tamerlano*, *Alcina*), Cimarosa (*Il Mercato di Malmantile*, *Il Matrimonio segreto*), Traetta (*Antigona*, *Ippolito ed Aricia*), Jommelli (*Armida abbandonata*), Martin y Soler (*La Capricciosa Corretta*) et Mozart (*Mitridate*, *Re di 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 Éric Vigner. L'attention portée à l'opéra est parallèle à l'exploration d'autres formes musicales françaises de la même époque : le motet (Dumont, Daniélis), le madrigal, la cantate (Clérambault, Brossard, Montéclair), les airs de cour français (Dumont, Lambert, de La Barre). Pour redonner vie à ces œuvres, Christophe Rousset s'entoure de musiciens, chanteurs et instrumentistes appartenant pour la plupart à la « jeune génération du baroque ». La collaboration régulière avec ces interprètes est aussi l'occasion d'un travail nécessaire sur le style spécifique aux musiques, sacrées ou profanes, de cette période. C'est ainsi tout un pan du patrimoine musical français et italien que Christophe Rousset s'attache à illustrer avec son ensemble le long de cet axe Paris-Naples, qui a traversé tout le XVIII^e siècle européen. Les Talens Lyriques, qui ont déjà gravé pour Erato, Fnac Music et Auvidis, enregistrent pour le label DECCA (Universal Music) et Naïve. 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 la DRAC Languedoc-Roussillon - ministère 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.

Les Talens
Lyriques
en résidence à
Montpellier

Euterp.

Opéra et Orchestre National de Montpellier

| | |
|---|-------------------------------------|
| <i>Surintendant de la musique</i> | René Koering |
| <i>Secrétaire générale</i> | Jany Macaby |
| <i>Directeur musical</i> | Friedemann Layer |
| <i>Chef assistant</i> | Juraj Valcuha |
| <i>Administrateur général</i> | Renée Panabière |
| <i>Administrateur</i> | Anne Laffargue |
| | |
| <i>Communication, relations avec la presse</i> | Sophie Cuvillier |
| | |
| <i>Relations publiques responsables des services locations, chargés des collectivités</i> | Aline Chanuz Pierre Lopez |
| | |
| <i>Locationnaires</i> | Pascale Andréo Frédérique Gaudry |
| | |
| <i>Chargé du mécénat</i> | Claudine George |
| <i>Preneur de son</i> | Pascal Dufour |
| <i>Assistant preneur de son</i> | Christian Farré Romain Roux |

Opéra National de Montpellier

| | |
|--|--|
| <i>Directeur délégué</i> | Christoph Seufferle |
| | |
| SERVICES ARTISTIQUES <i>Attaché de direction, chargé des services artistiques et de la scène</i> | Jean-Marc Forêt |
| <i>Secrétariat de direction</i> | Jacqueline Cluzeau Anita Plasa Florence Thiery |
| | |
| <i>Chef de chœur</i> | Christophe Talmont |
| <i>Chef de chant</i> | Anne Pages |
| <i>Pianiste</i> | Valérie Blanvillain |
| <i>Régie des chœurs</i> | Béatrice Parmentier Nadine Leclaire |
| | |
| <i>Régisseur général</i> | André Sauvage |
| <i>Régisseur</i> | Xavier Bouchon |
| <i>Attaché de régie</i> | Christian Candelon |
| <i>Secrétariat</i> | Fabienne David |
| <i>Agent administratif</i> | Alain Fenouillet |

SERVICES TECHNIQUES

Directeur technique
Adjoint au Directeur technique
Secrétaire
Agent administratif
Chef machiniste
Machinistes

Chef éclairagiste
Eclairagistes

Chef accessoiriste
Accessoiristes

Chef sonorisateur
Aide sonorisateur
Responsable du service habillement
Couturières

Responsable du service maquillage - coiffure

MAINTENANCE

*Responsable de l'informatique,
de l'entretien et de la sécurité*
Agent administratif qualifié
Informaticien-webmaster
Entretien sécurité

Gabriel Helayel
Marcel-Claude Chauve
Maya Lebec
Marie André
Albert Macchi
Patrick Bardin
Philippe Bénichon
Jean-Luc Caizergues
Franck Cassagnau
Abdelali Chelih
Christian Favantines
Michel Ferrara
Thierry Gavens
Abderahmane Khadir
Mario Marcou
Roger Marcou
Claude Pieyre
Christophe Roche
Roland Zenati
Noël Martinez
Philippe Alcaraz
Christian Brun
Joseph Helayel
Claude Irabéri
Frédéric Jacquemet
Thierry Palmero
Michel Garcia
Jean-Loup Cappelle
Thierry Loupiac
Jacques Gribal
Christophe Minarro
Marie Sol
Elisabeth Twardowski
Fatma Zemouli
Sébastien Husson

Pierre Galvez
Hélène Bouscarel
Richard Loustau
Céline Aigouy
Claude Ain
Odile Bonin
Michel Carel
Antoine Caro
Gérard Jover
Gilbert Manfé

AGENTS D'ENTRETIEN

Responsable

INFORMATION

*Assistante pour la communication
et les relations avec la presse*
Dramaturgie et documentation
Attachée au service de l'information
Agents administratifs

JEUNE PUBLIC

*Responsable du jeune public
et des actions pédagogiques*
*Assistée du médiateur,
animateur pédagogique*
Agent administratif

GESTION DU PERSONNEL

*Attachée d'administration
assistée de*
Secrétariat

COMPTABILITÉ

Chef comptable
Comptables

LOGE-CONCIERGERIE

Conciergerie

Courrier
Standardiste

Fabienne David
Nicole Blanes
Benjamin Carbonne
Maryse Felip
Isabelle Fontugne
Yamina Moussaoui
Nadine Nicolas
Melha Said
Yvonne Xicluna

Hélène Arcidet
Nicole Boudet
Patricia Barthélémy
René Conesa
Jean-Christophe Pascal
Laure Salhen

Mariannick Attali

Jean-Michel Balester
Cathy Chapeau

Marie-Claude Rusque
Laurence Méronin
Danielle Chouilly

Jean-Pierre Ganivet
Patrick Ferrier
Cécile Ain
Brigitte Portalier
Jean-Claude Vey

Nour-Eddine Slim
Willy Henin
René Vitou
Emmanuel Fissenko
Jean-Claude Tranier
Muriel Taïlamé

Orchestre National de Montpellier

| | |
|--|--|
| <i>Directeur délégué</i> | Philippe Grison |
| <i>Délégué général</i> | |
| <i>Nouveaux publics, actions pédagogiques</i> | Jean-Luc Granier |
| | |
| <i>Secrétaire de direction</i> | Emilia Bougette |
| | |
| ADMINISTRATION <i>Chef comptable</i> | Danielle André |
| <i>Comptables</i> | Sandrine Garcia Isabelle Dussart |
| | |
| RELATIONS ARTISTIQUES <i>Attachée de direction</i> | Martine Artigues |
| | |
| RÉGIE DE L'ORCHESTRE <i>Régisseurs généraux</i> | Renato de Caro Jean-Michel Clerc Myriam Karczewski |
| <i>Secrétaire de régie</i> | Olivier Debon |
| <i>Régisseur technique</i> | Michel Lucquin |
| <i>Bibliothécaire musical</i> | Sophie Méjean |
| <i>Assistants de régie</i> | Claude Bourdon Gilles Deshons |

BILLETTERIE, ABONNEMENT, INFORMATIQUE

Pierre Lopez

RÉGIE - ACCUEIL DU PUBLIC

Antoine Legros

SECRÉTARIAT - STANDARD

Soraya Hernie-Djimli

COURSIER - STANDARDISTE

Anita Katouache

SOMMAIRE

| | |
|---------|--|
| page 3 | Distribution |
| page 7 | Argument |
| page 9 | Entretien avec Christophe Rousset, A. Steghens |
| page 14 | Avant-goût, notes d'Éric Vigner |
| page 19 | Veillez nous excuser pour cette interruption momentanée de l'image (M/M) |
| page 21 | Sur Antigone, Jean Cocteau |
| page 23 | Joan Miró, Michel Leiris |
| page 25 | La Pitié, la Terreur et la flamme immortelle de la Raison , Giovanna Ferrara |
| page 30 | Tommaso Traetta |
| Page 31 | Marco Coltellini |
| Page 33 | Jumeaux |
| Page 37 | Biographies |