

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

JEUDI 14 MARS 2024 – 20H00

Georges Bizet Carmen



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Georges Bizet

Carmen

B'Rock / Belgian Baroque Orchestra

Chœur de chambre de Namur

Chœur d'enfants de l'Opéra-Ballet de Flandres

René Jacobs, direction

Gaëlle Arquez, Carmen

François Rougier, Don José

Sabine Devieille, Micaëla

Thomas Dolié, Escamillo

Margot Genet, Frasquita

Séraphine Cotrez, Mercédès

Grégoire Mour, Le Remendado

Emiliano Gonzales Toro, Le Dancaïre

Frédéric Caton, Zuniga

Yoann Dubruque, Morales

Iannis Gaussin*, Andrès

Armelle Marçq*, **Pauline De Lannoy***, **Julie Vercauteren***,

Anaïs Brullez*, Quatre cigarières

Samuel Namotte*, **Amory Lacaille***, Deux soldats

Karolos Zouganelis, Lilas Pastia (rôle parlé)

Arnaud Lion, Le guide (rôle parlé)

**solistes du Chœur de chambre de Namur*

Adrian Heger, assistant direction musicale

Karolos Zouganelis, pianiste chef de chant

Benoît De Leersnyder, assistant mise en espace

FIN DU CONCERT VERS 23H45.

Ce concert est surtitré.

L'œuvre

Georges Bizet (1838-1875)

Carmen, opéra-comique en 4 actes. Livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy – version originale (1874) établie par Paul Prévost, Éditions Bärenreiter - Verlag Kassel - Basel - London - New York - Praha, 2024

Acte 1
Acte 2

Entracte (20 minutes)

Acte 3
Acte 4

Création : le 3 mars 1875 à l'Opéra-Comique (Paris) sous la direction d'Adolphe Deloffre.

Effectif : 1 piccolo, 2 flûtes, 1 cor anglais, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones - 1 harpe, timbales, grosse caisse, cymbales frappées, triangle, tambourin, castagnettes – cordes.

Durée : environ 3h40.

Une autre *Carmen* : celle de Georges Bizet

Une autre *Carmen* ?... Ne connaîtrait-on pas parfaitement le chef-d'œuvre de Bizet, représenté sur toutes les scènes du monde depuis un siècle et demi ? C'est que *Carmen*, comme de nombreux opéras, a subi d'importantes transformations dès la préparation de sa création à l'Opéra-Comique le 3 mars 1875, puis au fur et à mesure des reprises et des éditions. Aussi s'est imposée l'idée de proposer au public une *Carmen* originelle, sachant que les interprètes recréent le plus souvent leur propre version en associant des éléments empruntés à des sources d'origines et d'époques différentes. En quoi consiste l'« autre *Carmen* » que René Jacobs destine ce soir au public ?

Synthèse de son travail de compositeur, Bizet a noté la musique de son opéra dans un grand manuscrit où il a lui-même procédé à quelques corrections. Il l'a alors transmis au

service de la copie de l'Opéra-Comique pour établir la grande partition et le matériel d'orchestre qui serviront aux représentations. Essentiellement fondée sur ces sources, cette « autre *Carmen* » est donc le fruit de l'imagination créatrice de Bizet avant que les interventions extérieures et l'épreuve des répétitions et de la mise en scène modifient sa pensée. C'est l'œuvre d'un musicien, avant toute pression des interprètes, du directeur de théâtre, du public ou de la critique. Le résultat témoigne d'une infinie fécondité musicale, sans doute excessive pour le théâtre de l'Opéra-Comique et son public en 1875.

On sait qu'à la demande de la créatrice du rôle, Célestine Galli-Marié, Bizet remplacera l'air d'entrée inédit, chanté ce soir en concert pour la première fois, par la trop célèbre « Habanera ». Cette substitution entraînera une recomposition de la fin de l'acte I, privé des réminiscences de cette pièce imitée d'une *Havanaise* de Sebastián Iradier. L'accompagnement des mélodrames (dialogue parlé sur un fond sonore orchestral) sera supprimé. Trop complexe, la polyphonie des chœurs sera allégée et d'importantes coupures feront disparaître plusieurs passages. Difficile pour l'orchestre, difficile pour les chœurs qui demanderont sans cesse des simplifications. *Carmen* n'a pas été créée dans un théâtre ordinaire ou quelconque, mais dans une institution qui a sa tradition et son public, d'où de multiples pressions sur le compositeur. Quant à l'éditeur Choudens, prudent, il demandera le maximum de coupures et de simplifications dès la première édition pour chant et piano parue en 1875, la seule du vivant de Bizet. *Carmen* a échappé à Bizet, certes mort prématurément : la musicologie lui doit aujourd'hui la restitution de l'œuvre telle que son imagination créatrice l'avait initialement conçue.

Acte I – Page célèbre du répertoire lyrique et symphonique, le Prélude figure dans les sources les plus anciennes bien qu'il ne nous soit pas parvenu sous sa forme autographe. L'acte I se déroule sur une place de Séville (« Sur la place, chacun passe »), où les badauds déambulent sous le regard des soldats et du brigadier Moralès (baryton). La jeune Micaëla (soprano) recherche le brigadier Don José qui n'est pas de service. Elle s'enfuit malgré les demandes pressantes des militaires qui la prient de rester.

Un chœur d'enfants (« Avec la garde montante ») annonce la relève de la garde. Dans un mélodrame, Moralès (baryton) informe Don José (ténor) la visite de Micaëla. Les factionnaires sont relevés et la garde descendante se met en place sur la reprise du chœur des enfants. Le lieutenant (Lizzara, ténor, et non Zuniga, basse, comme l'indiquent les

versions postérieures) interroge alors José sur la manufacture de tabacs et les cigarières qui y travaillent, curieux de savoir s'il s'agit de jeunes et jolies femmes. Il plaisante avec José sur sa préférence pour la jeune Micaëla. Leur dialogue est interrompu par la cloche annonçant la sortie des ouvrières, « le regard impudent, la mine coquette » et la cigarette aux lèvres (« Dans l'air, nous suivons des yeux la fumée »). L'intégralité de ce chœur, le plus souvent abrégé, a été rétablie.

Les soldats font du charme aux cigarières et réclament la Carmencita (mezzo-soprano) qui finit par paraître. Elle chante une chanson inédite (« L'amour est enfant de Bohême ») qui campe un personnage léger d'opéra-comique. Rien d'excessivement provocateur dans cet air d'entrée tripartite qui ne menace pas encore mais se contente de regretter avec dérision (« Si tu ne m'aimes pas, tant pis pour toi ! »). Cette relative réserve de Carmen permet à son caractère de se découvrir et de s'affirmer tout au long de l'opéra, passant d'une vanité superficielle à la liberté amoureuse sans limites qui la conduira à sa propre fin.

José ne détourne pas le regard, occupé à attacher son épinglette mais Carmen lui lance un fleur de cassie qui ne le laisse pas aussi indifférent qu'il veut bien le dire. Micaëla reparait pour un grand duo avec José (« Eh bien, parle ! ma mère ? / Ma mère, je la vois »). Cette conversation avec la jeune fille alerte le brigadier sur le danger que la fréquentation de Carmen pourrait susciter et le dialogue s'achève sur l'espoir d'un mariage de Micaëla avec José. Au moment où celui-ci s'apprête à arracher de sa veste la fleur que Carmen lui a lancée, les cigarières sortent de la manufacture avec fracas (« Au secours, n'entendez-vous pas ? ») : une querelle anodine a opposé la Carmencita à la Manuelita.

José est sommé d'arrêter Carmen qui a tailladé le visage de sa camarade. Ce chœur assez complexe, la plupart du temps largement amputé et allégé de la partie des basses, est proposé ce soir sous sa forme originale. Interrogée par le lieutenant, Carmen répond en narguant l'officier (« Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien ») dans un numéro qui mêle avec habileté la mélodie chantée et le mélodrame. Promise à la prison, la Bohémienne réussit à séduire José malgré ses mensonges. Usant de tout son charme, elle chante la Séguedille (« Près des remparts de Séville ») sans cacher ses sentiments – vrais ou feints – pour José. Elle le convainc de la laisser s'enfuir sur le chemin de la prison. Conquis, José laisse échapper Carmen au cours du final de l'acte, rétabli pour la première fois sous sa forme première.

Acte II – Militaires et contrebandiers se divertissent dans l'auberge de Lillas Pastia. Carmen, Frasquita (soprano) et Mercédès (soprano) chantent et dansent une Chanson bohème (« Les tringles des sistres tintaient ») au rythme toujours plus endiablé. Les soldats voudraient prolonger la soirée mais Pastia les en dissuade afin de laisser le champ libre aux préparatifs de la contrebande. L'officier évoque l'emprisonnement de José devant Carmen. Un chœur à la gloire du torero Escamillo parvient du dehors (« Vivat ! Vivat le torero ! »). Les protagonistes de la scène invitent le héros de l'arène à les rejoindre au cours d'un mélodrame ici reconstitué. Escamillo (baryton) chante alors ses couplets bien connus (« Votre toast, je peux vous le rendre / Toréador, en garde ! »). Il tombe sous le charme de Carmen qui dédaigne ses avances, à la barbe de l'officier décidé à rejoindre la gitane dans la nuit.

Les soldats et Escamillo sont congédiés tandis qu'arrivent les contrebandiers, le Remendado (ténor) et le Dancaïre (ténor). Les deux compères, Frasquita, Mercédès et Carmen louent l'indispensable rôle des femmes dans leur commerce illicite au cours d'un quintette (« Nous avons en tête une affaire ») dans l'esprit pétillant de l'opéra-comique. Carmen refuse de rejoindre ses compagnons dans la montagne car elle a une autre idée en tête : elle s'est éprise de ce brigadier qui l'a laissé fuir.

La voix de José se fait justement entendre au loin dans une chanson dont la musique est inédite (« Halte là ! Qui va là ? »). Carmen et José se retrouvent pour un long duo multipartite qui constitue une page essentielle de l'ouvrage. Carmen chante et danse pour son amant toutefois inquiet du clairon qui sonne l'appel à la caserne. Exclusive et libre, la Bohémienne n'admet pas l'obéissance due à l'armée par un militaire. José lui avoue pourtant la profondeur de ses sentiments (« La fleur que tu m'avais jetée »). À peine réunis, les deux amants finissent par convenir d'une inévitable séparation (« Non, je ne veux plus t'écouter ! »). Mais l'officier qui veut conquérir Carmen les surprend. Une querelle oppose les deux rivaux, heureusement brisée par les contrebandiers appelés au secours. L'officier est éconduit et José, considéré comme déserteur, se range sans enthousiasme à l'avis des passeurs qu'il rejoint bon gré, mal gré.

Acte III – Après un entracte orchestral, le rideau s'ouvre sur un chœur des contrebandiers dans la montagne (« Écoute, compagnon, écoute ! »). Culpabilisé par sa désertion, José

pense à sa mère. Au cours du trio des cartes (« Mêlons ! Coupons ! »), assurément l'un des numéros les plus aboutis de l'ouvrage, Carmen pressent l'issue fatale de sa relation avec José. La contrebande se met en marche (« Quant au douanier, c'est notre affaire »).

Micaëla survient en cet endroit reculé (« Je dis que rien ne m'épouvante »), en même temps qu'Escamillo à la recherche de Carmen dont il est épris. Au cours d'un duo (« Je suis Escamillo »), rétabli dans son intégrité originelle, les deux rivaux se battent à l'épée. Ils sont interrompus par Carmen et les Bohémiens. Le torero lance une invitation générale aux courses de Séville. Terriblement jaloux, José menace Carmen lorsque surgit Micaëla. Elle vient chercher José dont la mère est sur le point de mourir. José cède à la prière de la jeune fille mais promet à Carmen de la revoir.

Acte IV – Devant les arènes de Séville, la foule se presse avec enthousiasme en attendant le début du spectacle (« À deux cuartos »). Cette scène pleine de vivacité joyeuse est suivie du défilé de la quadrille (« Les voici ! »), de l'alguazil, des chulos, des banderilleros et des picadors, pendant que l'orchestre développe le thème principal entendu dans le Prélude de l'acte I. Accompagné par Carmen avec qui il échange un serment d'amour, Escamillo clôt triomphalement le cortège. Frasquita et Mercédès essaient de mettre Carmen en garde car elles ont aperçu José dans la foule.

Alors que la corrida se déroule dans l'arène, Carmen et José se retrouvent pour une dernière fois. Se sachant promise à la mort, Carmen avoue sans feinte son amour pour Escamillo alors que José lui jure sa fidélité avec obstination. Les sentiments irréconciliables des deux personnages ne peuvent qu'aboutir au meurtre de Carmen par son amant éconduit, tandis que s'échappent de l'arène les cris de victoire d'Escamillo face au taureau.

Paul Prévost



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis
G7 Green pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

« *L'amour est enfant de bohème* »

La toute première version de *Carmen*

I

La toute première édition de *Carmen* par Paul Prévost présente le chef-d'œuvre de Bizet dans sa forme originale d'opéra-comique, ce genre typiquement français que les Allemands ont adopté sous le nom de *Singspiel*. À l'époque de création de *Carmen*, la salle Favart était à Paris la résidence officielle de l'Opéra-Comique, tandis que le palais Garnier hébergeait le grand opéra, genre considéré à tort comme plus prestigieux. À Garnier, des sujets nobles, des dialogues chantés sous forme de récitatifs, des personnages sérieux, une gravité de style pesante et des dénouements tragiques : un genre plutôt prétentieux. Au théâtre national de l'Opéra-Comique, des sujets hybrides, des dialogues parlés, un mélange de personnages comiques et sérieux, une légèreté de style digeste et des dénouements heureux : un genre modeste. C'est à celui-ci que *Carmen* appartient, malgré – au grand mécontentement du public à la création – la fin tragique de l'opéra, qui brouille les codes du genre.

Ce sont les versions avec dialogues parlés qui développent pleinement le caractère tragi-comique de *Carmen*. Le tandem de Frasquita (terre à terre) et Mercédès (sentimentale), les deux amies de la protagoniste, celui du Dancaïre (machiste grandiloquent) et du Remendado (trouillard efféminé), les deux contrebandiers – le couple fait penser à Laurel et Hardy – ainsi que Zuniga (bagarreux vulgaire) sont des personnages ouvertement comiques, dont la drôlerie disparaît si leurs conversations pétillantes sont coupées, effaçant ainsi le contraste entre les scènes comiques et les scènes sérieuses, voulu par le genre de l'opéra-comique. Bizet sait composer pour un ange (Micaëla) comme Gounod et pour un démon (Carmen dans les yeux de Don José) comme Berlioz. Comme Mozart il est un maître absolu des confrontations stylistiques entre des personnages vulnérables et d'autres, qui sont anodines (Micaëla face à Moralès), frivoles (Carmen face à Frasquita et Mercédès dans le trio des cartes), ou violentes (Carmen et Don José face à l'invisible public déchaîné de la corrida). Ce sont là de grands moments, des scènes dans lesquelles la « tragi-comédie de *Carmen* » culmine.

Paul Prévost discerne trois versions de *Carmen* sous sa forme opéra-comique :

- Première version, dite « version 1874 » : « Le fruit du travail de composition de Bizet avant que les interventions extérieures et l'épreuve des répétitions et de la mise en scène modifient son travail et sa pensée. »
- Deuxième version, dite « version 1874-1875 » : « L'état de la partition après une longue série de transformations et des premières représentations. »
- Troisième version, dite « version 1875 » : « La réduction chant et piano publiée par Choudens, conçue par le compositeur peu avant sa mort inattendue le 3 juin, jour de la 33^e représentation. »

De ces trois versions c'est la première qui s'élève au-dessus des deux autres comme la plus cohérente dans sa dramaturgie musicale. Bien que la célèbre *Habanera* de *Carmen* n'y figure pas (voir plus bas), c'est dans cette première version, achevée vers la fin de l'été 1874 (bien avant le début des répétitions) que l'auditeur découvrira le plus grand nombre de surprises musicales et même théâtrales. Certes, trois des entractes dansés manquent dans cette version : ils furent ajoutés à la demande de l'intendant comme concession au goût français pour les ballets exotiques. Mais l'élan théâtral de la première version est plus vif que celui des deux autres versions qui contiennent ces entractes avec leurs musiques superbes et hispanisantes à souhait, mais superflues. Leur absence dans la première version est compensée par de nombreux mélodrames (dialogues parlés sur un fond orchestral : voir plus bas). Décidément, dans sa version originale, *Carmen* n'était pas conçu comme un catalogue d'espagnolades pour les arènes de Vérone ; la seule scène de masse y est celle de la quadrille, juste avant la scène finale de l'opéra !

À juste titre, la nouvelle édition ne prend pas en considération les interventions d'Ernest Guiraud pour la publication de la partition d'orchestre, imprimée deux ans après la mort de Bizet. C'est Guiraud qui a remplacé les dialogues parlés par des récitatifs, afin de transformer l'opéra-comique en grand opéra. Malheureusement, de nos jours, c'est cette version-là (et pour comble de malheurs) avec des coupures brutales et des modifications de l'orchestration originale qui est encore le plus souvent jouée dans les grandes maisons d'opéra du monde entier. Pourquoi ?

Est-ce que les responsables pour la distribution vocale ne restent pas trop influencés par de nombreux préjugés ? Par exemple, dans la version Guiraud, le rôle d'Escamillo, qui

est censé s'époumoner plutôt que de chanter parce qu'il est « un vrai macho » – ce qu'il n'est pas : il est vaniteux, oui, mais aussi attendrissant (il suffit de lire le livret !) – est écrit pour un *baritono di grazia* ! L'air d'entrée du « matador chantant » exige du chanteur un *messa di voce* parfait et la légèreté vocale nécessaire pour pouvoir chanter les petites notes gracieuses prévues pour lui par Bizet comme artifices de séduction. En ce qui concerne Don José, doit-il vraiment être chanté par un ténor héroïque ? Est-ce que le brigadier basque n'est pas le prototype même de l'anti-héros romantique, du raté qui, dans ses crises d'agressivité, force sa voix autant qu'il force son moi ?

L'épreuve de répéter des dialogues parlés avec des chanteurs d'opéra est souvent considérée comme frustrante. Il vaut donc mieux, pense-t-on, leur donner les récitatifs de Guiraud à chanter. La qualité de leur prononciation de la langue française devient alors une chose secondaire, ce qui a comme autre avantage que le *cast* peut être choisi parmi les plus belles et les plus grandes voix internationales du moment. Ce raisonnement implique qu'on méconnaît le fait qu'un récitatif, même s'il est accompagné par l'orchestre, ne se chante pas, mais se déclame. Si l'on prend la peine de vraiment travailler les dialogues parlés – ce qui n'est possible qu'avec des chanteurs francophones (ou maîtrisant parfaitement la langue française) –, on obtiendra le discours naturel voulu par le genre. Nous savons que les chanteurs-acteurs de l'époque ne se gênaient pas pour modifier ou paraphraser le texte imprimé des dialogues, afin de parvenir à la spontanéité d'une conversation libre : un contraste calculé avec le « carcan » de la musique qui suivait le dialogue, aussi belle qu'elle pouvait être. C'est dans ce sens-là que les dialogues de 1875 (livret imprimé) ont été remaniés pour notre enregistrement.

II

Le premier atout de la version 1874 est qu'elle fut conçue par l'équipe des librettistes (Henri Meilhac pour les dialogues parlés et Ludovic Halévy pour les textes chantés), et par Bizet pour coller étroitement au drame et non aux exigences vaniteuses d'un tel chanteur ou d'une telle chanteuse.

Prenons le premier acte. En 1874, pas de trace des couplets de Moralès, une scène superflue ajoutée au dernier moment en 1875 après le premier numéro musical de l'opéra, à

la demande du chanteur qui trouvait son rôle trop petit. L'ajout est désastreux, puisqu'il ralentit sans aucune nécessité l'exposition du drame.

L'air d'entrée en scène de *Carmen*, initialement prévu et composé en 1874 par Bizet, est une chanson très légère propre au genre de l'opéra-comique français, un véritable portrait de Carmen comme cocotte capricieuse qui proclame avec grande fierté son idéal de l'amour libre (*L'amour est enfant de bohème*). Dans le cours des répétitions il fut remplacé par la fameuse *Habanera*, qui allait devenir le tube de l'opéra (« L'amour est un oiseau rebelle »). Tout cela à la demande de Mme Célestine Galli-Marié, l'interprète du rôle-titre, qui préférait chanter un air dansé, dans lequel elle pouvait, disait-elle, « balancer ses hanches » ! Mais la conception de Bizet et de ses librettistes était bel et bien de duper le public au début de l'opéra pour ensuite peu à peu révéler le vrai caractère de la gitane. Vers la fin du premier acte, elle chante ou plutôt elle fredonne sa deuxième chanson sur un texte qui n'en est pas un (Tra-la-la..., etc.). Parce que la vraie nature de Carmen doit rester floue et mystérieuse. En 1874, c'est cette chanson-là qui doit charmer Don José et le public pour la première fois dans l'opéra avec une musique hispanisante, donc exotique, énigmatique, et non pas la *Habanera* – arrangement par Bizet d'une chanson existante composée par le compositeur espagnol Sebastián Iradier ! Dans l'air d'entrée original de *Carmen*, enfin édité, il y a plus de Bizet que dans la *Habanera*. Malgré l'absence du tube de l'opéra, la conception dramatique de Bizet et de ses librettistes y est mieux préservée.

Déjà, en 1888, le critique musical Johannes Weber a en vain essayé d'expliquer aux inconditionnels de la *Habanera* que dans la version originale de la scène, aux questions que les amoureux de Carmen lui posent quand elle entre en scène, « elle ne répond pas avec des airs provocants, mais seulement d'un ton gai et résolu », et que la *Habanera*, avec ses « tortillages chromatiques » et son « ton particulièrement maniéré », ne s'accorde pas du tout avec le reste du rôle. En revanche, l'air auquel la *Habanera* fut substituée est plein d'esprit. Ses premières paroles (qui reviennent dans la *Habanera* sans beaucoup se faire remarquer) sont un écho légèrement malicieux de la *Marseillaise* et sa mélodie est une parodie subtile (mineur au lieu de majeur, *allegro moderato* en 6/8) de l'hymne national français – dans la bouche d'une nomade !

*L'amour est enfant de bohème
Il n'a jamais, jamais connu de loi*

*(Allons, enfants de la Patrie
Le jour de gloire est arrivé !)*

Dans la version de 1874, la fin de l'opéra est peut-être encore plus bouleversante que celle des versions ultérieures. Cette scène finale confronte deux horribles perversions de la morale : d'une part la perversion de la tauromachie qui donne au toréro le droit de martyriser et de tuer un taureau, parce que ce rituel sanglant fait partie de la culture de son peuple, et d'autre part la perversion de la loi des gitans qui octroie à un homme marié le droit de tuer sa femme s'il la soupçonne d'infidélité. La courageuse décision de Bizet et de ses librettistes de clore *Carmen* avec une fin tragique, aussi poignante et aussi choquante pour un public habitué au traditionnel *happy end* du genre opéra-comique, implique à mon avis leur condamnation implicite des deux perversions, parce que l'une et l'autre « toréent l'homme » (Henry de Montherlant, *Le Chaos et la Nuit*, 1963). Dans la version 1874 de l'opéra, l'inhumanité de la situation est poussée à outrance et non pas atténuée comme dans les versions ultérieures. Après avoir poignardé la femme qu'il aime si passionnément, Don José se jette sur le corps de Carmen. Les cordes jouent en unisson une mélodie lugubre en contraste total avec le célèbre refrain « *Toréador, en garde...* », chanté par le chœur dans le cirque. C'est un autre tube, dont le public connaît par cœur aussi bien les paroles que la mélodie. Mais le texte original est très différent et très choquant par son cynisme brutal :

*Gloire à l'espada, gloire au vainqueur !
Il (Escamillo) a frappé juste en plein cœur.
Gloire au héros du drame,
Gloire à la fine lame !
Vive Escamillo ! Bravo ! Gloire ! (1874)*

Au lieu de :
*Toréador, en garde,
Et songe bien en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend !
Toréador, l'amour t'attend ! (1875)*

Cette fin, que la direction du théâtre désapprouvait farouchement, est plus que tragique, elle est nihiliste. D'une certaine façon aussi bien Carmen que Don José se suicident.

Carmen est sûre que Don José va la tuer, puisqu'elle a lu son destin dans les cartes et refuse de partir. Don José est certain qu'il sera condamné à la peine de mort.

III

Deuxième grand atout de la version 1874 : la psychologie des personnages y est plus clairement dessinée que dans les deux autres versions. Meilhac n'a pas voulu être économe de ses dialogues, juste par peur que les amateurs de bel canto pur et dur pourraient s'ennuyer pendant les textes parlés. Il est parti de l'idée (utopique ?) d'un public idéal, qui voit dans un opéra avant tout une pièce de théâtre. Un grand nombre de ses dialogues est inspiré de très près de la nouvelle *Carmen* de Prosper Mérimée (1845), la principale source du livret de l'opéra du même nom.

Le genre de l'opéra-comique, avec ses sujets partiellement tragiques – à ne pas confondre avec l'opéra-bouffe – faisait souvent appel à un procédé musical qui consiste à souligner certains passages du texte parlé d'un fond orchestral, appelé mélodrame. Dans la toute première version de *Carmen*, Bizet s'est amplement et avec grande inventivité servi de cette astuce qui permet au chanteur de vraiment parler le dialogue, se détachant de sa voix chantée, mais sans que la musique s'arrête ! Il peut « parler en musique », comme l'aurait dit Claudio Monteverdi. Hélas, au cours des répétitions finales, plusieurs de ces dialogues « musicalisés », dramatiquement indispensables, mais durs à réaliser – la délicate balance entre la voix parlée et l'orchestre étant difficile à maintenir –, ont malheureusement été abrégés ou éliminés complètement. La nouvelle édition de Paul Prévost nous permet de les réhabiliter.

Les répétitions en vue de la création de *Carmen* ont dû être pour Bizet un véritable chemin de croix. Le chœur de la maison manifestait une hostilité de plus en plus grande envers une musique jugée inchantable et menaçait de se mettre en grève. Les coupures brutales dans les deux grands chœurs des cigarières du premier acte, imposées par l'intendant Camille du Locle, ont dû être ressenties par le compositeur hypersensible comme des coups de poignard.

Et pour comble de malheur, le ténor Paul Lhérie (Don José) traversait une période de crise vocale. Il avait d'embarrassants problèmes d'intonation, particulièrement audibles dans

sa chanson « Halte-là ! Qui va là, dragon d'Alcala ? » (deuxième acte), qui doit être chantée dans les coulisses, puisque (d'après le livret) la voix de Don José doit sonner très éloignée et s'approcher peu à peu pendant la deuxième strophe. Dans sa toute première version, la chanson est très discrètement accompagnée par l'orchestre dans la fosse, tandis que le Dancaïre, le Remendado, Frasquita, Mercédès et Carmen s'entretiennent. Synchroniser les cinq voix parlées, un chanteur qui chante faux et un orchestre que le chanteur en question n'arrive pas à entendre (!) s'est avéré une tâche épineuse, une mission impossible ! Bizet n'a pas vu d'autre solution que de réécrire la chanson – sans orchestre. Grâce à la nouvelle édition, la délicieuse « Chanson d'Alcala » avec son accompagnement drôlement minimaliste, est enfin accessible dans sa version originale.

La première de *Carmen* n'a connu, comme on le sait, qu'un succès mitigé. La dépression de Bizet dès le lendemain de la création ne peut guère être dissociée des interventions dans la version originale de sa partition, mal supportées par le compositeur. En 1880, Tchaïkovski, qui vénérât *Carmen* et qui avait assisté à une représentation de l'opéra en février 1876 à Paris, écrit : « *Carmen* n'a pas eu de véritable succès à Paris. Bizet est mort peu après sa création, encore jeune et en plein épanouissement de ses forces et de sa santé. Qui sait si ce n'est pas cet échec qui a eu un tel effet sur lui ? »

Espérons humblement que notre projet *Carmen 1874* pourra rendre justice à un génie !

René Jacobs

Le compositeur Georges Bizet

Georges Bizet naît le 25 octobre 1838. Son père, coiffeur et perruquier, se reconvertisse dans l'enseignement du chant tandis que sa mère, pianiste, est la sœur du chanteur François Delsarte. L'enfant débute le piano avec sa mère puis entre au Conservatoire de Paris en 1851 dans la classe de Marmontel. En 1855, il gagne, ex-aequo avec Lecoq, le concours d'opérette organisé par Offenbach pour son théâtre des Bouffes-Parisiens avec Le Docteur Miracle. L'année suivante, Bizet se présente pour la seconde fois au Prix de Rome, qu'il remporte avec sa cantate Clovis et Clotilde. Contrairement à Berlioz ou, plus tard, à Debussy, Bizet se plait à la Villa Médicis, dont il devient le protégé de Jean-Victor Schnetz, le directeur. Son premier envoi à l'Institut sera un opéra bouffe italien, Don Procopio, véritable hommage à la culture italienne et à sa langue. Ce faisant, le compositeur découvre qu'il est « bâti pour la musique bouffe ». Son retour à Paris est assombri par la disparition de sa mère, et très vite, Bizet doit lutter pour gagner sa vie. Excellent pianiste, il se fait chef de chant et réduit de multiples partitions d'opéras. C'est aussi le moment de

sa découverte de la musique de Wagner et de sa rencontre avec Liszt, bluffé par ses talents de lecteur. En 1863, la commande des Pêcheurs de perles par Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, lui ouvre les portes d'une carrière théâtrale. En 1871, en réponse à une commande de l'Opéra-Comique, il compose Djamileh, œuvre aux connotations exotiques. Passé au Théâtre du Vaudeville, Carvalho commande à Bizet une musique de scène pour L'Arlésienne d'Alphonse Daudet, qui sera créée en 1872. La partition laisse la critique dubitative mais la suite qu'en tire Bizet remporte un succès immédiat. Vient alors la commande qui allait faire le triomphe mondial du compositeur : un opéra-comique d'après la nouvelle de Prosper Mérimée, Carmen. La première a lieu le 3 mars 1875, après cinq à six mois de répétitions plus ou moins laborieuses. Sans chuter véritablement, l'œuvre, qui renouvelle le genre de l'opéra-comique, suscite la controverse à propos notamment de la représentation de l'Espagne et du réalisme. Quelques mois après la création de Carmen, Bizet meurt des suites d'un rhumatisme articulaire.

Gaëlle Arquez

La mezzo-soprano française Gaëlle Arquez est l'une des étoiles montantes du monde de l'opéra. Diplômée du Conservatoire de Paris (CNSMDP), la jeune mezzo-soprano a fait ses débuts à l'Opéra Bastille dans la version 2013 de *Don Giovanni* (Zerlina) de Michael Haneke, sous la direction de Philippe Jordan. Nommée « Révélation Lyrique » aux Victoires de la Musique 2011, Gaëlle Arquez a sorti son très attendu premier enregistrement « Ardente Flamme » pour Deutsche Grammophon en 2017. La saison 2023-2024 de Gaëlle Arquez est riche et variée. Elle a fait ses débuts au Gran Teatre del Liceu de Barcelone avec le rôle d'Angelina dans *La Cenerentola* de Rossini avant de chanter Donna Elvira dans *Don Giovanni* à l'Opéra de Paris, puis le rôle-titre du *Fantasio* d'Offenbach à l'Opéra Comique. À l'Opernhaus de Zürich, elle interprétera le rôle de Charlotte dans *Werther* (Massenet). Au cours de la saison précédente,

elle a chanté *Carmen* dans trois productions différentes : une reprise de celle de Calixto Bieito à l'Opéra Bastille, dans la production de Martin Kušej à la Staatsoper de Berlin, et dans la nouvelle production d'Andreas Homoko à l'Opéra Comique. On a aussi pu l'entendre dans le rôle-titre de *La Cenerentola* au Palais Garnier et dans le *Poème de l'amour et de la mer* de Chausson avec les Wiener Symphoniker sous la direction de Marc Minkowski. Gaëlle Arquez a incarné *Carmen* pour la première fois dans la production de Barrie Kosky, acclamée par la critique, en 2016 à Francfort. Avec cette même production, elle a fait ses débuts au Royal Opera House. Ce rôle l'a également conduite au Bregenzer Festspiele et au Teatro Real en 2017. La production de *Carmen* de Kasper Holten a aussi connu un grand succès, la diffusion télévisée de la représentation à Bregenz ayant été suivie par plus d'un million et demi de personnes.

François Rougier

Après avoir mené de front des études de chant et de Sciences politiques à Grenoble, François Rougier est rapidement remarqué comme un ténor à suivre : lauréat du Concours international de chant de Clermont-Ferrand en 2011 et finaliste des Symphonies d'automne de Mâcon, il participe en 2013 à la première Académie de

l'Opéra Comique. Il est membre de la Nouvelle troupe Favart de l'Opéra Comique depuis 2018. En 2012, il découvre le travail de la metteuse en scène Alexandra Lacroix et s'engage auprès de sa compagnie, lieu de recherche et de création dans le champ du théâtre musical et de l'opéra. Il participe comme artiste associé à un triptyque

de spectacles d'après les Passions de Bach (*Et le coq chanta...*, *D'autres le giffèrent*, *Puis il devint invisible*) dont la direction musicale est assurée par Christophe Grapperon, au récital lecture *Voix intimes 14-18*, au projet *Voi[e.x.s]* développé pendant 4 ans à la Porte de la Chapelle, à *Persées* mise en regard de récits de réfugiés iraniens et afghans et des *Mélodies persanes* de Saint-Saëns, à *Sur un nuage*, sieste musicale immersive avec Bach pour les 3-7 ans et leurs parents et plus récemment à *Carmen*, *Cour d'assises*, sur la musique de Bizet et de Diana Soh, spectacle créé au TAP de Poitiers dans lequel il interprète le rôle de Don José. Ses qualités vocales et scéniques font de lui l'invité régulier de nombreuses grandes scènes d'opéras telles que l'Opéra national de Paris, l'Opéra Comique, l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, le Grand

Théâtre du Luxembourg, l'Opéra de Lausanne, le Festival Radio France de Montpellier ou le Festival Berlioz de la Côte Saint-André. Il se produit aux côtés de l'Orchestre philharmonique Royal de Liège, l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, l'Orchestre du Capitole de Toulouse, Les Siècles, l'Orchestre de chambre de Paris, l'Ensemble baroque de Toulouse, l'Orchestre de chambre de Genève, La Chapelle rhénane. À noter pour sa saison 2023-2024, la création mondiale de *Don Giovanni aux enfers* de Simon Steen-Andersen à l'Opéra national du Rhin, Marinoni (*Fantasio*) à l'Opéra Comique, Don José à nouveau (*Carmen*, *Cour d'assises*) au Luxembourg et à Bordeaux, ou encore Grigori (*Boris Godounov*) à l'Opéra d'Avignon.

Sabine Devieille

Originnaire de Normandie, Sabine Devieille étudie dans un premier temps le violoncelle avant d'intégrer le Conservatoire de Paris (CNSMDP) pour y étudier le chant. Peu après la fin de ses études, Sabine Devieille est invitée au Festival d'Aix-en-Provence pour interpréter Serpette dans *La finta giardiniera* de Mozart, puis à Montpellier pour le rôle-titre de *Lakmé* de Léo Delibes et à Lyon pour ses débuts en tant que Reine de la nuit. Elle s'est depuis produite dans les plus grandes maisons d'opéra dont l'Opéra national de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra

Comique de Paris, la Monnaie à Bruxelles, la Wiener Staatsoper, l'Opéra de Zürich, la Scala de Milan, le Royal Opera House Covent Garden, la Bayerische Staatsoper et dans des festivals tels Glyndebourne et Salzbourg. Sur les scènes de concert, on a pu l'entendre avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw, le Bayerisches Staatsorchester, l'Orchestre de Paris, Les Siècles et Pygmalion sous la direction de Bertrand de Billy, Maxim Emelyanychev, Pablo Heras-Casado, Vladimir Jurowsky, Klaus Mäkelä, Raphaël Pichon,

Francois-Xavier Roth ou Esa-Pekka Salonen. La saison 2023-24 a commencé pour Sabine Devieille avec une nouvelle production des *Noces de Figaro* de Mozart (Susanna) au Festival de Salzbourg. D'autres moments forts sont *Lakmé* de Delibes à Strasbourg, *Sœur Constance* dans *Dialogues des Carmélites* de Poulenc à la Staatsoper de Vienne, ainsi qu'une nouvelle production de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à Munich. En outre, elle participe à des représentations en concert des *Boréades* (Alphise) de Rameau sous la direction de György Vashegyi et d'*Idoménée* (Ilia) de Mozart sous la direction de

Sir Simon Rattle. Elle se produit régulièrement en récital dans toutes les salles de concert d'Europe. Chez Erato/Warner Classics sont parus Rameau « *Le grand théâtre de l'amour* » (Grand Prix Académie Charles Cros 2013), *Une académie pour les sœurs Weber* (Grammy Award 2016), *Mirages* consacré au répertoire français (Victoire du Meilleur Enregistrement 2018) ou *Chanson d'amour* autour des mélodies françaises avec Alexandre Tharaud. En octobre 2021, Sabine Devieille a présenté sa nouvelle aventure discographique avec *Pygmalion* et Raphaël Pichon avec des œuvres de Bach et Haendel.

Thomas Dolié

Récompensé d'une Victoire de la Musique Classique dans la catégorie « Révélation artiste lyrique » en 2008, la carrière de Thomas Dolié a tout d'abord pris son essor aux côtés de Peter Brook, à l'occasion de la tournée française puis mondiale de son adaptation de *La Flûte enchantée*. Il aborde ensuite les rôles du Comte, de Figaro, de Guglielmo, de Golaud, d'Escamillo, de Ramiro, de Fritz, pour n'en citer que quelques-uns, à l'Opéra de Paris, l'Opéra de Zurich, le Gran Teatre del Liceu, le Komische Oper de Berlin, l'Opéra de Cologne, l'Opéra Royal de Wallonie, l'Opéra Comique, ou encore les opéras de Bordeaux, Toulouse, Lyon, Strasbourg, Avignon, Versailles. Accordant autant d'importance à l'incarnation du texte ou des personnages qu'à la musique, Thomas Dolié

est régulièrement invité à chanter le répertoire d'oratorio, de Lieder ou d'opéra en version de concert avec orchestre, en particulier auprès du CMBV et du Palazetto Bru-Zane, participant ainsi à la redécouverte du répertoire baroque et romantique français. On l'a entendu dans *L'Enfance du Christ* avec l'Orchestre de la Scala de Milan et le Gürzenich Orchester, les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler avec l'Orchestre national Bordeaux-Aquitaine, *L'Île du rêve* de Hahn avec le Münchner Rundfunkorchester, *L'Heure espagnole* avec le London Symphony Orchestra, *Pelléas et Mélisande* avec la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, *Werther* avec l'Orchestre national de Hongrie, *Grisélidis* avec l'Orchestre de l'Opéra de Montpellier. Il a collaboré par ailleurs avec de nombreux ensembles

baroques, dirigés par Raphaël Pichon, György Vashegyi, Marc Minkowski, Leonardo García Alarcón, Emmanuelle Haïm, Vincent Dumestre, Hervé Niquet ou Christophe Rousset et donne des récitals avec piano aux côtés d'Olivier Godin, Anne Le Bozec, Susan Manoff. À noter pour la saison 2023-24 : Marcello (*La Bohème*) à

l'Opéra de Bordeaux, *Der Geisterbote (Die Frau ohne Schatten)* à l'Opéra de Toulouse, Spark (*Fantasio*) à l'Opéra Comique, Escamillo, Borée (*Les Boréades*) en tournée européenne avec l'Orchestre national de Hongrie, Prosper (*Ô mon bel inconnu*) avec le Bayerische Rundfunk.

Margot Genet

Membre de l'Opernstudio NRW, une coopération entre les opéras de Dortmund, Essen, Gelsenkirchen et Wuppertal, c'est à l'Opéra de Gelsenkirchen (Musiktheater im Revier) que Margot Genet est en troupe à partir de la saison 2023-24, et où elle fera ses débuts dans les rôles de Despina (*Così fan tutte*) et Annina (*Eine Nacht in Venedig*). Margot Genet s'initie au chant et au violoncelle au Conservatoire de Limoges, sa ville natale, avant d'étudier l'art lyrique à la Haute École de Musique de Genève puis à l'Universität der Künste à Berlin. Elle participe à de nombreuses masterclasses auprès d'Edith Wiens, Hedwig Fassbender, Elène Golgevit, Regina Werner, Ludovic Tézier, et fait un passage remarqué à l'Opéra studio de l'Opéra de Lyon, puis à l'Académie Philippe Jaroussky et à la Fondation Royaumont. Lauréate du concours Kammeroper Schloss Rheinsberg (2017), elle est récipiendaire d'une bourse « Malvina et Denise Menda » de l'Opéra Comique en 2021, et d'une bourse du Richard-Wagner-Verband à

Dortmund en 2023. Depuis 2019, Margot Genet s'est produite à l'Opéra de Lyon (*L'Enfant et les Sortilèges, Ariane et Barbe-Bleue, Manon*), à l'Abbaye de Royaumont (Poppea dans *Agrippina* de Haendel), à l'Opéra de Gelsenkirchen (Eurydice dans *Orphée aux Enfers*) et à l'Opéra de Dortmund (rôle-titre dans une création d'Avner Dorman, *Die Kinder des Sultans*). En 2022-23, elle aborde sa première Norina (*Don Pasquale*) ainsi qu'Amelia (*Bernarda Albas Haus* d'Aribert Reimann, mis en scène par Dietrich Hilsdorf) à l'Opéra de Gelsenkirchen, Papagena (*Die Zauberflöte*) et Manja (*Gräfin Mariza*) à l'Opéra de Dortmund, Barbarina (*Le Nozze di Figaro*) à l'Opéra de Wuppertal et fait ses débuts à l'Opéra Comique (Lisbé dans *Zémire et Azor* de Grétry). Elle collabore régulièrement avec l'ensemble Correspondances et se produit en récital avec la pianiste Justine Eckhaut. Elle se produit au Teatro Real de Madrid dans le cadre d'un concert de présentation de la production de *Médée* de Cherubini.

Séraphine Cotrez

Au cours de la saison 2023-24, on peut entendre la mezzo-soprano Séraphine Cotrez à l'Atelier lyrique de Tourcoing dans la reprise du *Zémir et Azor* donné en juin dernier à l'Opéra Comique, ainsi que dans le *Stabat Mater* de Pergolesi avec Les Paladins et la *Messe en ut* de Mozart, avec l'Orchestre Philharmonique de Montpellier. Après des études d'Arts Appliqués, Séraphine Cotrez s'oriente vers la musique et étudie le chant lyrique. Dotée d'une voix de mezzo-soprano ample et expressive, elle se forme d'abord à Paris auprès du baryton Yann Toussaint, puis au Conservatoire de Lyon (CNSMDL), dont elle sort diplômée d'un Master de chant lyrique en 2019. Au cours de son cursus elle étudie également à l'Universität der Künste de Berlin dans la classe de Julie Kaufmann et de Peter Maus, avec qui elle affine sa connaissance du répertoire allemand.

Elle approfondit son approche de la mélodie française à l'Académie d'Orford au Canada, avec Rosemary Landry et Francis Perron, ainsi qu'à l'Académie Poulenc de Tours auprès de François Le Roux, Christian Ivaldi, Jeff Cohen et Nicolas Krüger. On l'a déjà entendue dans les rôles de Carmen à l'Opéra de Vichy, du Garçon de cuisine (*Rusalka*) à l'Opéra national de Toulouse, d'Oenone (*Hippolyte et Aricie*) et Fatimé (*Zémir et Azor* de Grétry), de Mercedes (*Carmen*) à l'Opéra national du Rhin, de Karolka (*Jenufa*) à l'Opéra de Rouen, d'Annina (*La Traviata*) à l'Opéra de Limoges, de Clorinda (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*), Venus (*Il ballo delle ingrate*) et Dardano (*Amadigi*) avec Les Paladins dirigés par Jérôme Correas, ou encore de Clotilda (*Norma*) avec l'Orchestre philharmonique du Maroc.

Grégoire Mour

La saison 2023-24 de Grégoire Mour le voit se produire une nouvelle fois sous la direction de René Jacobs, dans le rôle du Pastore (*L'Orfeo*) avec le Freiburger Barockorchester en tournée dans de grandes salles européennes. Il chante également Spoletta (*Tosca*) à l'Opéra de Dijon, le Premier commissaire (*Dialogues des Carmélites*) à l'Opéra de Massy, Mainfroid (*Les Vêpres siciliennes*) au Festival d'Aix-en-Provence, et la

partie de ténor solo du *Requiem* de Mozart avec le Chœur de Radio-France, puis en compagnie de l'Orchestre national des Pays de la Loire. On l'a récemment entendu en Gonzalve (*L'Heure espagnole*) à l'Opéra de Toulon, Normanno (*Lucia di Lamermoor*) à l'Opéra de Nice, Gastone (*La Traviata*) à l'Opéra de Lorraine et en Quatrième Juif (*Salomé*) au Festival d'Aix-en-Provence. Membre du Studio de l'Opéra de Lyon entre

2017 et 2019, Grégoire Mour a par ailleurs récemment incarné dans cette même maison les rôles de Borsa (*Rigoletto*), Rodolphe (*Guillaume Tell*), du Maréchal Trac (*Le Roi Carotte* d'Offenbach) et du Jeune Prisonnier (*From the House of the Dead* de Leos Janáček). Grégoire Mour est diplômé du Conservatoire de Paris (CNSMDP) et de la Guildhall School of Music and Drama de Londres, après avoir suivi une formation de danseur au Conservatoire de Lyon ; il s'est également perfectionné dans le domaine du théâtre au Cours Florent, à Paris. Lauréat de la Fondation Royaumont (2019-20), il est également lauréat de l'Académie de la voix 2020 à la fondation des

Treilles. Intéressé par le répertoire de la comédie musicale, Grégoire Mour interprète au Théâtre du Châtelet le rôle de l'oncle Ian dans la création mondiale de *Pourquoi j'ai mangé mon père?*, de Bernardo (*West Side Story* de Bernstein) avec la compagnie anglaise Vivo d'Arte et le rôle-titre de *Gershwin* dans un spectacle conçu autour de la musique du compositeur. On l'a aussi entendu au Barbican Hall de Londres dans l'opéra *Alice in Wonderland* (Unsk Chin) avec le BBC Symphony Orchestra, ou incarnant un Elder Brother dans *The Hogboon*, création de Sir Peter Maxwell Davies avec le London Symphony Orchestra et Sir Simon Rattle.

Emiliano Gonzales Toro

Emiliano Gonzalez Toro s'est rapidement imposé dans le répertoire des xviii^e et xviii^e siècles auprès des ensembles et chefs de renom. De Paris (Opéra de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Philharmonie) à Amsterdam (Concertgebouw et Opéra), en passant par Toulouse (Théâtre du Capitole), Lille (Opéra), Strasbourg (Opéra du Rhin), Zürich (Opéra et Tonhalle), Barcelone (Teatre del Liceu, Palau de la Música et L'Auditori), Madrid (Teatro Real et Auditorio nacional) ou Genève (Grand Théâtre et Victoria Hall), Emiliano Gonzalez Toro s'est produit aux quatre coins de l'Europe. L'opéra baroque français constitue une grande part de son activité (rôle-titre de *Platée* avec Christophe Rousset et de *Dardanus* avec Raphaël Pichon,

rôles multiples dans *Les Paladins* avec William Christie), mais Emiliano Gonzalez Toro affectionne également l'*opera seria* (il est Aquilo dans *Farnace* avec Diego Fasolis et Vitaliano dans *Il Giustino* avec successivement Ottavio Dantone, Andrea Marcon et René Jacobs pour Vivaldi ; Giuliano dans *Rodrigo* et Tempo dans *Il Trionfo del Tempo* avec Thibault Noally, ou ténor solo dans *The Messiah* avec Hervé Niquet pour Haendel), et aborde régulièrement Mozart (par exemple Agenore dans *Il Re Pastore* avec William Christie, aux côtés de Rolando Villazon ; le Grand Prêtre dans *Idomeneo* avec Emmanuelle Haïm puis Jérémie Rhorer ou, très récemment, Basilio dans *Le Nozze di Figaro* au Théâtre du Capitole de Toulouse). C'est pour partager

son amour du *Seicento* italien (en particulier Claudio Monteverdi) qu'Emiliano Gonzalez Toro crée, avec Mathilde Étienne, l'ensemble I Gemelli, avec qui il donne *L'Orfeo* au Théâtre des Champs-Élysées en 2019 puis au Théâtre du Capitole de Toulouse et à L'Arsenal de Metz. En 2021, il dirige et chante le rôle-titre de *Il Ritorno d'Ulisse in patria* avant d'aborder en mai 2023 *L'Incoronazione di Poppea*, deux productions qu'il dirige au Théâtre des Champs-Élysées à

Paris, au Victoria Hall de Genève ainsi qu'à L'Arsenal de Metz. La saison 2023-24 d'Emiliano Gonzales Toro comprend une tournée de *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi à Genève en préambule d'un enregistrement (à paraître en 2025) avec I Gemelli, *Énée* dans *Didon reine de Carthage* de Graupner avec La Cetra à Bâle et Amsterdam avec Andrea Marcon, la *Messe en si mineur* de Bach avec Pygmalion et Raphaël Pichon.

Yoann Dubruque

Le baryton français Yoann Dubruque fait partie des jeunes barytons les plus prometteurs de sa génération. Il a fait ses débuts en 2017 dans le rôle-titre de *Don Giovanni* au Mozart Midsummer Festival à Bruxelles. Depuis, sa carrière s'est rapidement développée et il a chanté à Berne (*Don Giovanni*), Avignon (les deux rôles-titres dans *Didon et Énée* de Purcell et *Les Noces de Figaro*), Bruxelles De Munt (*Les Contes d'Hoffmann*), Aix-en-Provence (création mondiale d'*Orfeo & Majnun*), Dijon (*Les Boréades* de Rameau avec Emmanuelle Haïm), Lille (*Idoménée*, Campra), Bordeaux (*Carmen*, Bizet) et à l'Opéra Comique de Paris où il a été membre de la « Troupe Favart ». Yoann Dubruque a incarné Nourabad dans *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet à la Philharmonie de Paris et à Montpellier,

Neptune dans *Idoménée* à la Berliner Staatsoper, Starek dans *Jenufa* à l'Opéra de Rouen, et a donné plusieurs récitals à l'Opéra Comique de Paris et au Grand-Théâtre de Bordeaux. Parmi ses projets figurent Mercutio dans *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Hong Kong et Germont (*La Traviata*) au festival de Marmande). Il fait également ses débuts italiens dans le rôle de Claudio (*Béatrice et Bénédicte*) de Berlioz au Teatro Carlo Felice de Gênes et dans *Les Contes d'Hoffmann* à La Fenice de Venise. La discographie de Yoann Dubruque comprend *Ô mon bel inconnu* (Reynaldo Hahn) et *Maître Peronilla* (Offenbach, Bru Zane), *Hamlet* (DVD Erato) et *Les Boréades* (Rameau, mise en scène Barrie Kosky, DVD Naxos). Un tout nouvel album, *Ariane* de Massenet (Palazzetto Bru Zane), est désormais disponible.

Frédéric Caton

En 2023-2024 nous pouvons entendre Frédéric Caton en Nourabad (*Les Pêcheurs de perles*) à l'Opéra de Saint-Étienne, Bartolo (*Les Noces de Figaro*) à l'Opéra de Marseille, Don Pedro (*Béatrice et Bénédicte*) aux opéras d'Angers, Rennes et Nantes, Zuniga (*Carmen*) aux côtés de René Jacobs à l'occasion d'une tournée européenne, Brander (*La Damnation de Faust*) avec l'Orchestre national de France, ou encore dans le *Kaiser von Atlantis* au Festival Classica, au Québec. Ancien membre de l'Atelier lyrique puis de la troupe de l'Opéra national de Lyon, il y a interprété durant quatre saisons de nombreux rôles, tels que Colline (*La Bohème*), le Moine (*Don Carlo*), Sarastro et le Sprecher (*Die Zauberflöte*), Bartolo (*Le Nozze di Figaro*), Don Fernando (*Fidelio*). Depuis lors, Frédéric Caton est régulièrement invité sur les scènes du monde entier : Opéra de Paris, Scala de Milan, Staatsoper de Berlin, Liceu de Barcelone,

Grand Théâtre de Genève, Accademia Santa Cecilia à Rome, Royal Albert Hall de Londres, Opéra de Monte-Carlo, Salzburger Festspiele, Concertgebouw d'Amsterdam, Konzerthaus de Vienne, Theater an der Wien, Barbican Center de Londres, festival de Ravenne, Chorégies d'Orange, Festival d'Édimbourg... ainsi que dans la plupart des grandes maisons d'opéras françaises. Parmi les nombreux enregistrements auxquels il a pris part, citons *L'Enfance du Christ* avec la Chapelle Royale et Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi), *Huit scènes de Faust* de Berlioz avec Yutaka Sado, *Werther* de Massenet, *La Damnation de Faust* de Berlioz et *Docteur Faustus* de Busoni (récompensé par un Grammy Award) avec Kent Nagano, *Guillaume Tell* sous la direction d'Antonio Pappano, *Phaëton* avec les Talens Lyriques ou encore *Les Troyens* de Berlioz dirigés par John Nelson.

Karolos Zouganelis

Professeur chef de chant au sein du Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 2004, Karolos Zouganelis se produit en récital avec les chanteuses Vannina Santoni, Elsa Dreisig, Catherine Trottmann, Julie Fuchs, Gaëlle Arquez et avec Kevin Amiel, Guilhem Worms, Marc Scoffoni, Sébastien Guèze, Tassis Christoyannis. Il s'est

produit au Wigmore Hall, au Konzerthaus de Vienne, au Victoria Hall de Genève, à l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia à Rome, au Megaron d'Athènes, etc. Karolos Zouganelis est aussi pianiste officiel du concours international de chant « Operalia », organisé par Plácido Domingo.

René Jacobs

René Jacobs reçoit sa première formation musicale comme petit chanteur à la maîtrise de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, sa ville natale. Il continue le chant parallèlement à ses études universitaires de philologie classique, et ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor, où il s'impose rapidement comme l'un des plus importants chanteurs de son temps. En 1977, il fonde l'ensemble Concerto Vocale, avec lequel il explorera le répertoire de la musique de chambre vocale et de l'opéra baroque en réalisant une série de disques, dont un grand nombre en premières mondiales. L'année 1983 marque les débuts de sa carrière en tant que chef lyrique avec la production de *L'Oronte* de Cesti au Festival de musique ancienne d'Innsbruck. Ses responsabilités au sein de ce même festival comme directeur artistique de 1996 à 2009, ses engagements réguliers à la Staatsoper de Berlin, au Théâtre de la Monnaie, au Theater an der Wien, à l'Opéra de Paris, aux festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence et sur d'autres grandes scènes internationales l'ont conduit à diriger autant d'œuvres rares que de titres célèbres dans un répertoire allant du début de l'ère baroque à Beethoven et Rossini. Parallèlement, la musique sacrée a toujours

occupé une part importante de la carrière de René Jacobs. On peut citer entre autres ses enregistrements de *Maddelena ai piedi di Cristo* de Caldara, *Il primo omicidio* d'Alessandro Scarlatti ou *Septem Verba* de Pergolesi, les Passions de Bach, le *Requiem* de Mozart. Son travail se distingue par ses recherches approfondies des sources historiques et par son esprit de pionnier – illustré notamment dans ses enregistrements des opéras de Mozart. Son album des *Noces de Figaro* a été récompensé d'un Grammy Award. René Jacobs a aussi développé le répertoire symphonique, avec Haydn, Mozart et plus récemment l'intégrale des symphonies de Schubert. Son enregistrement de *Leonore* de Beethoven (première version de 1805) a été couronné comme le meilleur disque d'opéra de l'année par le magazine *Opernwelt* en Allemagne et cité par le journal *The Guardian* en Angleterre comme l'enregistrement le « plus significatif » parmi ceux parus à l'occasion de la célébration du 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven en 2020. Du même compositeur, son album consacré à la *Missa solemnis* paru en janvier 2021 a été également salué comme un événement. Ses dernières publications discographiques sont *Der Freischütz* de Weber, la *Messe en si mineur* de Bach, le *Stabat Mater* de Haydn et les *symphonies* « *Inachevée* » et « *La Grande* » de Schubert.

B'Rock / Belgian Baroque Orchestra

Le Baroque est au cœur de notre démarche. Intuitive, ambitieuse et participative, celle-ci fait de nous l'un des ensembles les plus applaudis et épris d'aventure parmi les orchestres jouant sur instruments d'époque. Toujours en quête de nouveauté et fortement attirés par les rencontres et l'échange, nous cherchons activement à collaborer avec des artistes visionnaires. Ceux-ci sont des chefs de file dans leur domaine – musique, théâtre, danse, arts visuels – et forment avec nous une véritable famille artistique qui s'efforce de créer collectivement des expériences inédites pour un large public. Nous nous adressons aux connaisseurs comme aux simples curieux. Sur nos instruments d'époque, nous explorons cinq siècles de musique que ce soit dans le domaine de l'opéra, de l'oratorio ou de la musique orchestrale. Donner en concert un chef-d'œuvre de la musique ancienne compte autant à nos yeux que la première mondiale d'une pièce contemporaine dans un contexte novateur. Grâce à la récente création du B'Rock Vocal Consort, nous sommes en mesure d'élargir notre répertoire avec des chanteurs partageant la même vision que nous. En résonance avec le monde qui nous entoure, il nous semble être de notre responsabilité de prendre part de manière organique à la société et de contribuer à une discussion pertinente. Nous

abordons des thèmes tels que le colonialisme et l'exploitation, la relation entre l'humain et la nature ou le rôle des femmes dans l'art à travers les siècles. Si nos choix artistiques sont enracinés dans le passé du fait de notre répertoire initial, ils se tournent résolument vers nos contemporains que nous souhaitons interpeller ici et maintenant. Avec le désir d'approfondir notre lien avec le public comme avec les artistes de demain, nous avons lancé le projet *B'Rock Encounters*. Cette série en constante expansion offre un espace de création propice au partage d'expériences, de conceptions et de savoirs. Enraciné en Flandre et basé à Gand, le B'Rock Orchestra se produit dans le monde entier. Nous sommes Associés Créatifs du De Singel d'Anvers et un partenariat de long terme nous lie avec l'Opéra-Ballet de Flandre, le KASK Conservatorium de Gand, le Muziektheater Transparant et l'Opéra de Rouen. Au-delà, nous sommes régulièrement invités dans des cadres tels que le Concertgebouw de Bruges, le Muziekcentrum De Bijloke de Gand, La Monnaie de Bruxelles, le Concertgebouw et le Muziekgebouw d'Amsterdam, la Philharmonie de Cologne, Amare à La Haye, Le Volcan au Havre, le Musikfestspiele de Potsdam ou Musik+ à Innsbruck.

Violons 1

Evgeny Sviridov, *Premier violon*
Polina Babinkova
Sara DeCorso
Elin Eriksson
Jivka Kaltcheva
Jacek Kurzydło
Ortwin Lowyck
Shiho Ono
Svetlana Ramazanova

Violons 2

Yukie Yamaguchi
Gisela Cammaert
Katja Katanova
Maite Larburu
Madoka Nakamaru
Liesbeth Nijs
Ellie Nimeroski

Altos

Raquel Massadas
Blanca Prieto
Luc Gysbregts
Lea Strecker
Amaryllis Bartholomeus

Violoncelles

Patrick Sepec
Lucile Perrin
Michel Boulanger
Amarilis Duenas Castan
Diana Vinagre
Cécile Verolles

Contrebasses

Tom Devaere
Elise Christiaens
Ben Faes
Ysaline Leloup
Raivis Misjuns
Mattias Frostenson

Flûtes, petites flûtes

Tami Krausz
Barbara Ferraz

Hautbois, cor anglais

Jean-Marc Philippe
Stefaan Verdegem

Clarinettes

Vincenzo Casale
Jean-Philippe Poncin

Bassons

Luis Santos
Eva Jansen

Cors

Bart Aerbeydt
Mark De Merlier
Justine Vercruyssen
Johan Vanneste

Cornets à piston

Sander Kintaert
Elena Torres

Trombones

Simen Van Mechelen
Joren Elsen
Gunter Carlier

Harpes

Hannelore Devaere
Carla Bos

Timbales

Jan Huylebroeck

Percussions

Koen Plaetinck
Wim De Vlaminck
Glenn Liebaut

Chœur de chambre de Namur

Depuis sa création en 1987, le Chœur de Chambre de Namur s'attache à la défense du patrimoine musical de sa région d'origine (Lassus, Arcadelt, Rogier, Du Mont, Gossec, Grétry...) tout en abordant de grandes œuvres du répertoire choral. Invité des festivals les plus réputés d'Europe, il travaille sous la direction de chefs comme Peter Phillips, Christophe Rousset, René Jacobs, Alexis Kossenko, Julien Chauvin, Reinoud Van Mechelen, Gergely Madaras, etc. À son actif, il a de nombreux enregistrements, grandement appréciés par la critique (nominations aux Victoires de la Musique Classique, Choc de *Classica*, Diapason d'Or, Joker de *Crescendo*, 4F de *Télérama*, Editor's Choice de *Gramophone*, ICMA, Prix Caecilia de la presse belge...). Le Chœur de Chambre de Namur s'est également vu attribuer le Grand Prix de l'Académie Charles Cros en 2003, le Prix de l'Académie Française en 2006, l'Octave de la Musique en 2007 et en 2012 dans les catégories « musique classique » et « spectacle de l'année ». En 2010, la direction artistique du Chœur de Chambre de Namur a été confiée au chef argentin Leonardo García Alarcón. En 2016, il a participé à sa première production scénique à l'Opéra de Paris (*Eliogabalo* de Cavalli). En 2017, il était à l'affiche de *Dido and Aeneas* de Purcell, à l'Opéra Royal de Wallonie, à Liège, sous la direction de Guy Van Waas. La saison 2017-18 a été marquée par le 30^e anniversaire du Chœur. *L'Orfeo*

de Monteverdi, en 2017, a constitué la première étape de cet anniversaire, dans l'Europe entière et en Amérique du Sud. En 2018, les productions des *Grands Motets* de Lully, de la *Passio del Venerdì Santo* de Veneziano, de messe et motets de Jacques Arcadelt et de l'oratorio *Samson* de Haendel en ont constitué les autres points forts, avec diverses captations TV et enregistrements CD, tous dirigés par Leonardo García Alarcón. En 2019, le Chœur de Chambre de Namur a mis à son répertoire *Saül* de Handel à Namur et à Beaune, *Isis* de Lully à Beaune, Paris et Versailles, et *Les Indes Galantes* de Rameau à l'Opéra de Paris. Il a également créé une nouvelle œuvre du compositeur belge Michel Fourgon, *Goethes-Fragmente*. De 2020 à 2024, le Chœur de Chambre de Namur poursuit son périple au sein des grandes œuvres chorales de Handel (*The Messiah* et *Jephtha* avec Christophe Rousset, *Semele*, *Solomon*, *Theodora* avec Leonardo García Alarcón), aborde un répertoire varié avec son directeur artistique (*Passion selon saint Matthieu*, *Passion selon saint Jean* et cantates profanes de Bach, *Vespro* et *Orfeo* de Monteverdi, *La Jérusalem délivrée* du Régent...) et ouvre son répertoire, entre autres, à l'opérette (*La Vie Parisienne* de Jacques Offenbach, au Théâtre des Champs-Élysées. Il prolonge également des collaborations privilégiées avec Christophe Rousset et les Talens Lyriques (*Thésée* et *Atys* de Lully, *Passion selon saint Matthieu* de Bach),

Julien Chauvin et le Concert de la Loge (*Requiem saint Jean* de Bach) et en commence d'autres de Mozart, *Création* de Haydn), Reinoud Van Mechelen et A Nocte Temporis (*Acis et Galatée* avec Alexis Kossenko et les Amabassadeurs (*Zoroastre* de Rameau, *Carnaval du Parnasse* de d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, *Passion selon Mondonville*, *Messe en Ut* de Mozart).

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse), de la Loterie Nationale et de la Ville de Namur. Il bénéficie du soutien du Port Autonome de Namur. Avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et d'Inver Tax Shelter.

Chef de chœur

Thibaut Lenaerts

Basses

Arnaud Lion

Samuel Namotte

Anne-Fleur Inizan

Estelle Lucas

PETIT CHŒUR

Sopranos

Pauline de Lannoy

Amelle Marcq

RIPIÉNISTES

Sopranos

Marie Billy

Magali De Araujo

Alice Fraccari

Pauline Gaillard

Mélanie Rihoux

Esther Validire

Ténors

Teo Aroni

Nicolas Bauchau

Basil Belmudas

Oriol Casals

Michele Concato

Theo Jugie

Mezzos-sopranos

Anaïs Brullez

Julie Vercauteren

Basses

Lucas Bedecarrax

Pieter Coene

Rémi Cotta

Guillaume Frey

Valentin Gautron Lavarone

Tom Van Bogaert

Ténors

Iannis Gaussin

Amory Lacaille

Mezzos-soprano

Marine Beelen

Joëlle Charlier

Caroline de Mahieu

Aline Ferber

Chœur d'enfants de l'Opéra-Ballet de Flandres

Le Chœur d'enfants de l'Opéra-Ballet de Flandre est constitué d'une quarantaine de jeunes, garçons et filles âgés de 7 à 16 ans réunis par le même enthousiasme. Impliqué vocalement et théâtralement dans les productions de l'Opéra-Ballet de Flandre, il participe en parallèle à un vaste éventail de projets porteurs, régulièrement invité pour des programmes symphoniques de l'Orchestre national de Belgique, de l'Orchestre philharmonique de Belgique, de l'Orchestre symphonique d'Anvers ou du collectif Casco Phil. On le retrouve sur de nombreux enregistrements ainsi que dans divers projets théâtraux (et musicaux) du NTGent, de la compagnie LOD, du Muziektheater Transparant ou du centre de

création Kopergieterij à Gand. Sous la direction d'Hendrik Derolez, le chœur répète chaque dimanche matin à Anvers. Dans le travail, la recherche d'une technique vocale saine et naturelle compte autant que le développement de l'individu au sein du groupe, le bien-être de chaque enfant et la qualité des interactions participant de manière essentielle à la qualité musicale en concert. Lors des saisons 2022-23 et 2023-24, le Chœur d'enfants est fortement impliqué dans la nouvelle production *Kruistocht* (Croisade) du compositeur Frederik Neyrinck et du dramaturge Johan De Smet en coproduction avec le centre Kopergieterij.

Chef de chœur

Hendrik Derolez

Annebelle De Geyter

Paul De Vel

Ariana de Vries

Diogo Lowie Dhondt Catalão

Milla Heyrman

Li-Wei Huang

Liyana Iljazi

Anna Imbrechts

Lisa Lowyck

Astrid Marien

Olivier Miller

Emma Moens

Nora Onuchina

Mykhailo Riabov

Axelle Roux

Lars Steeman

Wilhem Thesée

Laurens Van der Avort

Miel Van Severen

Alexander Wajnberg

Cette production est réalisée avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et du Tax Shelter des Flandres.

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCE SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



 **SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**
Fondation d'Entreprise



Fondation
Bettencourt
Schueller

**EURO
GROUP
CONSULTING**
MÉCÈNE PRINCIPAL
DE L'ORCHESTRE DE PARIS



bpifrance



FONDATION
GROUPE ADP

DEMAIN



Jeunes et
Innovants

P H E
PARIS HILIRE DIRECT



ÎLE DE
FRANCE

- LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE -
et ses mécènes Fondateurs
Patricia Barbizet, Alain et Caroline Rauscher, Philippe Stroobant
- LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS -
et sa présidente Caroline Guillaumin
- LES AMIS DE LA PHILHARMONIE -
et leur président Jean Bouquot
- LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot
- LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen
- LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE -
et sa présidente Aline Foriel-Destezet
- LE CERCLE DÉMOS -
et son président Nicolas Dufourcq
- LE FONDS DE DOTATION DÉMOS -
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger
- LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES -
et son président Xavier Marin

PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK, X ET INSTAGRAM

L'ENVOI RESTAURANT & LOUNGE PANORAMIQUES
NOUVELLE CARTE ET NOUVEAU RESTAURANT
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

