

OPÉRA DE
GEORG FRIEDRICH HAENDEL

GIULIO CESARE IN EGITTO

DU 7 AU 16 MARS 2018
— CONSERVATOIRE DE PARIS

PHILIPP VON STEINAECKER
DIRECTION MUSICALE

**ORCHESTRE
DU CONSERVATOIRE
DE PARIS**

MARGUERITE BORIE
MISE EN SCÈNE

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

MERCREDI
7 MARS 2018 À **19 H 30**

VENDREDI
9 MARS 2018 À **19 H 30**

ET DU 11 AU 16 MARS 2018

SALLE
RÉMY PFLIMLIN

DURÉE ESTIMÉE
3 H 35 AVEC ENTRACTE (15 min)

RETRANSMISSION
EN DIRECT
VENDREDI 9 MARS À 19 H 30
www.conservatoiredeparis.fr

Coproduction Conservatoire de Paris
et Cité de la musique - Philharmonie de Paris

En partenariat avec l'Opéra national de Paris
pour le prêt gracieux d'accessoires

En partenariat avec le Lycée Polyvalent Jules Verne
de Sartrouville spécialisé dans les métiers de l'artisanat
d'art dans les professions du spectacle

En partenariat avec l'EREA François Cavanna
de Nogent-sur-Marne (FCIL rénovation de costumes)

En partenariat avec Make Up Atelier Paris
et Atelier International de Maquillage Paris



GIULIO CESARE IN EGITTO

MUSIQUE DE
GEORG FRIEDRICH HAENDEL

LIVRET DE
NICOLA FRANCESCO HAYM

Une fois par an, le Conservatoire de Paris propose, avec la Philharmonie de Paris, une grande production lyrique qui rassemble tous les talents de l'école. Dirigés par des grands noms de la scène internationale de l'opéra, pour la direction musicale comme pour la mise en scène, ils abordent tous les aspects du processus de création, dans des conditions professionnelles.

Pour narrer les intrigues stratégiques et l'alliance amoureuse de Jules César et Cléopâtre, Haendel a recours à un orchestre particulièrement somptueux. Les airs de Cléopâtre peignent à merveille ses états d'âme, la faisant passer de la séduction au désespoir, puis au triomphe.

PHILIPP VON STEINAECKER
DIRECTION MUSICALE

**ORCHESTRE
DU CONSERVATOIRE
DE PARIS**

MARGUERITE BORIE
MISE EN SCÈNE

LAURENT CASTAINGT
SCÉNOGRAPHIE
ET MISE EN LUMIÈRE

PIETER COENE
COSTUMES

DARREN ROSS
CHORÉGRAPHIE

ÉQUIPE
PÉDAGOGIQUE

MORGANE FAUCHOIS
CHARGÉE DES ÉTUDES
MUSICALES

SUSANNA PODDIGHE
RÉPÉTITRICE D'ITALIEN

ROSA DOMINGUEZ
CONSEILLÈRE VOCALE

**OLIVIER BAUMONT
ET BLANDINE RANNOU**
PROFESSEURS
DE CLAVECIN

ÉLÈVE DU DÉPARTEMENT ÉCRITURE, COMPOSITION ET DIRECTION D'ORCHESTRE

MIKHAIL SUHAKA
CHEF ASSISTANT

ÉLÈVES DU DÉPARTEMENT DES DISCIPLINES VOCALES

ALIÉNOR FEIX	GIULIO CESARE
IRYNA KYSHLIARUK	CLEOPATRA
PAUL FIGUIER	TOLOMEO
CYRIELLE NDJIKI NYA	CORNELIA
BRENDA POUPARD	SESTO
JEAN-CHRISTOPHE LANIÈCE	ACHILLA
JIAMING ZHANG	CURIO / NIRENO
VICTORIA JUNG	NIRENA / FORTUNA

ÉLÈVES DE LA CLASSE DE DIRECTION DE CHANT D'ERIKA GUIOMAR

**JEANNE VALLÉE, ANNE-LOUISE BOURION,
ARMELLE MATHIS ET QIAOCHU LI**
CHEFS DE CHANT

ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE

VIOLON SOLO
IRIS SCIALOM

VIOLON
ARTHUR DECARIS
MAGDALENA SYPNIEWSKI
DORIAN RAMBAUD
LUKA ISPIR
CLAIRE ALADJEM
ROXANA RASTEGAR
KAI ONO
TEIRA YAMASHITA
CLÉMENT VERSCHAVE
MICHAËL RIEDLER
VALENTINE PINARDEL
MAYU KAZAMATSURI
KAORUKO TAKASE
EMMANUEL COPPEY

ALTO
AKIKO GODEFROY
STEPHIE SOUPPAYA
TAKUMI MIMA
LISANNE SCHICK
PIERRE COURRIOL
CHLOÉ LECOQ

VIOLONCELLE
ALBÉRIC BOULLENOIS
EMMA GERGELY
FRAUKE SUYS
ÉMILE SECHERET

CONTREBASSE
TO-YEN YU
MARTIN BERTRAND
PIERRE-ANTOINE
DESPATURES

FLÛTE
CORENTIN GARAC
SEOHYEON KIM

HAUTBOIS
CONSTANT MADON
LISA GROSS

BASSON
FLAVIEN ROGER
THOMAS CONDIESCU

COR
FÉLIX ROTH
ANTOINE MORISOT
ÉMILE CARLIOZ
ANTOINE MOREAU

HARPE
MATHILDE WAUTERS

THÉORBE
CLÉMENT LATOUR

VIOLE DE GAMBE
VALENTIN TOURNET
NOÉMIE LENHOF

CLAVECIN
JESÚS NOGUERA GUILLEN
GRÉGOIRE LAUGRAUD
NORA DARGAZANLI

ÉQUIPE DU SERVICE AUDIOVISUEL

CATHERINE DE BOISHÉRAUD
RESPONSABLE DU SERVICE AUDIOVISUEL

JEAN-CHRISTOPHE MESSONNIER
ALICE LEMOIGNE
INGÉNIEURS DU SON

JEAN-CHRISTOPHE PONTIÈS
RÉALISATEUR

AGNÈS DEMARET
ASSISTANTE DE RÉALISATION

SAMUEL DEBIAS
CONSEILLER MUSICAL

ÉQUIPE PRODUCTION ET TECHNIQUE

BÉNÉDICTE AFFHOLDER-TCHAMITCHIAN
RESPONSABLE DU SERVICE PRODUCTION
ET APPRENTISSAGE DE LA SCÈNE

GUY BOUTTEVILLE
ADMINISTRATEUR
DE PRODUCTION

YANN DIVET
BRUNO BESCHERON
RÉGISSEURS LUMIÈRE

CLÉMENCE SERIN
CHARGÉE DE PRODUCTION
(CONSERVATOIRE DE PARIS)

FABIEN HÉRY
RÉGISSEUR GÉNÉRAL
(ORCHESTRE)

NORA MEYER
CHARGÉE DE PRODUCTION
(PHILHARMONIE DE PARIS)

NATHALIE BERTHIER
RÉGISSEUR CHARGÉE
DES AFFECTATIONS

MAGID MAHDI
RÉGISSEUR GÉNÉRAL
DES SALLES PUBLIQUES

ÉTIENNE BORZEIX
RÉGISSEUR D'ORCHESTRE

PATRICK BUISSON
RÉGISSEUR GÉNÉRAL
DE LA PRODUCTION
ET RÉGISSEUR PLATEAU

SONIA BOSC
MAGALI PERRIN-TOININ
COSTUMIÈRES

VINCENT BRIÈRE
MAQUILLEUR

STÉPHANE DARMON
RÉGISSEUR DE SCÈNE

VICTOR MOUCHET
LUCILE GUILBERT
RÉGISSEURS PLATEAU

ROZENNE LAMAND
ACCESSOIRISTE

JEAN-LOUIS BLONDIAUX
GAËLLE COLLIN
LAURENCE VLASIC
ÉLECTRICIENS

CÉSAR NÉBOT
MARIUS CAILLIEZ
BENJAMIN DUBOIS
MACHINISTES

LAURA RENAUD
HABILLEUSE

ÉLÈVE DU LYCÉE JULES VERNE
DE SARTROUVILLE

MARION VANDEWALLE
COSTUME DE FORTUNA

ÉLÈVE DE L'EREA FRANÇOIS CAVANNA
DE NOGENT-SUR-MARNE
(FCIL RÉNOVATION DE COSTUMES)

LAURA RENAUD
COSTUMES ET RETOUCHES

ÉLÈVES DE L'ATELIER INTERNATIONAL
DE MAQUILLAGE PARIS

FATNA BOURAS
AMBRE MAZUEL
YIN MAN HO
MAQUILLAGE

IL TEATRO ALLA MODA

OU « MÉTHODE CERTAINE ET FACILE POUR BIEN COMPOSER ET BIEN
EXÉCUTER LES OPÉRAS ITALIENS EN MUSIQUE, À L'USAGE MODERNE. »

Cet ouvrage du compositeur Benedetto Marcello (1686-1739) publié à Venise en 1720 est un pamphlet visant à dénoncer les dérives tant artistiques que mercantiles de l'*opera seria*, genre opératique dominant. Il prodigue ainsi des conseils ironiques aux jeunes librettistes, compositeurs, chanteurs, etc. afin de se conformer « à l'usage moderne ».

Toutes les citations insérées entre les différents textes du programme sont issues de cet ouvrage.

AUX POÈTES (LIBRETTISTES)

Tout d'abord le Poète moderne ne doit pas avoir lu ni lire jamais les anciens auteurs latins et grecs, par la raison bien simple que les anciens grecs et latins n'ont jamais lu les modernes.

POUVOIR ET FORTUNE

ENTRETIEN AVEC MARGUERITE BORIE, MISE EN SCÈNE

Quelle est votre approche de la mise en scène avec les élèves du Conservatoire ? Est-elle différente de la manière dont vous travaillez avec des professionnels ?

L'approche est différente car les élèves du Conservatoire n'ont pas la même expérience. Ils ont parfois besoin d'être plus accompagnés sur des choses relativement simples. Leur expérience scénique est encore parcellaire et ils sont comme des pages vierges sur lesquelles tout reste à inscrire. Le fait qu'ils n'aient pas d'habitudes trop acquises les rend beaucoup plus ouverts à tout type d'interprétations et de conseils, ce qui rend le travail intéressant. Je suis pédagogue avec les élèves mais aussi avec les professionnels ! Cependant, avec des étudiants, il faut mettre l'accent sur la pédagogie, alors qu'avec des professionnels, on est plutôt psychologue. Le rapport avec les étudiants me semble plus direct.

Certains éléments saillants de l'œuvre ont-ils retenu votre attention lors de la conception de la mise en scène ? Quels seraient vos partis pris ?

Cette œuvre m'a posé des difficultés. J'ai l'habitude de travailler sur des opéras plus tardifs et j'ai eu du mal à cerner l'évolution psychologique des personnages. Ils passent tous par des émotions très intenses mais on ne perçoit pas de questionnement sur leur parcours. J'ai donc ajouté un personnage, l'air de Nireno est devenu celui de Fortuna, Fortuna qui appuie Jules César dans son destin, lui porte chance et fortune. C'est à travers l'insertion de ce personnage symbolique que j'ai trouvé un contrepoint pour questionner les actions des personnages et surtout celles de Jules César. J'ai également trouvé intéressant que tous les rôles puissent devenir plus neutres ou prendre une position de chœur antique qui chante mais intervient à d'autres moments sous forme de figurants, comme des spectres, des militaires ou des religieux.

Comment avez-vous choisi de traiter les rôles de travesti ?

C'est plus facile de répondre dans le cas de Sesto qui est très jeune, dix ans peut-être, et pour lequel le côté travesti disparaît dans la jeunesse.

Pour Jules César, c'est plus délicat. On s'attend à un militaire, un guerrier d'une cinquantaine d'années. Je partage le malaise de certains à voir des femmes jouer des rôles d'hommes car finalement, on les regarde comme tels. C'est surtout dans le deuxième acte que le côté travesti me sert. La séduction de Cléopâtre déguisée en Lydia va être comme un rêve que Fortuna suggère à César pour lui montrer une autre manière d'agir qui ne passe ni par la violence, ni par la guerre mais plutôt par l'amour. Dans cette situation, l'air « *Se in fiorito ameno prato* » implique une fraîcheur que la femme apporte facilement. Finalement, je pense que le public peut faire le pas de côté et accepter cette convention théâtrale. On n'a pas besoin d'accentuer le côté masculin et viril pour tenter de dépasser cette ambiguïté.

Pour définir cet opéra, on pense aux mots amour, loyauté, trahison. Ces mots seraient-ils les vôtres ?

Bien sûr. On pourrait aisément leur ajouter souffrance et désespoir. En revanche, je suis un peu sceptique quant à l'amour. L'« amour » de Jules César explose quand Lydia se révèle être Cléopâtre, mais on se demande s'il s'agit d'un amour réciproque tant elle est manipulatrice et use, dans un premier temps du moins, davantage de ses charmes pour arriver à ses fins que d'un sentiment sincère. J'y vois un enjeu de pouvoir très fort car finalement, tous veulent les lauriers de Jules César. Le début dessine déjà quelque chose

de cynique que le personnage de Fortuna m'aide à souligner. J'avais imaginé que tous les personnages émaneraient d'une base neutre et que les rôles se définiraient par les rapports de force qu'il pourrait y avoir au sein de la troupe. Tous les personnages proviennent d'une même entité qui est celle du désir vis-à-vis du pouvoir. Fortuna les réveille à l'ouverture, comme des poupées de cire, pour enclencher l'action. Se crée une image tout sourire où tout le monde va bien, où la poignée de main est chaleureuse, mais derrière, les mots sont traîtres.

À la fin de l'opéra, après que Cornelia a été abusée plusieurs fois, que le jeune Sesto a tué de ses propres mains Ptolémée – un garçon de 13 ans qui lui-même a fait trancher la tête à Pompée – et qu'Achille a été tué, tous se rassemblent pour chanter le chœur final. J'ai du mal à admettre cette convention de fin heureuse. Si Cléopâtre et César retrouvent leur attribut initial de couple idéal et vainqueur, les autres les rejoignent sur scène, encore blessés, brisés, annihilés par tout ce qu'ils ont vécu.

Donc l'amour entre difficilement en considération pour moi, même s'il peut y avoir des instants de séduction et de légèreté. Cornelia elle-même n'a aucun scrupule à envoyer son fils mourir pour venger son père. Elle l'y encourage ! À l'époque, c'était peut-être dans l'ordre des choses, mais de nos jours, cela apparaît comme un insupportable manque d'amour maternel.

Finalement, c'est le personnage de Cléopâtre qui m'aura posé le plus de difficultés. J'ai beaucoup de mal à avoir de la sympathie pour elle, même si le travail avec la chanteuse me l'a rendue plus accessible. Elle domine son frère Ptolémée, de sept ans son cadet, et le maltraite dès son premier air « *Non disperar, chi sa ?* » Mais elle a cette force de caractère pour aller au bout, pour réaliser ses désirs et ses rêves. Elle n'a peur de rien et se montre très consciente de ses charmes dont elle use avec beaucoup d'adresse.

Cependant, dans son air « *Se pièta* » au deuxième acte, elle finit par acquérir une densité humaine à travers un questionnement existentiel, certes à un moment où sa position et sa vie sont en danger.

Comment donner à voir cette intériorité des personnages ?

L'opéra baroque nous confronte à des personnages souvent caricaturaux, comme le héros, le méchant, la séductrice... dans des situations souvent manichéennes. Je ne travaille pas tant ici sur l'évolution des personnages que sur leurs différentes facettes à travers leurs airs.

On pourrait avoir l'impression, par exemple, que Cornelia se lamente d'un bout à l'autre de l'ouvrage, alors qu'on peut lui attribuer de la colère, de la révolte, de la douceur et essayer d'élargir ainsi le spectre des passions qu'elle éprouve plutôt que de lui attribuer une évolution.

L'évolution est indispensable dans mon travail mais c'est le personnage de Fortuna qui va la représenter.

La mise en avant d'une psychologie des personnages se fait-elle par le biais du statisme et d'un certain minimalisme scénique ?

Dès qu'on aborde l'intériorité des personnages dans des airs plus profonds, le mouvement devient parasite, alors que pour certains affects forts, il faut une gestuelle plus animée. L'esthétique du projet prend une forme assez épurée. On est dans un univers de jardin duquel émerge Fortuna. C'est son univers idéal, fleuri, comme le sera sa robe, la seule qui soit en couleurs.

Cet univers contraste avec le monde sanglant de l'histoire. Les fleurs évoquent la sensualité – de la musique – mais se rapportent aussi à un langage mortuaire. La tension Eros/Thanatos est très présente. La mort surgit dès le début avec l'irruption de la tête de Pompée.

Pour monter cet opéra, vous êtes accompagnée entre autres d'un chorégraphe, d'un scénographe, d'un costumier. Parlez-nous de ce travail d'équipe ?

C'est une équipe avec laquelle je travaille régulièrement, au sein de laquelle nous parlons un même langage, et dans laquelle je me sens très en confiance. Le projet naît vraiment d'un travail d'équipe. Le chorégraphe Darren Ross n'aborde pas le travail d'un ballet

mais plutôt celui d'une corporalité au sein de l'opéra. Il apporte quelque chose très précieux pour aider jeunes chanteurs à trouver un ancrage dans le sol : une aisance sur scène. Laurent Castaingt propose une scénographie dont ses lumières sont partie intégrante et sculptent l'espace, Pieter Coene donne aux personnages une seconde peau.

L'interprète a-t-il une place importante dans votre processus de travail ?

L'interprète peut remettre en question certaines choses, mais pas toute ma vision de l'opéra. Je suis ouverte à la discussion, car je considère que le travail doit être une collaboration et ne pas passer par un rapport de force. Parfois, le ressenti physique des chanteurs m'apporte des pistes. J'ai une trame très préparée mais elle n'est pas définitive : certains points peuvent évoluer. L'intérêt est aussi dans l'enrichissement mutuel, sinon il y a frustration. Le résultat en serait moins intéressant car contraint.

Y a-t-il une ou plusieurs versions qui ont inspiré votre travail ?

Je ne regarde pas de versions scéniques au cours de ma préparation. Ma première approche s'est faite à travers le livret et des lectures biographiques au sujet de Haendel et des personnages historiques qu'étaient Jules César, Cléopâtre et les autres protagonistes. Vient ensuite l'écoute, et c'est dans la musique et les airs que je trouve des réponses, que naissent des idées.

Là, les différences d'interprétation d'une version audio à une autre me guident. Les lectures me nourrissent mais ce qui m'inspire, c'est avant tout la musique.

Quelle serait l'actualité de cet opéra ?

Les rapports de force et de pouvoir n'ont pas changé. Le monde politique actuel est encore et toujours très centré sur le culte de la personnalité. Mais j'ai choisi de traiter l'ouvrage de façon atemporelle. D'ailleurs, je ressens souvent ce besoin dans les opéras que je monte, peut-être parce que la musique représente justement une universalité. L'atemporel ouvre au public la possibilité de se situer. J'aime poser des questions dans ma mise en scène et laisser le public trouver ses réponses. Ce qui m'intéresse finalement, c'est de voir que les gens ont pu faire leur propre lecture d'une proposition, d'une histoire.

Propos recueillis le 2 février 2018 par **Roxane Ballester** et **Irène Mejia-Buttin**, élèves de la classe des Métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris (professeur : Lucie Kayas)

AUX COMPOSITEURS MODERNES

Le compositeur de musique moderne ne possédera aucune notion des règles de la composition, mais seulement quelques principes généraux de pratique. [...]

Lorsqu'il se trouvera avec des chanteurs et particulièrement des castrats, le compositeur leur offrira toujours sa dextre et se tiendra chapeau bas et un peu en arrière, en réfléchissant que le plus infime de ces messieurs est pour le moins, dans l'opéra, un général ou un capitaine des gardes du roi ou de la reine.

LE GOÛT DU BAROQUE

ENTRETIEN AVEC PHILIPP VON STEINAECKER, DIRECTION MUSICALE

Philipp von Steinaecker, vous avez déjà dirigé des orchestres de jeunes, que tirez-vous de ces expériences ?

J'ai effectivement déjà dirigé un certain nombre d'orchestres de jeunes. C'est souvent avec ce type d'orchestres que l'on fait ses premiers pas en tant que chef. J'ai notamment dirigé le Jeune Orchestre de l'Abbaye de Saintes. Cet ensemble, qui joue les répertoires classique et romantique sur instruments d'époque, est une structure issue de l'Orchestre des Champs-Élysées, d'après une idée de Philippe Herreweghe. J'ai également dirigé en Italie, où Claudio Abbado a fondé la Gustav Mahler Academy pour les jeunes du Gustav Mahler Jugendorchester il y a environ 20 ans. Cette académie permet aux jeunes de jouer non seulement en orchestre symphonique mais aussi en orchestre de chambre et en formation musique de chambre. Je suis actuellement directeur artistique de cette académie, dans laquelle

j'enseigne également. Ce qui est intéressant avec ces orchestres de jeunes professionnels c'est que, même s'ils n'ont pas beaucoup d'expérience, leurs capacités musicales et leur technique sont déjà extrêmement développées au point où l'on peut tout faire avec eux. Sans oublier leur enthousiasme qui m'offre plus de possibilités d'influencer, voire de changer certains éléments musicaux. C'est extrêmement important pour moi, au Mahler Chamber Orchestra tout particulièrement dont je suis membre fondateur, de garder cet esprit, cet enthousiasme précieux.

Cet enthousiasme est d'autant plus important dans les symphonies et opéras, lesquels sont, pour les grands compositeurs, les œuvres les plus importantes : ce sont les genres où leur art est le plus complexe et le plus perfectionné. L'équilibre entre la qualité d'une symphonie et l'enthousiasme des musiciens est donc fondamental.

Avec les « jeunes », le problème ne se pose pas. J'ai toutefois une responsabilité : je dois leur faire comprendre que leur enthousiasme naturel doit être gardé comme une flamme sacrée, comme quelque chose de fragile, susceptible de s'amoinrir et d'entraîner des interprétations peu pensées, pouvant manquer de recherche d'un point de vue. Surtout pour *Giulio Cesare* et l'opéra en général, mal-aimé par beaucoup d'instrumentistes car ces derniers sont dans la fosse et n'ont pas l'attention totale du public.

C'est dommage, car cet opéra n'en reste pas moins un chef-d'œuvre. Leur faire trouver une motivation fait partie de mon travail de chef. En effet, leur donner envie de jouer cet opéra, c'est aussi susciter en eux l'envie de le faire pour toute leur vie, dans la mesure où la majorité des musiciens joueront professionnellement dans un orchestre.

Giulio Cesare est un des opéras, si ce n'est l'opéra baroque le plus joué actuellement. Il a également déjà été l'objet de nombreuses interprétations. Comment faire pour renouveler le regard qu'on porte sur cette œuvre ou au contraire s'inscrire dans une lignée d'interprétation ?

L'opéra baroque fait appel à un style très spécialisé. Aujourd'hui, ce sont surtout les « baroqueux » qui jouent *Giulio Cesare*, car ils savent très bien comment interpréter cette musique. Les musiciens de l'orchestre du Conservatoire de Paris sont tous « modernes » et ne maîtrisent pas

la technique « baroque ». Au début, il faut donc apprendre ensemble un style spécialisé, qui est indispensable pour cette musique. La jouer comme du Brahms ou du Stravinsky ne fonctionne pas du tout. Il est primordial d'établir des règles. Je préfère en général le terme de réalisation à celui d'interprétation. On imagine toujours qu'interprétation signifie liberté. Oui, mais la base de chaque interprétation est de connaître les règles stylistiques d'une musique, qui deviennent alors une grande source d'inspiration. C'est pourquoi « réalisation » est plus appropriée.

On peut effectivement jouer comme bon nous semble mais si on ne connaît pas les conventions de l'époque, la liberté totale est frustrante et paralysante. Il en va de même en poésie : pourquoi écrire un poème en suivant des règles ? Pour s'inspirer. Schoenberg et la Seconde École de Vienne, par exemple, ont d'abord choisi de laisser tomber toutes les règles harmoniques. Mais ils se sont heurtés à un mur. Schoenberg a alors eu l'idée d'établir de nouvelles règles pour donner une structure à la dissonance : le dodécaphonisme. Cela lui a permis de composer à nouveau.

C'est un peu pareil avec les règles du baroque. Il faut comprendre comment l'œuvre fonctionne harmoniquement, rythmiquement, connaître les articulations, etc. Cela forme un corpus de conventions dans lequel je peux évoluer librement. Je me souviens

qu'à l'Académie Gustav Mahler, à propos d'œuvres de Mozart et Haydn, de nombreux musiciens se demandaient si leur personnalité avait leur place parmi toutes ces règles. Je pense que ce n'est pas le but. Le but doit être de réaliser l'œuvre. À la fin, quand on trouve une complicité entre l'œuvre et soi-même, c'est là que quelque chose de nouveau peut émerger.

Vous ne dirigez donc pas un orchestre baroque. Quels choix avez-vous opérés pour restituer un style baroque malgré tout ?

Haendel adorait les grands orchestres, en témoigne *Giulio Cesare*, majestueux et festif. En général, le compositeur aimait avoir quatre bassons, le plus de contrebasses possible, en somme tout ce que l'on cherche à éviter de nos jours, cela conférant rapidement une certaine lourdeur à la musique.

Ainsi, les orchestres modernes qui jouent de la musique baroque réduisent leurs effectifs pour obtenir une certaine légèreté. À l'époque de Haendel, la question ne se posait pas : tout le monde jouait le même style de musique, les phrasés étaient naturellement intégrés. J'ai donc cherché à comprendre et à retranscrire le plus fidèlement possible le goût de l'époque, mais avec l'instrumentarium dont je dispose.

Néanmoins, nous avons ajouté quelques instruments qui donnent couleur plus fine, plus baroque et plus spécialisée à l'ensemble.

La base de l'orchestre de Haendel est constituée d'un *continuo*, des archets et des hautbois qui doublent les violons.

À partir de cette base, Haendel cherche toujours à élargir son orchestre. Selon moi, il faut chercher le plus possible à apporter des couleurs particulières. La viole de gambe, la harpe baroque et le théorbe, par exemple, permettent de varier le discours du clavecin au cours des nombreux récitatifs. Si on ne varie pas les timbres, cela crée un mur entre la musique et le public. J'ai de mauvais souvenirs d'opéras auxquels j'ai assisté étant jeune, où j'attendais uniquement la fin des récitatifs... Je souhaite à tout prix éviter cela.

Que retenez-vous de cette expérience *Giulio Cesare* avec un orchestre moderne ?

Je trouve intéressant de travailler avec des musiciens qui jouent sur instruments modernes. Beaucoup de baroqueux l'interprètent très bien, mais l'univers baroque reste encore assez ghettoïsé. C'est vrai qu'il faut au moins deux ans d'études pour entrer dedans et le comprendre mais les recherches de styles et de techniques de jeu des musicologues et des baroqueux peuvent tout de même servir au musiciens modernes.

Mon rêve serait que les musiciens modernes aient une formation qui leur permette de vraiment comprendre comment jouer la musique baroque. On reste encore, aujourd'hui, très concentrés sur le

répertoire romantique. Mais comprendre la musique baroque permet de voir sous un autre angle la musique qui est venue après.

Dans une symphonie de Brahms, par exemple, penser à bien phraser la ligne de basse, et pas seulement penser au beau son, apporte beaucoup de choses. Cela est valable aussi pour Wagner. Je constate que les jeunes musiciens ont moins peur de changer leurs habitudes de jeu mais plus ils iront dans ce sens, plus leurs interprétations deviendront intéressantes. Un projet comme celui-ci peut les inciter à en découvrir plus. Idéalement, il faudrait procéder de même avec tous les orchestres modernes, leur faire jouer une cantate de Bach, un Rameau, un Haendel, leur expliquer les différences entre ces musiques et comment bien les interpréter.

Quand on a compris que Haendel n'est pas Rameau ni Bach, on comprend aussi que Wagner n'est pas Brahms ni Schumann... On arrive bien à distinguer sur la partition les différences entre les compositeurs, il faut aussi réussir à les différencier dans l'interprétation.

Comment envisagez-vous le travail avec les chanteurs ?

Un opéra est quelque chose de très artificiel. Je m'explique : dans la vie courante, on ne chante pas pour dire des choses importantes. Dans un opéra, si ! Mais l'on peut aller encore plus loin dans ce caractère artificiel de la musique baroque.

En effet, l'opéra baroque est un spectacle extrêmement codifié : tous les récitatifs sont pensés avec des gestes chorégraphiés, chacun ayant une signification. La danse baroque, également, est très belle mais aussi très artificielle. Ce sont tous ces artifices qui nous fascinent aujourd'hui. Les hommes portaient des perruques et des « mouches », on s'évanouissait pour un rien... C'était une époque hystérique. La sensibilité était très fine, très attentive aux émotions.

Aujourd'hui, c'est une sensibilité différente. Confronté à un opéra de cette époque, on se demande comment le restituer et lui donner du sens. On peut reproduire un éclairage à la bougie, la gestuelle et la chorégraphie de l'époque... On peut également essayer de « traduire » cette musique pour la rendre plus actuelle. Il faut comprendre la sensibilité de l'époque, mais cela ne fonctionne pas sans collaboration étroite avec les chanteurs. Dans les récitatifs, par exemple, il faut trouver le rythme de la langue italienne de l'époque et le « traduire » dans la musique d'Haendel, pour rendre les récitatifs naturels et intéressants.

En effet, le but des récitatifs est de raconter l'action entre les airs, qui sont des commentaires émotionnels de ce qui se passe sur scène et sont donc statiques. Si les récitatifs restent musicalement statiques eux aussi, la musique devient lourde et on n'en finit plus. Nous avons beaucoup travaillé en ce sens.

Vous êtes à la fois violoncelliste et chef d'orchestre : qu'est-ce que cela vous apporte en termes de compréhension de l'œuvre ?

Je pense davantage en fonction des basses, ce qui n'est pas une faute en musique baroque ! Dans beaucoup de musiques, d'ailleurs, les basses sont fondamentales. Selon le phrasé que l'on choisit pour une ligne de basse, on peut donner vie à une interprétation ou la tuer. Je prépare beaucoup les partitions et je donne beaucoup d'indications de phrasé, surtout dans ce type de répertoire. Même lorsque j'ai peu de temps, je le fais au moins pour les basses.

Quand les pupitres de basses fonctionnent, c'est déjà bien. Bien sûr, il y a toujours des choses qu'on n'arrive pas à réaliser, qui nous échappent. Mais dans le travail, il faut viser la perfection.

Quelles interactions avez-vous avec la mise en scène ?

Nous avons répété avec la metteuse en scène. Cette collaboration est une manière de faire très intéressante et très inspirante, surtout pour les récitatifs. Par exemple, on peut avoir une idée bien définie d'une situation très différente de celle proposée par la mise en scène. Marguerite est très ouverte et ne cherche pas à imposer ses idées à tout prix mais écoute beaucoup. Lorsqu'on a en tête une idée musicale particulière,

elle cherche le moyen de l'intégrer à sa mise en scène.

Je pense que c'est une approche idéale. Sa compréhension de l'œuvre provient plutôt du texte. Elle l'a étudié très en profondeur et a donc une vision des caractères des personnages déjà très complexe et intéressante. Cela éclaire d'autres aspects de l'opéra.

Qu'est-ce qui vous a séduit dans cet opéra en particulier ?

Cet opéra a été composé pendant la période de gloire d'Haendel. Londres est à ses pieds, il a à son service les meilleurs chanteurs d'Italie... *Giulio Cesare* est probablement l'un de ses opéras, sinon son opéra le plus connu et aussi le plus inspiré. Oublié pendant plusieurs siècles, il est maintenant entré au grand répertoire.

Propos recueillis le 2 février 2018 par **Arthur Prieur** et **Chloé Richard-Desoubaux**, élèves de la classe des Métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris (professeur : Lucie Kayas)



À LA CANTATRICE MODERNE

Elle se fera toujours attendre aux répétitions, où elle arrivera accompagnée du signor Procolo [son protecteur] ; elle accueillera par un sourire agaçant tous ceux qui viendront lui présenter leurs hommages, et si le signor Procolo a l'air de lui en faire des reproches, elle lui répondra avec hauteur : « Que veulent dire ces grimaces ? Que signifie cette jalousie déplacée ? Etes-vous fou ? Je ne suis pas la femme que vous croyez ! etc. »

Elle ne se fera pas entendre au directeur dès sa première visite, mais (bien entendu en présence de Madame sa mère), elle lui dira : « Que votre seigneurie veuille bien m'excuser si je ne puis la satisfaire maintenant, car il m'a été impossible de reposer sur ce maudit bateau, où se trouvaient plus de cent personnes dont plusieurs fumaient, ce qui m'a occasionné un mal de tête qui dure encore ! » Et Madame sa mère ne manquera pas d'ajouter : « Oh, mon cher directeur, nous avons beaucoup souffert dans ce malencontreux voyage. »

SYNOPSIS

ACTE I

César entre vainqueur en Egypte. Cornelia, épouse de son rival Pompée, implore sa clémence que César accorde moyennant que Pompée se rallie. Entre Achillas, chef de l'armée égyptienne, portant la tête de Pompée. Cornelia s'évanouit et César lui-même se montre révolté par cet acte barbare. Sextus décide de venger son père. Cléopâtre, sœur du gouverneur Ptolémée, apprend elle aussi la nouvelle. Elle qui espère gouverner l'Egypte pense arriver à ses fins en séduisant César.

De son côté, Ptolémée peut compter sur Achillas qui projette d'assassiner César. Dans son camp, César reçoit la jeune Lydia - Cléopâtre déguisée - dont il s'éprend aussitôt. Cornelia et Sextus viennent récupérer les cendres de Pompée. Ils s'allient à Cléopâtre dans le but de se débarrasser de Ptolémée, auteur de l'assassinat de Pompée. Lors de leur première rencontre, César perçoit la perfidie de Ptolémée qui fait arrêter Cornelia et Sextus.

ACTE II

Cléopâtre prépare un spectacle pour César. Aux sons d'une musique divine, elle apparaît sous la forme de la Vertu accompagnée des muses. César succombe. Dans le jardin du sérail, Cornelia éconduit Achillas. Ptolémée feint de la promettre à celui-ci s'il parvient à tuer César, tout en la convoitant lui-même. César est averti par Curius qu'on complotte contre lui. Alors qu'il s'apprête à partir au combat, Lydia/Cléopâtre lui révèle son identité. Ptolémée est surpris par Sextus dont le plan est déjoué par l'entrée d'Achillas qui révèle la (fausse) mort de César que Cléopâtre entendrait venger.

ACTE III

Parce que Ptolémée a trahi sa promesse de lui réserver Cornelia, Achillas se rallie à Cléopâtre. Celle-ci est cependant capturée par les troupes de Ptolémée. Mais César n'est pas mort. Il s'allie à Sextus et reçoit d'Achillas mourant le sceau du pouvoir. Au palais, Cléopâtre, prête à mourir, se voit délivrée par César tandis que Ptolémée, toujours soucieux de soumettre Cornelia, est abattu par Sextus. On célèbre la victoire de César et son union avec Cléopâtre.

AUX CHANTEURS

Le virtuose moderne ne doit pas avoir solfié et ne solfiera jamais, pour échapper au danger de bien poser la voix, de chanter juste, d'aller en mesure, etc., toutes choses contraires aux habitudes modernes. [...]

Quand le virtuose sera contraltiste ou sopraniste, il aura un ami intime qui parlera de lui dans les Conversazioni et qui déclarera (par amour de la vérité !) « qu'il descend d'une famille honorable ; qu'en raison d'un accident des plus graves il a dû se soumettre à l'exécution ; qu'il a un frère professeur de philosophie, un autre médecin, une sœur religieuse, une autre mariée, à un bourgeois, etc., etc. »

Il adoptera des mouvements particuliers de la main, du genou, du pied, et s'en servira tour à tour pendant l'opéra. S'il commet quelque bétise en chantant un air et qu'il ne soit pas applaudi, il dira « que cet air n'a jamais été fait pour le théâtre ; qu'on ne peut le chanter ; il exigera qu'on le lui change, attendu qu'au théâtre ce sont les virtuoses et non les maîtres de chapelle qui paraissent sur la scène. »

LA « SALADE CÉSAR » DE L'OPERA SERIA

Pour confectionner avec aisance une bonne salade César, il faut un certain nombre d'ingrédients. Choisir au préalable de bons produits, les bien mélanger en respectant les proportions, puis assaisonner l'ensemble avec goût. En 1724, lorsque Haendel s'attèle à son *Giulio Cesare*, il excelle, en fin chef de cuisine musicale, dans des conventions lyriques aux allures de recette canonique. Il en suit les prescriptions tout en les transcendant avec esprit. Venue d'Italie, cette recette est celle de l'*opera seria*.

Imposé par la Royal Academy of Music – créée précisément à ce dessein dans une Angleterre qui se montre pourtant parfois réticente à cette « colonisation musicale » italienne – le genre se caractérise par plusieurs usages. Sa langue, l'italien. Le caractère « sérieux » et noble qui lui donne son nom. La thématique historique ou mythologique de son livret, toujours prétexte à mettre en scène des histoires d'amour. Puis la structure musicale stricte, faisant alterner airs de solistes, ou plus rarement de duos et de chœurs, avec des récitatifs (le plus souvent *secco*, avec accompagnement de clavecin), courts passages où se concentrent l'action et les dialogues dans un débit syllabique. Enfin la structure des airs eux-mêmes : l'*aria da capo* en trois parties dont la première est reprise et la deuxième contrastante. Ces *aria da capo* peuvent être parfois remplacées par des cavatines plus expressives, à la forme moins codifiée, en une seule section sans reprise, ou par des rondos, grands morceaux de bravoure où alternent couplets et refrains.

Prenez d'abord une ouverture. Mais, pas n'importe quelle variété... une ouverture « à la française ». Une pièce instrumentale qui introduit l'œuvre selon une forme musicale issue des opéras français de Jean-Baptiste Lully faisant succéder à un mouvement lent et majestueux aux rythmes pointés, un mouvement rapide et sautillant, où un thème est présenté à une voix puis repris en imitation par les autres.

L'*opera seria* venant d'Italie, la recette originale prévoit plutôt une ouverture « à l'italienne », où le premier et le dernier mouvement sont rapides et le mouvement central lent, c'est donc là une petite variante de la recette choisie par Haendel. Point de salade César sans laitue romaine ! Et pour Haendel et son librettiste Haym, c'est un Empire romain d'une lisse et irréprochable majesté qui doit faire preuve de bravoure, de grandeur d'âme, de sentiments vertueux, en un mot d'héroïsme au fur et à mesure des arie dédiées à ses différents ressortissants, en particulier leur chef, Jules César. Leur vocalité et leur écriture instrumentale, toutes de profondeur ou d'éminence, suivent sans fléchir, et sans grande surprise, ce dessein.

La timidité gustative d'une laitue ne peut généralement se passer d'un condiment. Celui qui donne, par contraste, à Jules César sa grandeur est fait d'huile d'olive dont la provenance ne peut, sans hésiter, qu'être égyptienne. Le pharaon Ptolémée XIII, tout comme ses partisans Achillas et Nireus, concentre en lui le revers de ce tableau manichéen. Ils sont bas d'esprit et manquent cruellement d'honneur, leurs instincts ne sortant jamais de l'ombre. Cléopâtre endosse quant à elle le rôle de l'amoureuse séductrice. Elle joue de ses charmes sur César, avec une coquetterie parfois comique tout en assumant une ambition politique, celle de dérober le pouvoir de son frère Ptolémée. Sa « mise en scène » du début du deuxième acte, dans l'air « *V'adoro pupille* » – théâtre dans le théâtre ou rêve ? – atteint des sommets de séduction, les moments purement instrumentaux attendrissant sans mal le plus auguste des cœurs.

Un systématisme, propre à l'*opera seria*, est donc à l'œuvre. Mais il ne doit pas rebuter le spectateur. Haendel parvient par ce biais à donner à ses arias la puissance évocatrice d'une gamme complète de sentiments : courage, peur, pardon, vengeance, amour et haine constituent la panoplie expressive de nos chanteurs.



Dans l'opéra baroque, les passions sont codifiées afin de faire facilement comprendre en musique le drame où elles s'articulent, soit un *dramma per musica*, selon la première dénomination de ce genre musical. Dans *Giulio Cesare*, chacun de ces ingrédients est un produit de choix, cuisiné avec une subtilité qui tend tout de même à apporter de la complexité psychologique, certes la plupart du temps conventionnelle, à des personnages souvent en proie à une faillibilité émotionnelle qui devient sujette à plusieurs exercices musicaux « types » complétant notre recette.

Le charme des *arie di grazia* convient aux effusions amoureuses partagées (Cléopâtre et César) ou repoussées (Achillas et Cornelia), la voix est sinueuse et chargée d'ornements décoratifs. Au contraire, dans les airs de bravoure, l'envie de vengeance s'exprime dans des mouvements très rapides dont le texte n'est que motif à une explicitation musicale claire du combat à mener.

Enfin, le goût atypique, le secret de fabrication de notre salade *Giulio Cesare* pourrait se cristalliser autour de la figure de Cornelia. Seul personnage vraiment complexe du livret, elle est la seule à s'exprimer dans des airs de véritable tragédie, certainement ceux auquel Haendel apporta le plus d'attention. Rendue veuve par l'acte barbare de Ptolémée, elle est pourtant dès le départ animé d'un sentiment d'apaisement envers César. Elle se garde bien de toute volonté de vengeance – qui sera l'apanage de son fils Sextus –, préférant exprimer sa solitude et son destin en de poignantes lamentations.

L'agencement maîtrisé des goûts et la réussite ancestrale de la recette ne peuvent que nous guider vers une sereine dégustation de ce sommet de l'*opera seria* qu'est *Giulio Cesare*. Que l'on le découvre ou le retrouve, porté par de nombreux souvenirs lyriques, l'opéra de Haendel se laisse apprécier par un public qui n'est plus familier de ces conventions datées.

La recette n'est que prétexte ou cadre obligé à l'expression d'un tel artiste qui, s'inscrivant dans une époque, est capable de s'adresser, sans risque de ne pas être compris, au public de la nôtre.

Théophile Bonjour, élève de la classe des Métiers de la culture musicale du Conservatoire de Paris (professeur : Lucie Kayas)

AUX SOUFFLEURS

Le souffleur ira aux répétitions avant le jour ;
il flattera le maître de chapelle, les musiciens, le
directeur, le papillon, le rideau, la nacelle, le canapé,
etc. Il fera baisser le rideau, allumer les bougies,
commencer l'opéra, en criant de toutes ses forces
au maître de chapelle, par le trou du rideau : « Il est
temps ! Il est temps ! Monsieur le maestro ! »

PHILIPP VON STEINAECKER DIRECTION MUSICALE

« À partir de l'évocation initiale du néant primitif, Steinaecker montre une subtile compréhension de l'orchestration prodigieusement inventive de Haydn et obtient de son ensemble cosmopolite une interprétation engagée et assurée sur le plan stylistique. »

Richard Wigmore, Gramophone Magazine, *The Creation*

Philipp von Steinaecker fut le premier jeune chef bénéficiaire du poste « Melgaard » auprès de l'Orchestre de l'Âge des Lumières (Orchestra of the Age of Enlightenment). Aussi à l'aise dans le répertoire romantique allemand que dans les œuvres de la Seconde École de Vienne, il a été conduit par sa compréhension passionnée de la musique des époques classique et baroque à fonder Musica Saeculorum, orchestre jouant sur des instruments d'époque.

Violoncelliste de formation, il a beaucoup travaillé aux côtés de Sir John Eliot Gardiner au sein de son Orchestre révolutionnaire et romantique, ainsi qu'avec Claudio Abbado, d'abord comme membre fondateur de l'Orchestre de chambre Mahler et de l'Orchestre du Festival de Lucerne puis, plus tard comme assistant et chef invité de l'Orchestre Mozart.

Gardiner et Abbado l'ont beaucoup inspiré et ont marqué son évolution musicale. Philipp von Steinaecker a collaboré avec de grands solistes

instrumentaux et vocaux, parmi lesquels Camilla Tilling, Dorothea Röschmann, Isabelle Faust, Guy Braunstein, Daniel Müller-Schott, Fazil Say, Sara Mingardo, Andrew Staples, Mia Person, Hanno Müller Brachmann, Peter Harvey et Boris Belskin.

Parmi les moments forts de sa carrière citons ses engagements renouvelés auprès de l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, de la New Japan Philharmonic, de la Philharmonique slovène, et ses premiers engagements avec Maggio Musicale Fiorentino, la Fondazione Toscanini di Parma, le Residentie Hague Philharmonique et la Philharmonia de Prague.

Il a dirigé la *Flûte Enchantée* de Mozart au Teatro Filarmonico de Verone, et *La Colombe* de Gounod à la Chigiana de Sienna, productions toutes deux saluées par la critique.

Citons également ses engagements auprès de l'Orchestre Mozart (Bologna), de la Camerata Salzburg, de

l'Orchestre du Teatro Comunale de Bologne, de l'Orchestre de la Toscane, de l'Orchestre Haydn de Bolzano et de l'Orchestre symphonique de Kristiansand. À la tête de Musica Saeculorum, il s'est produit à la Philharmonie de Cologne, au Barocktage Stift Melk international en Autriche, au festival de Pâques d'Aix-en-Provence et à la Philharmonie d'Essen.

L'ensemble peut déjà se vanter d'une discographie importante, dont des enregistrements du Messie de Haendel, de la Création de Haydn (nominé pour le Prix international classique en 2015), de la *Symphonie n°1* de Bruckner, des motets de Bruckner, de *Das Lied von der Erde* de Mahler ainsi qu'un CD d'arrangements pour l'Orchestre Salon.

Un nouveau CD avec Camilla Tilling dans des arias de Mozart et de Gluck a été édité sous le label suédois BIS en février 2017.

MARGUERITE BORIE MISE EN SCÈNE

D'origine franco-allemande, Marguerite Borie a d'abord étudié le violon et le piano avant d'entreprendre des études de littérature allemande et de musicologie à la Sorbonne et à Vienne.

Son mémoire de fin d'études, consacré à la collaboration artistique de Richard Strauss et d'Hugo von Hofmannsthal, l'amena par la suite à s'orienter vers l'opéra et à se former à la mise en scène auprès d'Harry Kupfer à Berlin, puis de personnalités telles que Peter Konwitschny, Willy Decker, Peter Stein, Heinz-Karl Grüber, Andreas Homoki ou Nicolas Brieger.

Elle aborde auprès d'eux un répertoire varié allant du baroque au contemporain. À partir de 2003, elle travaille régulièrement auprès de Jean-Louis Grinda et remonte à travers le Monde nombre de ses mises en scènes (*Le Ring*, *Don Carlo*, *La Chauve-Souris*, *Mefistofele*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, etc.).

À l'Opéra National de Paris, elle travaille aux côtés de Nicolas Joel, de Giancarlo del Monaco, d'Olivier Py, Pierre Audi, Guy Cassiers, Krzysztof Warlikowski, etc.

Elle collabore avec Nicolas Joel à l'occasion de la création mondiale d'*Akhmatova* de Bruno Mantovani. Marguerite Borie met en espace au Schlossparktheater de Berlin *Così fan tutte* ainsi que *Bastien und Bastienne*.

À l'Opéra Royal de Wallonie, elle met en scène *La Chouette enrhumée* de Gérard Condé, reprise à l'Opéra-Théâtre de Metz. Parmi ses autres projets notables, signalons *Salomé* à l'Opéra de Monte-Carlo, à l'Opéra Royal de Wallonie et à la Volksoper de Vienne, ainsi que *Écho et Narcisse* et *Reigen* au Conservatoire de Paris.

LAURENT CASTAINGT SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN LUMIÈRE

Depuis plus de 30 ans, Laurent Castaingt partage son temps entre théâtre et opéra, cherchant toujours à diversifier les genres. Dans son travail sur la lumière, il poursuit depuis plusieurs années une longue collaboration aux côtés de personnalités aussi diverses qu'Alfredo Arias, Bernard Murat, Richard Brunel, Jean-Claude Auvray, René Loyon et Jean-Louis Grinda, mais il a également travaillé avec Karel Reisz, Hideyuki Yano, Roman Polanski, Gerard Desarthe et François Marthouret, Sylvie Testud, Laure Duthilleul, Madeleine Marion, Pierre Barrat et Marie-Noël Rio, Jean-Claude Berutti, Marie Pascale Osterrieth et Michèle Bernier, Vincent Delerm et d'autres encore.

Ce travail sur la lumière et l'espace l'a conduit à créer également les scénographies et les lumières pour l'Opéra avec Jean-Louis Grinda (*Tannhäuser*, *Les Contes d'Hoffmann*), Elsa Rooke (*Midsummernight's dream*, *Le Ruisseau Noir*, *Postcards from Morocco*), Marguerite Borie (*Salomé*, *Reigen*), ou pour le théâtre *King-Kong théorie*.

Il a travaillé sur les plus grandes scènes : Opéra Bastille, Volksoper de Vienne, Liceu de Barcelone, Opéra de Valencia, Opéra de Monte-Carlo, Teatro Colon à Buenos Aires, Opéra de Hong-Kong, Chorégies d'Orange, Dallas Opera House, Opéra de Tokyo, mais également à l'Olympia, au Bataclan, à la Comédie Française, au Théâtre de l'Odéon, Théâtre de L'Athénée, Théâtre Edouard VII, Teatro Valle à Rome, Sporting de Monaco, etc.

Ses recherches sur la matière lumineuse et la nature ont aussi donné lieu à une installation en extérieur à Genève : *Ecorces Vives*, ainsi qu'une collaboration avec le dessinateur François Schuitten pour *Planet of Visions* dans le cadre de l'Exposition Universelle Hanovre 2000. Il a reçu 3 nominations au Molière de la meilleure lumière.

PIETER COENE COSTUMES

Né à Gand en Belgique, il a fait des études de stylisme à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Anvers, haute distinction. Il a gagné le prix de la Canette d'Or en 1987.

Pieter Coene a combiné une carrière dans le milieu de la mode (collections, styling, bureau de style, défilés, installations) avec la création de costumes pour le théâtre, l'opéra et la danse, ainsi que le chant.

Il était responsable, entre autres, des costumes pour *Salomé* de Strauss (Monte-Carlo, Liège, Vienne), *Reigen* de Boesmans (Conservatoire de Paris), *Le nozze di Figaro* de Mozart (Lemmensinstituut - Leuven), *Requiem voor Goden et Maeterlinck* de Brackx (Bijloke - Gand, Concertgebouw - Bruges), *La Mort de Danton* de Von Einem (Opéra Royal de Wallonie - Liège), *L'Adulateur* de Goldoni (Théâtre du Peuple - Bussang), *La Finta Semplice* de Mozart (Musikfestspiele - Potsdam), *Golden Vanity* de Britten (La Monnaie - Bruxelles, Kungliga Operan - Stockholm), *Weisse Rose* de Zimmermann (Opéastudio La Monnaie - Bruxelles), *Dido and Aeneas* de Purcell (Transparent - Anvers), *Old Times* de Pinter et *Trilogie van het weerzien*

de Botho Strauss (Nederlands Toneel Gent), *Un ange passe* et *Er is eens...* (Studio hedendaagse dans Trees Bonte - Gand) ; *Mozart onvoltooid/inachevée* de Pantalone (La Monnaie - Bruxelles), *Oidipoes in Kolonos* de Sophocles/Hugo Claus et *Voorjaarsontwaken* de Wedekind (Tinnenpot - Gand).

Pieter Coene a été curateur pour l'exposition *Contrapposizione* sur Venise et la Mode à Alden Biesen (2012). Pendant plusieurs années, il a été professeur en mode à Bruxelles (Institut Supérieur des Arts S^t Luc), à Liège (Centre Liégeois de Formation Permanente). Il a enseigné et a été responsable de la coordination de la section mode à Gand (Hogeschool Gent, Académie Royale des Beaux-Arts).

Pendant trente ans, il a été membre du Collegium Vocale Gent sous la direction de Philippe Herrewegh, et est toujours actif comme chanteur free-lance chez Psallentes, (Hendrik Vanden Abeele), le Vlaams Radiokoor, Currende (Erik Van Nevel), Ex Tempore (Florian Heyerick), Chœur de Chambre de Namur, Hildebrandt Consort (Wouter Deconinck) et d'autres ensembles belges et étrangers.

DARREN ROSS CHORÉGRAPHIE

Né en Angleterre, Darren Ross se forme au Laban Centre for Movement and Dance de Londres. Il s'installe ensuite en France et participe à partir de 1988 à plusieurs créations avec la Compagnie de Brigitte Farges. À partir de 1992, il travaille avec la Compagnie Larsen, dirigée par Stéphanie Aubin, sur différentes productions de danse contemporaine et d'opéra.

En 1998, il signe sa première chorégraphie pour *La Traviata*, mise en scène par Jean-Claude Berutti. C'est le début de leur collaboration sur le travail du mouvement et de la mise en scène qui se poursuit à l'opéra notamment avec *La Bague magique* de Giovanna Marini, *Faust*, *Rusalka*, *La Bohème*, *Wiener Blut* de Johann Strauss Fils et *Otello*, *Le Roi Candaule* de Zemlinsky et *Tannhäuser*, ainsi qu'au théâtre, avec, entre autres, *L'Île des Esclaves* de Marivaux, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, *Beaucoup de bruit pour Rien* de Shakespeare, *La Cantatrice Chauve* de Ionesco, *L'Envolée* de Gilles Granouillet, *Family Art* de Pauline Sales, *À tu et à toi*, un tour de chant avec Yvette Théraulaz, etc.

Il a également travaillé sur *The Golden Vanity*, opéra pour enfants de Britten et *Weisse Rose* de Zimmermann à la Monnaie de Bruxelles auprès de Toneelgroep

NUNC et Benjamin Van Tourhout, ainsi que sur *Raisonnez, Het geslacht Borgia* et avec Axel De Booseré et la Compagnie Arsenic sur *Le Géant* de Kaillass.

Il consacre par ailleurs une partie de son temps à l'enseignement du mouvement et de la danse, notamment auprès des chanteurs, à la Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth de Bruxelles, ou des comédiens, dont les élèves de l'École d'Art Dramatique du CDN de Saint-Étienne où il intervient à plusieurs reprises au cours de la saison 2010-2011 pour un atelier sur la pantomime. Il a signé la chorégraphie de *Salomé* de Richard Strauss dans une mise en scène de Marguerite Borie, avec laquelle il collaborera à nouveau en 2012 sur une production de *Reigen* de Boesmans donnée au Conservatoire de Paris. Il a également travaillé pour le Cabaret du bout de la nuit, *Mephisto et Ubus* dans une mise en scène d'Axel De Booseré et de Maggy Jacot (Théâtre de Liège - Pilsen, Théâtre National de Bruxelles et Théâtre Royal du Parc de Bruxelles), *Golden Vanity*, mise en scène de Caroline Petrick (Opéra Royal de Stockholm), *Don Giovanni*, mise en scène de Guy Joosten Gent, *Don Carlos*, mise en scène de Adrian Noble (Bolchoï), *Le mariage de Figaro* et *Don Giovanni*, mise en scène d'Ivan Fisher.

ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les élèves sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris. L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

DÉPARTEMENTS DES DISCIPLINES INSTRUMENTALES ET VOCALES ET DE MUSIQUE ANCIENNE

La personnalité artistique des élèves instrumentistes et chanteurs, développée et approfondie dans un programme de formation de haut vol, se construit également au travers de multiples activités d'ensembles dans la confrontation avec d'autres esthétiques, d'autres mondes, et grâce à l'importante offre de classes de maître qui leur est dédiée. Témoins de la vitalité de l'établissement, ces départements participent ainsi largement de son rayonnement extérieur par les quelque trois cents manifestations publiques dont les élèves sont les premiers acteurs, organisés dans des lieux riches de leur diversité, qu'il s'agisse des salles publiques du Conservatoire, de la Philharmonie de Paris, institution partenaire de son projet pédagogique, de musées, de festivals ou de scènes françaises et étrangères. À la programmation symphonique et lyrique, allant des créations des ateliers de composition ou de jazz aux académies d'orchestres avec les grandes formations nationales en passant par les spectacles avec les circassiens, s'ajoute un florilège de concerts de musique de chambre.

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

Bruno Mantovani, directeur
Sandra Lagumina, présidente

**VOIR ET ENTENDRE SUR
CONSERVATOIREDEPARIS.FR**

Notre site internet vous permet
d'accéder à un vaste catalogue de films
et d'enregistrements du Conservatoire :
masterclasses, documentaires,
concerts, opéras, événements, etc.

Prenez part à toute l'actualité
sur **Facebook**, **Twitter** et **Instagram**



ÉTABLISSEMENT ASSOCIÉ
DE PSL UNIVERSITÉ PARIS

