



ELENA

FRANCESCO CAVALLI

Lu 7, Me 9, Je 10 avril 2014 à 19h30



Elena - Photo de la création au
Festival d'Aix-en-Provence 2013
©Pascal Victor

ELENA FRANCESCO CAVALLI (1620-1676)

Dramma per musica en un prologue et trois actes.

Livret de Nicolò Minato sur un argument de Giovanni Faustini. Créé le 26 décembre 1659 au Teatro San Cassiano de Venise

Direction musicale **Leonardo García Alarcón**

Mise en scène **Jean-Yves Ruf**

Décors **Laure Pichat**

Costumes **Claudia Jenatsch**

Lumières **Christian Dubet**

Assistant à la mise en scène **Anaïs de Courson**

Assistant musical, clavecin **Ariel Rychter**

Elena, Venere **Giulia Semenzato**

Menelao **Kangmin Justin Kim**

Teseo **David Szigetvári**

Ippolita, Pallade **Giuseppina Bridelli**

Peritoo **Rodrigo Ferreira**

Iro **Zachary Wilder**

Menesteo, La Pace **Anna Reinhold**

Tindaro, Nettuno **Krzysztof Baczyk**

Astianassa, Giunone, Castore **Mariana Flores**

Eurite, La Verita **Majdouline Zerari**

Diomede, Creonte **Brendan Tuohy**

Euripilo, La Discordia, Polluce **Jake Arditti**

Antiloco **Job Tomé**

Solistes de l'Académie européenne de musique du
Festival d'Aix-en-Provence

Ensemble Cappella Mediterranea

Réalisation de la partition par **Leonardo García Alarcón**, d'après l'édition de **Kristin Kane**

Nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence et de l'Académie européenne de musique

En coproduction avec Marseille Provence 2013, Capitale européenne de la culture - avec le soutien de la Fondation Orange, l'Opéra de Lille, l'Opéra National de Montpellier, Angers Nantes Opéra, l'Opéra de Rennes et la Fondation Calouste Gulbenkian - Lisbonne, Avec le soutien du réseau enoa – (enoa reçoit le soutien du programme Culture de l'Union européenne).

Les représentations de Elena à l'Opéra de Lille sont parrainées par Orange.

Ce spectacle est retransmis sur France Musique le samedi 3 mai 2014 à 19h10 dans le cadre de l'émission Soirée Lyrique. France Musique à Lille 88.7.

LES REPRÉSENTATIONS
DE *ELENA*
À L'OPÉRA DE LILLE
SONT SOUTENUES PAR

ORANGE
PARTENAIRE ÉVÉNEMENT



OPERA DE LILLE

Directrice **Caroline Sonrier**

Directeur administratif et financier **Pierre Fenet**

Directeur technique et de production **Mathieu Lecoutre**

Secrétaire général **Tarquin Billiet**

Conseiller artistique aux distributions **Pål Christian Moe**

ARGUMENT

Prologue

Les déesses Junon, Pallas et Vénus décident, dans une belle harmonie, d'unir Hélène (fille de Léda et de Jupiter déguisé en cygne) à Ménélas (prince grec descendant d'Atrée). Mais la Discorde déguisée en Paix parvient à semer la zizanie entre les trois déesses, qui se disputent la pomme d'or censée revenir à la plus belle. Lorsque la véritable Paix apparaît et confond l'usurpatrice, il est trop tard : Junon et Pallas ont juré qu'Hélène serait plusieurs fois arrachée à Ménélas...

Premier acte

Guidés par Neptune, Thésée et son ami Pirithoüs débarquent sur le rivage de Sparte où règne le roi Tyndare, père putatif d'Hélène. Thésée a décidé d'abandonner la fière Hippolyte pour enlever Hélène. Un autre prétendant convoite la belle : Ménélas, qui arrive à Sparte en compagnie de son serviteur Diomède. Pour s'approcher d'Hélène, qui passe le plus clair de son temps en jeux et en sports avec sa suivante Astianassa, il s'est travesti en Amazone portant le nom d'Elisa, et son serviteur Diomède se fait passer pour un marchand d'esclaves auprès du bouffon Irus, qui les conduit vers le roi. Le faux marchand offre cette « Elisa » à Tyndare afin qu'Hélène apprenne l'art de la lutte auprès d'elle. Hélène et Ménélas alias Elisa, très émus par leur rencontre, s'exercent donc à la lutte. Mais la fausse Elisa suscite plusieurs convoitises : le roi Tyndare et le bouffon Irus tombent amoureux d'elle, ainsi que Pirithoüs qui décide de l'enlever en même temps que Thésée ravit Hélène. Désespéré par ce rapt, Tyndare envoie Irus, Diomède et son confident Eurypyle à la poursuite des ravisseurs.

Deuxième acte

Thésée et Pirithoüs trouvent refuge dans le royaume de Créon à qui ils présentent leurs deux captives. Le prince Ménésthee, fils de Créon, tombe immédiatement amoureux d'Hélène, mais cette dernière est séduite par Thésée son ravisseur, ce qui désespère Ménélas. Ce dernier doit toutefois garder le costume d'Elisa et résister aux avances de Pirithoüs. Hippolyte arrive à la cour de Créon en compagnie de sa suivante Euryte, toutes deux en tenues d'Amazones. Hippolyte ne tarde pas à apprendre que Thésée courtise Hélène. Pris de fureur, il est prête à se venger, mais il faut d'abord retrouver Thésée. Sa suivante rencontre justement Irus qui lui annonce l'arrivée de Tyndare, à la poursuite de Thésée. Hippolyte surprend les manigances de Ménésthee et de son confident Antiloque : depuis qu'il a été éconduit par Hélène, Ménésthee projette de tuer Thésée son rival. Non loin de là, voyant Hélène approcher, Ménélas fait semblant de dormir et de parler dans son sommeil : il lui déclare ainsi ses sentiments. Hélène croit d'abord que la fausse Elisa a perdu la tête et la réveille, mais Ménélas révèle sa véritable identité et sa flamme. Troublée, Hélène s'en remet au dieu Amour. Sur le rivage, les Argonautes font étape au retour de leur quête de la Toison d'or. Parmi eux se trouvent Castor et Pollux, qui apprennent l'enlèvement de leur sœur Hélène et décident d'aller la délivrer.



Troisième acte

Dans une forêt, Hélène cède enfin à Ménélas. De son côté, l'Amazone Hippolyte surprend Thésée endormi. Elle s'apprête à le tuer, mais l'amour qu'elle éprouve toujours pour l'infidèle retient son bras. Lorsque Ménésthée s'apprête lui aussi à assassiner Thésée dans son sommeil, elle le met en déroute. Thésée se réveille, il croit que c'est l'Amazone Hippolyte qui a voulu attenter à ses jours mais ne la reconnaît pas et la laisse partir. Hélène et Ménélas décident de s'enfuir ensemble. Pour se débarrasser de Pirithoüs qui continue de lui faire la cour, Ménélas (qui n'a pas quitté ses vêtements féminins) fait mine de céder à ses avances. Dans le palais de Créon, Hippolyte dévoile enfin son identité à Thésée qui la repousse. Créon, furieux d'apprendre que son fils Ménésthée a tenté d'assassiner Thésée, ordonne son emprisonnement. Quant à Thésée, il chante son amour à Hélène qui feint de lui rendre la pareille, mais adresse en réalité ses déclarations enflammées à Ménélas. L'arrivée de Castor et Pollux oblige Thésée et Pirithoüs à prendre les armes. Mais Hippolyte s'interpose. Créon révèle alors à Thésée qu'Hippolyte l'a sauvé de l'assassinat. Dès lors Thésée ne peut plus résister à l'amour d'Hippolyte. Ménélas dévoile son identité à tous, faisant rougir de confusion Pirithoüs. Les deux couples enfin réunis – Hélène avec Ménélas, Thésée avec Hippolyte – chantent leur félicité.



À LIRE AVANT LE SPECTACLE

La collaboration entre Giovanni Faustini, imprésario vénitien et librettiste, et le compositeur le plus fameux de sa génération, Francesco Cavalli, disciple de Claudio Monteverdi a engendré dix ouvrages lyriques dont un opéra resté célèbre de nos jours : *La Calisto*. Cette collaboration prend fin à la mort de Faustini en 1651. Ce dernier laisse plusieurs livrets à l'état d'ébauche, dont *Elena* que Nicolò Minato se charge de compléter avant que Cavalli ne le mette en musique. La création de l'ouvrage, référencé sous plusieurs titres (*L'Elena*, *Il rapimento d'Elena*, etc.), a lieu au Teatro San Cassiano de Venise le 26 décembre 1659. Une reprise en est signalée à Palerme en 1661. Le livret d'*Elena* a été édité par Andrea Giuliani et la partition elle-même a été recopiée à la demande de Cavalli à la fin de sa carrière, d'après un manuscrit utilisé à la création de l'ouvrage. Mais *Elena* n'a plus été représentée jusqu'au XXI^e siècle, si l'on excepte un concert d'extraits donné à la Cornell University (État de New York) en 2006. La création d'*Elena* au Festival d'Aix-en-Provence en 2013 constitue donc la première production intégrale et scénique depuis le XVII^e siècle.

Elena est l'un des premiers opéras foncièrement comiques de l'histoire. Les scènes de comédie et de quiproquos abondent, et dans une proportion plus grande que dans *Le Couronnement de Poppée* ou *La Calisto*, pour prendre des exemples d'opéras vénitiens des décennies précédentes. Le mélange des genres, typique de l'esthétique vénitienne, demeure et des

personnages comme l'Amazone Hippolyte ou le prince Ménesthée restent des figures tragiques à qui sont confiés plusieurs *lamenti*. L'aspect changeant de leurs désirs fait évoluer les sentiments de ces personnages, qui multiplient les airs expressifs. De ce point de vue, *Elena* marque une évolution très nette par rapport aux opéras des années 1640 : les airs, très nombreux, sont toujours plus élaborés et régulièrement pourvus d'un accompagnement à deux voix écrites en plus de la basse continue (il n'y en a qu'un seul exemple dans *La Calisto* contre une dizaine ici). Autre évolution notable, la partition comprend plusieurs ensembles en dehors des chœurs : nombreux duos, mais aussi trios et quatuors. L'on assiste ainsi à une structuration toujours plus sophistiquée du théâtre en musique qui permet de soigner sa dimension dramatique tout en développant un style musical soutenu et volontiers virtuose. On note aussi l'emploi de plusieurs castrats et une prédominance des voix aiguës, autant de tendances consolidant l'esthétique du *bel canto* qui trouvera son apogée au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. D'une grande sensualité et d'une belle inventivité, *Elena* est un ouvrage à la fois divertissant et profond, s'amusant de l'inconstance des mœurs et encore plus centré sur l'humain que *La Calisto* – il n'y a plus ici de dieux antiques, passé le prologue et la première scène. Sa bonne humeur parfois ombrageuse, sa propension au travestissement et aux scènes d'ensemble, sa célébration de la toute-puissance du désir font d'*Elena* un chef-d'oeuvre qu'il était temps de redécouvrir.

*Argument et notes de spectacle publiés
avec l'aimable autorisation du Service dramaturgie du Festival d'Aix-en-Provence.*

88.7 FM



L'OPÉRA COMME SI VOUS Y ÉTIEZ

SOIRÉE LYRIQUE

samedi à 19h par Judith Chaine

LIRICO SPINTO

dimanche à 14h par Stéphane Grant

france
musique



CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr

© DR

« PRIMA LE PAROLE, DOPO LA MUSICA ! »

entretien avec Leonardo García Alarcón, chef d'orchestre et claveciniste, directeur musical de la recreation d'*Elena*.

Propos recueillis par Jérémie Leroy-Ringuet.

À votre avis, pourquoi redécouvre-t-on *Elena* de Cavalli seulement aujourd'hui ?

Je me le demande bien ! Comment une pièce de cette qualité peut-elle rester 350 ans sans être jouée ? Ce n'est pas nécessairement la faute des musiciens. Je regrette que certains metteurs en scène, par manque de curiosité, se contentent souvent de ne travailler que sur des pièces dont il existe déjà des enregistrements. Il est très difficile pour eux d'imaginer ce qu'une partition peut donner. Jean-Yves Ruf est venu travailler chez moi, je lui ai joué l'œuvre au clavecin trois jours durant. Il a ainsi pu m'enregistrer, se faire une idée de la musique et en parler à son équipe. Cela demande un imaginaire considérable de la part du metteur en scène, qui doit avoir en tête ce qu'il connaît de Monteverdi et de Cavalli, pour ensuite se jeter dans le vide. On ne peut se contenter de jouer toujours les mêmes *Platée* et *Alcina*. Il faut aller chercher des pièces qui ont besoin d'être exhumées. Enfin les maisons d'édition italiennes n'ont pas toujours été aussi performantes que celles des pays anglo-saxons et de l'Allemagne. Le travail d'édition et de publication des œuvres de Bach, par exemple, est exemplaire. Malipiero l'a fait pour Monteverdi mais pas pour d'autres compositeurs. Si Cavalli en avait bénéficié, il serait aujourd'hui aussi connu que Monteverdi.

Comment avez-vous eu accès à cette partition ?

J'ai d'abord reçu le livret de la part de Jean-François Lattarico, spécialiste

de la littérature italienne et de l'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles, qui a une grande connaissance des livrets vénitiens et qui est en train d'éditer plusieurs ouvrages, notamment de Busenello, l'auteur du livret du *Couronnement de Poppée*. Il propose régulièrement ses redécouvertes à des chefs. Quand j'ai lu le livret, qu'il m'a présenté comme une sorte de *Belle Héliène* baroque, j'ai voulu me pencher sur la partition. Bernard Foccroulle avait eu l'idée de recréer cet opéra au Festival d'Aix-en-Provence avant même de me connaître. Il a constaté mon enthousiasme pour la qualité de cette musique qui présente bien des originalités par rapport à d'autres pièces de Cavalli. J'ai déjà joué *Gli amori di Apollo e Dafne*, sur un livret de Busenello, et *Gli strali d'Amore*, ou encore *La Calisto* et *Ercole amante*. Le compositeur vénitien qui travaillait dans une certaine économie de moyens, avec deux violons et une basse continue, sans instruments à vent, a développé pour *Ercole amante*, écrit pour le mariage de Louis XIV en 1662, une partition comprenant cinq à six voix instrumentales et des chœurs à six voix. Dans *Elena* (créée en 1659), même s'il n'a pas encore les moyens dont il disposera à Paris, il développe déjà la texture instrumentale, surtout dans les airs.

On y trouve beaucoup d'airs accompagnés par deux ou trois instruments, ce qui est jusqu'alors assez inhabituel pour Cavalli. C'est une innovation essentielle : l'intervention des instruments à l'opéra, que l'on a toujours considérée comme une invention napolitaine, surtout dans les œuvres d'Alessandro Scarlatti, est déjà présente une décennie plus tôt à Venise.

Travaillez-vous directement sur le manuscrit ou avez-vous réalisé votre propre édition ?

J'ai réalisé une nouvelle édition pour les chanteurs, mais les instrumentistes joueront directement à partir du manuscrit. Les chanteurs qui, souvent, ne savent pas lire les clés anciennes, perdraient trop de temps à déchiffrer le manuscrit et puis cela affecterait leur ligne de chant ; je suis très pragmatique à ce sujet. Pour les instrumentistes, en revanche, la simple distance laissée entre une note et une autre par le copiste, par exemple, peut montrer une intention. On pense que le manuscrit a été réalisé par la femme de Cavalli, ainsi qu'elle l'a fait pour ses autres opéras et probablement pour ceux de Monteverdi.

Le recours aux castrats, notamment pour le rôle de Ménélas, était-il une pratique courante en 1659 ?

Depuis 1637, donc depuis que des théâtres privés se sont ouverts au public vénitien, on aime beaucoup l'esthétique du travesti, en relation avec le carnaval, dont l'opéra commence à devenir synonyme. Cette esthétique, assez nouvelle, est liée à l'inclusion des castrats à l'opéra, ces voix d'hommes qui montent aussi haut que les sopranos. Auparavant, les castrats chantaient seulement dans la musique d'église. Monteverdi et ses contemporains ne les incluent pas encore dans les premiers opéras du début du XVII^e siècle. Dans *Elena*, le rôle de Ménélas, roi viril qui se déguise en femme pour accéder à la compagnie d'Hélène, est d'une tessiture similaire à celle de Néron dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (qui date de 1642), et même plus aiguë, jusqu'au la. Mais je pense que c'est plus ou moins la même écriture vocale que pour Néron et Poppée.

L'importance du goût du public a-t-elle été également décisive dans le choix d'une célèbre courtisane, Lucietta Gamba, pour interpréter le rôle-titre ? Sait-on si elle avait un réel talent de chanteuse ?

À l'époque de Cavalli, on ne cherchait pas des chanteurs mais des

comédiens. Si l'interprète était quelqu'un que tout le monde connaissait, si Hélène était une sorte de Carmen vénitienne, cela ajoutait quelque chose au spectacle, cela faisait vendre, surtout à cette époque où une prostituée pouvait vivre avec des princes ou même avec des ecclésiastiques. Je ne pense pas que, pour Cavalli, il soit question de beauté vocale, comme on l'entend aujourd'hui. On serait peut-être déçu si l'on entendait le résultat vocal de l'époque. Il serait sûrement beaucoup plus près d'une comédie musicale, avec des voix mal assurées, mais qui expriment quelque chose d'unique.

Mais les castrats n'étaient-ils pas très recherchés pour la beauté de leur voix ?

Il ne faut pas confondre la qualité des castrats napolitains et celle des vénitiens. L'école napolitaine était assez unique en Europe. Monteverdi décrit quelques castrats de qualité à Mantoue et Florence, mais je ne pense pas qu'ils avaient une technique aussi bonne. Un spectacle comme *Elena* a dû marquer par la puissance des relations théâtrales entre les personnages, indépendamment de nos propres canons esthétiques. Si le récitatif est né, c'est justement pour mettre au second plan la musique : *prima le parole, dopo la musica*. C'est indispensable pour ce type de pièce. Il est vrai aussi que Cavalli privilégie les arioso et que les chanteurs doivent pouvoir assumer une belle ligne, presque à chaque moment ; mais cela n'a rien à voir avec la qualité des chanteurs qu'on a aujourd'hui. Seuls des musiciens comme Scarlatti ou Haendel ont pu avoir de très bons chanteurs, mais c'est à une époque ultérieure. Pour le public, le plus important était de comprendre le texte à chaque moment. Et la pièce pouvait changer d'un soir à l'autre : on incluait des blagues faisant allusion à la politique ou à des ragots concernant tel ou tel Vénitien. Aujourd'hui, on ferait par exemple allusion à l'affaire Cahuzac ! Ce qui intéresse le public, c'est le contact avec la parole directe, sans se soucier de voix travaillées. La voix italienne a une bonne projection naturelle, elle est souvent nasale

et directe, avec une belle amplification naturelle, alors qu'aujourd'hui on chante souvent avec un larynx placé très bas. Le meilleur chanteur n'était pas celui qui avait la plus belle voix mais celui qui disposait d'une connaissance du style et savait comment dire le texte.

Comment les rôles de cette production ont-ils été distribués ?

Les tessitures de l'époque sont assez étranges et difficilement définissables : après avoir lu deux actes, on croit connaître un personnage, mais au troisième acte, c'est comme si un autre chanteur entrait en scène. Je pense que cela a à voir avec une esthétique qui permettait de chanter alternativement en *falseto* ou en voix de poitrine, ce qui aujourd'hui donnerait envie au public de jeter des tomates sur scène ! À l'époque, c'était normal, c'était un effet. De même, Hélène est une belle deuxième soprano qui parfois devient première soprano ou mezzo-soprano... Mais le seul rôle vraiment difficile à distribuer, c'est Ménélas, dont la tessiture va des graves de l'alto à un aigu de soprano. Ménélas était chanté par un homme et nous avons conservé ce choix pour des raisons tant théâtrales que musicales. On a la chance d'avoir depuis une dizaine d'années une mode des sopranistes, autour de Philippe Jaroussky, plus proches du registre des castrats que les contre-ténors à l'anglaise comme ceux de la génération d'Andreas Scholl. Les castrats devaient être impressionnants, avec une amplitude que les contre-ténors n'ont pas, puisqu'ils pouvaient chanter en voix de poitrine, mais aussi avec un aigu extraordinaire.

Il y a dans le livret, comme souvent à l'opéra, des duos d'amour où les mots se répondent en écho, s'entrelacent. Est-ce que cela donne lieu à une traduction musicale écrite dans la partition, ou est-ce aux instrumentistes de l'inventer ?

C'est un paramètre à reconstruire. La question du *rubato* (c'est-à-dire la liberté que l'on peut prendre par rapport au rythme écrit) et de la *sprezzatura* (l'apparence du naturel, voire d'une certaine nonchalance) est aussi

essentielle. Le tempo des chanteurs doit se couler à l'intérieur d'une pulsation stricte de la basse continue. Il faut pour cela s'appuyer sur les doubles consonnes des chanteurs. C'est un travail indispensable et pour lequel les chanteurs italiens sont très avantagés, car ils ont ces dispositions naturelles dans leur langue, alors que cela demande plus de travail aux Français, par exemple, dont la langue est très métrique et liée à l'importance de la danse.

À propos de danse, il y a des *balli* dans *Elena*...

Ils sont indiqués, mais leur musique ne figure pas dans la partition. Parfois, une seule page pouvait durer très longtemps grâce à des improvisations. Dans notre spectacle, le metteur en scène va inclure les *balli*, mais il ne s'agira pas de moments de danse à proprement parler. Ils seront liés aux mouvements des personnages. *Elena* est une pièce comique mais qui fait également appel au tragique, notamment à travers le personnage d'Hippolyte. Comment la partition restitue-t-elle les différentes tonalités du livret ? C'est parfois écrit dans la partition. Il y a par exemple des lignes de basse dans lesquelles on reconnaît des bergamasques, danses populaires proches du registre comique. Et puis le texte est comique, bien sûr. Ce qu'il faut ajouter, c'est un élément extra-musical : le « bruit » dans les mots, les respirations fortes, les effets théâtraux, choses que l'on veut nettoyer aujourd'hui, à cause des habitudes que nous donne le disque. L'accompagnement musical doit obliger les chanteurs à aller jusqu'à exprimer, par exemple, le côté ridicule d'une situation. C'est surtout le travail du metteur en scène, mais le bruit comme expression musicale naît dans des pièces comme *Elena*. Il fait partie de la musique, alors qu'au XIX^e siècle, on a considéré le bruit comme une pollution sonore qu'on a commencé à traquer jusque dans l'articulation des instruments. On considérerait que ce n'était pas propre, et il faut le reconstruire aujourd'hui. [...]

« DÉPÊCHE-TOI D'AIMER, CAR TOUT PASSE ! »

Entretien avec Jean-Yves Ruf, metteur en scène d'*Elena*, propos recueillis par Marie Goffette

Vous avez commencé votre carrière au théâtre, comme acteur puis metteur en scène. Comment vous êtes-vous tourné vers l'opéra ?

J'étais tout d'abord musicien avant de me consacrer au théâtre. J'ai même joué dans des fosses d'orchestre, comme hautboïste. J'ai par exemple fait partie de l'Orchestre français des jeunes dirigé par Emmanuel Krivine... Et il m'arrive encore aujourd'hui de croiser des musiciens avec lesquels j'ai joué. C'était mon premier métier. J'ai arrêté d'un coup, pour plusieurs raisons. Je lisais beaucoup, j'étais curieux de plein de choses et, par hasard, je me suis retrouvé à enseigner le théâtre à des enfants parce qu'il manquait quelqu'un. J'ai commencé comme un imposteur ! Le théâtre n'était pas quelque chose d'évident pour moi. J'étais quelqu'un de secret, de timide. C'était comme une échappatoire. Je montais des spectacles avec des gamins de trois à douze ans et j'adorais cela parce qu'ils avaient ainsi un rapport avec la littérature, le rythme, la musique, le corps... Et puis c'était un art collectif. Un autre cadeau m'a été fait : mon frère est entré au Conservatoire et il m'a laissé sa place de concierge au Cours Florent, ce qui m'a permis de suivre les cours sans les payer. J'ai beaucoup aimé cette expérience et, l'année suivante, je suis entré au Théâtre national de Strasbourg. J'ai donc finalement fait du théâtre, même si je gardais de mon passé des réflexes de musicien : je jouais et mettais en scène « à l'oreille ».

Et puis les Jeunes Voix du Rhin (l'opéra-studio de l'Opéra du Rhin, à Strasbourg) m'ont proposé de mettre en scène *Le Combat de Tancredi* et *Clorinde* de Claudio Monteverdi et *La Comédie sur le pont* de Bohuslav Martinů. C'est ainsi que les choses ont commencé pour moi, à l'opéra.

Comment avez-vous pris connaissance d'*Elena*, cet opéra qui n'a pas été joué depuis sa création au XVII^e siècle ?

Lorsque le Festival d'Aix-en-Provence m'a proposé de mettre en scène *Elena*, j'ai lu avec attention son livret dans un premier temps, car il n'en existe aucun enregistrement. Je l'ai trouvé superbe et complexe, le genre de livret que j'adore. Comme j'ai mis en scène certaines « pièces à problèmes » de Shakespeare, avec des histoires entremêlées et compliquées, j'aime me perdre dans un livret, surtout s'il est bien écrit. À la limite, on pourrait presque monter *Elena* sans musique, ce qui est assez rare pour un livret d'opéra : dès le début, l'action avance vite, c'est quasiment du théâtre chanté. Et puis l'histoire d'Hélène me parle tout particulièrement puisque j'ai récemment mis en scène *Troilus et Cressida* de Shakespeare, qui parle de la guerre de Troie et qui a certains personnages en commun avec *Elena*. Quand j'ai finalement rencontré Leonardo García Alarcón, j'ai été totalement convaincu par son enthousiasme et conforté dans mes premières impressions.

Comment avez-vous abordé l'œuvre ? Avez-vous effectué des recherches particulières ?

Nous possédons un livret et une partition. Et heureusement, je lis la musique. J'ai passé plusieurs journées avec Leonardo García Alarcón qui m'en a joué plusieurs extraits, et puis nous nous sommes rendus quelques jours à Ambronay avec deux chanteurs afin de réaliser une maquette sonore qui a aidé toute l'équipe à travailler. Nous avons fait aussi plusieurs

coupures d'un commun accord, car l'œuvre est particulièrement longue. Nous avons par ailleurs été en contact avec Kristin Kane, de la Cornell University dans l'état de New York, qui a fait sa thèse sur *Elena* et en a dirigé une version abrégée – j'ai pu en entendre quelques extraits sonores qui m'ont donné une idée de l'œuvre.

L'intrigue particulièrement complexe comporte aussi bien des épisodes comiques que tragiques. Comment les traitez-vous ?

Je pense qu'*Elena* est plus comique que tragique – mais il faut se méfier du mot « comique ». Il y a évidemment beaucoup de scènes amusantes qui naissent des quiproquos provoqués par le travestissement de Ménélas en femme, mais il peut être dangereux de rester sur cette surface comique. Le grand sujet de l'ouvrage, c'est le désir. Et c'est à partir de ce désir que les scènes tendent vers le comique, sans jamais toutefois que la dimension tragique ne soit absente. Ces deux dimensions sont toujours liées, comme chez Shakespeare : il n'y a pas une scène comique qui ne soit teintée de tragédie et vice versa. Le désir est donc le grand thème d'*Elena*... Il gît au cœur de la pièce. Le désir agit sur la question de l'identité. Identité sexuelle, identité amoureuse. C'est une pièce où le travestissement est important, entre autre pour obtenir gain de cause. Et dès qu'il y a un changement d'identité sexuelle, il y a un trouble. Je pense par exemple aux pièces de Shakespeare, au personnage de Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, cette jeune fille qui se déguise en homme pour courtiser son amant. À l'époque, le rôle était joué par un jeune garçon qui incarnait une femme déguisée en garçon... On a donc une identité sociale, sexuelle, et puis tout le reste coule, change, court : c'est ça, le baroque ! Dans le livret d'*Elena*, il est question de rapt amoureux, c'est une idée très puissante qui traverse les personnages comme une maladie. Il n'y a pas de réelle psychologie profonde, on n'a pas le temps pour ça ! Regardez le roi Tyndare, le père d'Hélène : il change très rapidement ! Il lui suffit d'apercevoir Ménélas déguisé en fille, et il en tombe fou amoureux. Il ne pensera plus qu'à retrouver et sauver Ménélas plutôt que sa propre fille ! C'est ainsi que le désir affirme sa toute-puissance. On ne peut pas dire qu'*Elena* soit un

opéra sur le thème du pouvoir en tant que tel, même si des hommes de pouvoir y sont mis en scène. L'un d'eux est Tyndare qui, dès qu'il tombe amoureux, court à sa perte. C'est une pièce sur le pouvoir du désir.

Cette démonstration du pouvoir détenu par le désir, que l'on trouve déjà dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, est-elle typique de l'art baroque ?

La définition du baroque selon laquelle tout est continuellement en mouvement se vérifie constamment dans *Elena*. Il n'y a pas d'amour décidé dès le départ qui va tenir tout au long de l'action. Au début de l'ouvrage, Hélène est vierge en matière amoureuse, mais elle a envie de connaître l'amour. Et lorsque Ménélas arrive et l'interroge, elle se rapproche de lui alors qu'il est déguisé en Elisa. Je suis fasciné par la relation qui s'établit entre cette jeune fille et cet homme déguisé en femme. Il y a quelque chose de l'ordre du rationnel, et puis en même temps un monde irrationnel où les corps se parlent, où ils se reconnaissent. C'est une idée déjà présente dans *Le Combat de Tancrède et Clorinde* de Monteverdi.

Clorinde revêt une armure d'homme et se retrouve face à son amant Tancrède, qui ne sait pas qu'il se bat avec sa propre fiancée ; il sait juste qu'il a quelque chose à voir avec ce corps-là, quelque chose de très fort, que ce soit dans la mort, dans la vie ou dans la haine. Le désir de Ménélas et le regard que pose Hélène sur Elisa rendent magnifique ce rapport d'intimité entre eux deux. Hélène est troublée, même si cela n'apparaît pas à la surface. Comme je le disais plus tôt, quand on passe par le travestissement, on provoque toujours un trouble d'ordre sexuel. De même, je trouve le personnage de l'Amazone Hippolyte très beau et violent, même s'il entre assez tardivement en scène. J'adore ce genre de personnage féminin semblable à certaines héroïnes de Shakespeare qui se montrent plus viriles que les hommes. Elle a une double facette, en réalité : c'est une guerrière qui vient réclamer son dû, mais elle est aussi prête à se mettre à genou devant Thésée, à s'abaisser, à s'humilier devant lui par amour. Ces deux dimensions sont particulièrement touchantes.

Quelles références ont nourri votre mise en scène ?

Il y a certes Shakespeare, mais j'ai pensé aussi à Ovide et à ses *Métamorphoses*. Chez lui, le minéral, le végétal et l'organique ne cessent de s'échanger, cet imaginaire dépasse les catégories de pensées trop rationalistes. Je me suis encore inspiré de Claude Louis-Combet ou de Pierre Michon. Et puis de Pascal Quignard, l'un de nos contemporains qui vit dans un autre siècle, avec des références grecques et latines, et qui écrit encore dans une langue incroyable. Mais je pars bien évidemment du livret d'où proviennent énormément de références littéraires. Par exemple, quand le bouffon Irus parle de l'amour dont il faut profiter dans le moment présent, on pense à Ronsard, à toute la tradition de l'amour courtois et à tant de poètes du XV^e siècle...

À quelle époque et dans quel lieu situez-vous l'action ?

Notre production se veut plutôt intemporelle, même si certains costumes évoquent le XVII^e siècle ou des cultures lointaines. Dans cet opéra, comme chez Homère, le destin des hommes est d'abord conduit par les dieux. On a le sentiment que cette intrigue est une expérience, que la scène est un terreau d'expérimentation où l'on teste toutes les gammes du dialogue amoureux, de la sensibilité amoureuse. On découvre un confident qui aime et pourrait être aimé en retour mais qui n'ose pas se révéler, un autre qui a trahi mais qui est peut-être encore amoureux, etc. Il me semble qu'il faut concentrer ces éléments dans une éprouvette comme pour en voir les précipités chimiques après les avoir secoués ! Avec la scénographe Laure Pichat nous avons donc imaginé un décor qui soit clairement un « espace de jeu » : c'est une arène. Car j'ai aussi beaucoup rêvé à la scène de lutte entre Hélène et Ménélas : un combat, c'est un moment où l'on étreint le corps de l'autre ; et parfois, la fatigue aidant, le combat peut devenir très sensuel, même entre deux hommes. Nous avons donc imaginé une arène de taumachie, cercle de couleur rouge avec des panneaux pour se protéger qui nous permettent de moduler l'espace. C'est ainsi que la scénographie devient une machine à jouer. Nous utilisons aussi les voiles

des scènes marines pour raconter quelque chose de plus intérieur, de plus intime. Et au moment où tous les protagonistes sont perdus dans la forêt de leur désir, au troisième acte, nous figurons une forêt avec des lianes qui descendent des cintres, comme des calcifications évoluant au fil de l'action.

Selon vous, quel est le plus grand défi posé par cette œuvre ?

Comme souvent, il consiste à trouver le ton juste, la bonne tonalité. C'est pour cela qu'il ne faut pas viser la drôlerie sans travailler le « matièrage » humain et profond qui se trouve sous la surface. Mais en même temps, si l'on ne trouve pas la drôlerie et que les situations deviennent un peu glauques, cela devient dangereux parce que l'œuvre n'est pas écrite ainsi. Il y a par ailleurs une justesse à trouver dans le rapport avec le public. On est en présence d'un théâtre très direct, descendant de la *commedia dell'arte*. Par exemple quand le bouffon Irus entre en scène et qu'il dit : « moi je plais à tout le monde, tout le monde m'adore », je pense qu'il joue avec le public. Le livret interpelle encore le spectateur en lui disant en substance : « dépêche-toi d'aimer, car tout passe ! » Le théâtre baroque est un vrai jeu de miroir. Il faut donc trouver ce ton simple, direct, et prendre garde en même temps de tisser un lien très fort entre les expériences du plateau et la fable par un aller-retour constant. Le défi est aussi dans la direction d'acteur : le jeu doit être assez physique, troublant. La question du désir étant très intime, il faut tenter de ne pas se réfugier derrière des codes convenus. Il faut pouvoir simplement écouter et toucher l'autre, ce qui est parfois beaucoup plus sensuel et troublant. Il faut parvenir à fédérer et à emmener les gens dans une esthétique, dans une histoire. Au théâtre, le défi est toujours humain avant tout.

Paris, 29 mars 2013

*Entretiens publiés avec l'aimable autorisation
du Service dramaturgie du Festival d'Aix-en-Provence.*

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Leonardo García Alarcón Direction musicale

Originaire de La Plata en Argentine, Leonardo García Alarcón étudie le piano et la direction d'orchestre avant de se perfectionner au clavecin au Conservatoire de Genève auprès de Christiane Jaccottet et de devenir l'assistant du chef Gabriel Garrido. En 2004, il est nommé professeur de basse continue et chef de chant baroque au Conservatoire de Genève. En 2005, il fonde l'ensemble Cappella Mediterranea. En 2008, il est nommé organiste honoraire à vie des temples d'Anières et de Vézenaz. Passionné par la voix et féru de recherches musicologiques, il contribue, avec son ensemble Cappella Mediterranea, à la redécouverte d'œuvres oubliées : *Ulysse* de Zamponi, *Le Déluge universel* et *Nabucco* de Falvetti. En 2011, il dirige *Acis et Galatée* de Haendel au Festival d'Aix-en-Provence. En 2012, il est chef invité de l'Académie baroque européenne d'Ambronay. Parmi ses nombreux enregistrements, citons *Judas Maccabée* de Haendel, les motets et madrigaux de Peter Philipps ou encore *Sogno Barocco* aux côtés d'Anne Sofie von Otter avec laquelle il collabore régulièrement depuis 2010 et a donné une série de concerts en mai dernier. En 2012, il enregistre *Ulysse dans l'île de Circé* de Zamponi.

Il se produit à l'Opéra de Lyon, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Théâtre des Champs-Élysées, au Teatro Colón. Depuis 2010, Leonardo García Alarcón est en résidence au Centre culturel de rencontre d'Ambronay et directeur artistique et chef principal du Chœur de chambre de Namur (Belgique).

Jean-Yves Ruf Mise en scène

Après une formation littéraire et musicale, Jean-Yves Ruf intègre l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg puis l'Unité nomade de formation à la mise en scène du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, ce qui lui permet de collaborer avec Krystian Lupa et Claude Régy.

À l'opéra, il met en scène *Così fan tutte* de Mozart avec les chanteurs de l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris au Théâtre des Amandiers de Nanterre en 2005 puis à la MC93 de Bobigny en 2007, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski à l'Opéra de Lille en 2010, *Agrippina* de Haendel à l'Opéra de Dijon et à l'Opéra de Lille en 2011 avec la chef d'orchestre Emmanuelle Haïm et, cette saison, *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra de Dijon.

Au théâtre, il signe les mises en scène de *Mesure pour mesure* de Shakespeare à la MC93 de Bobigny en 2009, de *La Panne* de Dürrenmatt au Théâtre Vidy-Lausanne en 2009, de *Lettre au père* de Kafka au Théâtre Vidy-Lausanne et au Théâtre des Bouffes du Nord en 2012, et de *Troilus et Cressida* de Shakespeare à la Comédie-Française en 2013.

Parmi les rôles qu'il interprète au théâtre, citons Benedict (*Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare) en 2001 et Lopakhine (*La Cerisaie*, Tchekhov) en 2002 au Théâtre du Peuple de Bussang, ou encore Traps (*La Panne*, Dürrenmatt) au Théâtre de Carouge.

De 2007 à 2010, il dirige la Haute École de Théâtre de Suisse Romande. En plus de ses activités de metteur en scène, il enseigne dans différentes écoles nationales, dont l'École du Théâtre national de Strasbourg.

Laure Pichat décors

Diplômée de l'École nationale supérieure des arts et techniques du Théâtre (EN-SATT) et de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette, la scénographe Laure Pichat collabore régulièrement avec le metteur en scène Jean-Yves Ruf au théâtre et à l'opéra. Parmi leurs réalisations récentes, citons, au théâtre, *La Lettre au père de Kafka*, *La Panne* de Dürrenmatt, *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *La Passion selon Jean* d'Antonio Tarantino ou encore *Silures* d'après Samuel Taylor Coleridge.

À l'opéra, ils s'associent pour *Don Giovanni* et *Così fan tutte* de Mozart, *Agrippina* de Haendel, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *La Comédie sur le pont* de Martinu, *Le Combat de Tancredi* et *Clorinde* de Monteverdi et pour un spectacle de mariages guerriers et amoureux de Monteverdi. Prochainement, ils collaboreront sur *Facciamo Così*, une commande de l'ensemble Opera Fuoco inspirée de *Così fan tutte*.

Dans le domaine de l'architecture, Laure Pichat a travaillé à la réhabilitation d'un entrepôt en maison de ville, à la construction de deux maisons individuelles ainsi qu'à la rénovation et à la restructuration d'appartements.

Claudia Jenatsch costumes

Originaire de Berne, Claudia Jenatsch intègre en 1991 l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, section scénographie et costumes, dans la classe d'Eric Wonder dont elle devient la collaboratrice sur *John Gabriel Borkman* d'Ibsen et sur *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht. En tant qu'assistante scénographe, elle s'associe à Gilles Aillaud pour *En attendant Godot* de Beckett, *La Mouette* de Tchekhov, *Anna Christie* d'Eugène O'Neill et *Le Journal d'un disparu* de Janáček, ainsi qu'à Wilfried Minks et à Karl-Ernst Herrmann. En tant qu'assistante aux costumes, elle collabore avec Florence von Gerkan, Frida Parmeggiani, Rudy Sabounghi et Andrea Schmidt-Futterer. Elle est invitée par de nombreuses institutions – la Comédie-Française, l'Opéra de Dijon, l'Opéra de Graz, l'Opéra de Lille, l'Opéra de Cologne, la MC93, le Théâtre Vidy-Lausanne, la Comédie de Genève et l'Opéra de Hambourg – et travaille en étroite collaboration avec la compagnie de danse Paul Les Oiseaux.

De 2007 à 2010, elle enseigne la scénographie au département d'Études théâtrales de l'Université Lille III. Récemment, Claudia Jenatsch a créé les costumes, à la Maison de la Poésie à Paris, d'*Ida* ou *le délire* d'Hélène Bessette, dont elle a aussi conçu les décors, de *Troilus* et *Cressida* de Shakespeare à la Comédie-Française, d'*Agrippina* de Haendel, d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, de *Mesure pour mesure* de Shakespeare, d'*Ophée* et *Euridice* de Gluck et de *Don Giovanni* de Mozart.

Christian Dubet lumières

Originaire de l'île d'Ouessant, Christian Dubet est gardien de phare avant d'entamer, en 1994, une carrière d'éclairagiste de scène. Depuis, il collabore avec la Comédie-Française, le Théâtre Vidy-Lausanne, le Festival d'Avignon, l'Opéra de Lille, et exerce dans de multiples domaines. En danse contemporaine, il réalise des lumières pour François Verret de 1994 à 2008. Il travaille avec le Centre national des arts du Cirque de Châlons-en-Champagne et la compagnie de cirque Cahin Caha. Au théâtre et à l'opéra, il s'associe aux metteurs en scène Thierry Roisin et Olivier Py. Il crée également les lumières de ballets de la danseuse Carlotta Ikeda. Il travaille aussi sur des projets de musique contemporaine auprès de compositeurs comme Gualtiero Dazzi, et éclaire des concerts de l'ensemble Ars Nova. Seul ou avec d'autres artistes, il réalise des installations et conçoit l'éclairage de plusieurs expositions à la Grande Halle de la Villette notamment. En 2003, avec le plasticien Vincent Fortemps, il invente un procédé permettant de générer des images animées en temps réel, la cinémécanique, qui donne son nom à la compagnie qu'ils fondent en 2004. Il participe à plusieurs projets de réhabilitation en structure scénique comme aux Laboratoires d'Aubervilliers, et de mise en valeur patrimoniale. Il anime régulièrement des stages et des formations dans les écoles d'arts et d'architecture, dans les universités, dans les écoles d'art dramatique et de cirque. On lui doit l'invention de nombreux procédés d'éclairage.

Giulia Semenzato Elena, Venere (soprano)

Née en 1986 à Mirano, la soprano Giulia Semenzato étudie le chant auprès de Silvia Da Ros, Giancarlo Pasquetto et Stella Silva au Conservatoire Benedetto Marcello de Venise tout en suivant les masterclasses d'Ana Rodrigo (zarzuelas), Ermes Giussani (respiration), Cinzia Forte, Eugenia Dudenlova, Cristina Miatello et Patrizia Vaccari (musique baroque), Francesca Bertazzo Hart et Amy London (jazz). Son diplôme de Chant lyrique en mains, elle est sélectionnée parmi les meilleurs étudiants du conservatoire pour chanter avec l'orchestre de La Fenice (Venise) et intègre l'Académie baroque de la Villa Contarini (2010 et 2011). À la scène, elle incarne Sandrina (*Cecchina*, Piccinni), Zerlina (*Don Giovanni*, Mozart) ou encore Nicole (*Il falso tradimento*, Pietro Semenzato) et apparaît dans de nombreux festivals et salles d'Italie: Festival Grandezza e Meraviglie de Modène, Festival de musique de Bologne, Biennale de Venise, Festival Asolo Musica, Festival Marzo Organistico de Noale, Théâtre olympique de Vicence, Nouveau Théâtre communal de Vicence,

Panthéon de Rome, Théâtre communal de Trévise, Théâtre social de Trente, Théâtre de Castellfranco, Auditorium de Pieve di Soligo, Auditorium Palaunania de Fondo, Teatro Donizetti de Bergame, Teatro Malibran, etc. Elle aborde également le jazz, chantant notamment au Veneto Jazz, à l'Ubi Jazz, au Festival Jazz de la Villa Celimontana de Rome. Elle collabore par ailleurs avec des chefs tels que Stefano Montanari, Alfredo Bernardini, Josè Antonio Montano, Maurizio Dini Ciacci ou Michael Summers.

Kangmin Justin Kim Menelao (contre-ténor)

Après avoir obtenu un diplôme de Bachelier en Musique à la Northwestern University d'Evanston (Illinois), le contre-ténor américano-coréen Kangmin Justin Kim intègre la classe de Nicholas Clapton et Ian Partridge à la Royal Academy of Music de Londres, où il étudie toujours actuellement, tout en suivant des master-classes auprès d'artistes tels que Dame Kiri Te Kanawa, Thomas Quasthoff, June Anderson, Malcolm Martineau, Alfred Brendel et Masaaki Suzuki. En 2012, il est finaliste du concours Richard Lewis organisé par la Royal Academy of Music, reçoit le Prix Thierry Mermod au Festival de Verbier (Suisse), est semi-finaliste au Concours international de chant du Teatro Colon (Buenos Aires) et remporte le Stuart Burrows International Voice Award de l'Université de Wales. L'année suivante, il collabore avec Sachika Taniyama à l'Oxford Lieder Young Artist Platform (dont il est lauréat) et au National Mozart Competition en Grande-Bretagne, où il arrive en demi-finale. Parmi les rôles qu'il a incarnés à l'opéra, citons Cherubino dans *The Ghosts of Versailles* (John Corigliano), le Deuxième Garçon dans *La Flûte enchantée* et Anima dans *The Shadow of the Wave* (Tom Floyd). Récemment, il interprète Knusperhexe dans *Hänsel und Gretel* (Humperdinck) à la Royal Academy of Music, sous la direction de Gareth Hancock. Durant l'été 2013, il participe au programme « Jeunes Artistes » des Azuriales à Nice.

David Szigetvári Tesseo (ténor)

Le ténor lyrique Dávid Szigetvári étudie le chant avec Katalin Halmay à l'Université de musique Franz Liszt de Budapest, tout en suivant des master-classes auprès de Mitsuko Shirai, Nicholas Clapton, Peter Schreier, Helmuth Rilling, Ton Koopman, Nancy Argenta et Jean-Paul Fouchécourt. Lauréat du Concours international d'opéra baroque Pietro Antonio Cesti d'Innsbruck en 2010 puis récipiendaire du premier

prix du Concours international Johann Sebastian Bach de Leipzig en 2012, il fait ses débuts en Allemagne cette même année sous les traits de l'Évangéliste dans la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach. Il interprète également le rôle-titre de *L'Orfeo* ainsi que Télémaque dans *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (Monteverdi) au Landestheater de Passau, sous la direction artistique de Kobie van Rensburg et du chef Wolfgang Katschner. Depuis lors, il se produit, tant en concert qu'à l'opéra, sur de nombreuses scènes européennes : Konzerthaus de Vienne, Festival du Schleswig-Holstein, Festival de musique Sanssouci de Potsdam, Tage Alter Musik de Herne, mais aussi à Londres, Rotterdam, etc. En juin 2013, il fait ses débuts au Festival Haendel de Halle en compagnie de l'ensemble Lautten Compagny de Berlin et donne un récital au Festival Bach de Leipzig. Il entretient par ailleurs une étroite collaboration avec le Chœur Purcell et l'Orchestre de chambre Orfeo de Budapest (direction de György Vashegyi), mais aussi avec l'Orchestre baroque de Savaria (direction de Pál Németh) et l'ensemble belge Scherzi Musicali (direction de Nicolas Achten), aux côtés desquels il enregistre en première mondiale *L'Oratorio di Santo Stefano* de Caldara (Hungaroton Classics, 2011) et *La Catena d'Adone* de Mazzocchi (Alpha, 2012). On a pu l'entendre en juillet à l'Hôtel Maynier d'Opède dans un concert dédié à Cavalli sous la direction de Nicolau de Figueiredo.

Giuseppina Bridelli Ippolita, Pallade (mezzo-soprano)

Originaire de Piacenza, Giuseppina Bridelli s'est formée au Conservatoire de sa ville natale puis à la Scuola dell'Opera italiana de Bologne. Depuis 2008, elle est régulièrement invitée au Teatro Comunale de Bologne où elle chante notamment les rôles de Idamante dans *Idomeneo*, Zerlina dans *Don Giovanni*, Tisbe dans *La Cenerentola*, Zulma dans *L'Italienne à Alger*, Enrichetta di Francia dans *I Puritani* et Mercedes dans *Carmen*. Elle se produit dans les plus grands festivals de musique baroque, notamment au Festival della Valle d'Itria qui l'invite régulièrement, et aux festivals de Beaune et de Brème où elle interprète Flora dans *L'incoronazione di Dario* de Vivaldi avec l'Accademia Bizantina (enregistrement chez Naïve). En 2012 elle débute dans le rôle de Flora dans *La Traviata* au Théâtre San Carlo à Naples. Elle chante Zaïde dans *Le Turc en Italie* pour Angers Nantes Opéra en décembre 2013. Ses projets pour les saisons à venir incluent : Ernesto dans *Il mondo della luna* de Haydn sous la direction de Jérémie Rhorer à l'Opéra de Monte-Carlo, Despina dans *Così fan tutte* au Teatro Comunale de Bologne, le rôle-titre de *Oron-tea* de Cesti au Festival d'Innsbruck.

Rodrigo Ferreira Peritoo (contre-ténor)

Originaire de São Paulo, le contre-ténor Rodrigo Ferreira étudie au Département supérieur pour jeunes chanteurs du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, puis auprès de Christiane Patard. En 2012, il est lauréat HSBC de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence où il participe en 2011 à la création de *Thanks to my Eyes* d'Oscar Bianchi et, en 2012, à celle de *Written on Skin* de George Benjamin. Spécialiste de musique contemporaine, il crée en 2012 le rôle-titre de *Re Orso* de Marco Stroppa à l'Opéra Comique avec l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Susanna Mälkki et, en 2013, le rôle d'Albin dans *Claude* de Thierry Escaich à l'Opéra de Lyon dans une mise en scène d'Olivier Py. Aux côtés du pianiste Alphonse Cemin, il interprète *The Lover in Winter* de Thomas Adès ainsi que les *Rückert Lieder* de Mahler et *Mirages* de Fauré à l'Opéra de Lille, et chante sous la direction de Laurence Equilbey la partie d'alto solo de *The Lark et des Chichester Psalms* de Bernstein. Il interprète Ritornello (*L'Opera Seria*, Florian Gassmann) et donne fréquemment en concert les passions, cantates et messes de Bach ainsi que les *Stabat Mater* de Vivaldi, Sances et Pergolèse. Il chante sous la baguette de Gustav Leonhardt et de Kazushi Ono et collabore régulièrement avec le claveciniste Ronan Khalil et l'ensemble Desmarest, notamment dans le cadre du Festival d'Ambronay. Depuis 2006, il participe à de nombreux spectacles avec les compagnies Le Théâtre Décomposé et C'Interscribo, et s'est produit lors du *Babysitting* de Robyn Orlin au Palais des Beaux-Arts de Lille. Parmi ses projets, citons la création de *Neige* de Catherine Kontz au Théâtre de la Ville de Luxembourg, *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez au Festival Berlioz avec l'ensemble Le Balcon, des cantates allemandes à l'Auditorium de Bordeaux avec l'ensemble Sagittarius, ainsi que des récitals de musique ancienne à l'Opéra de Lille et au Festival du Périgord Noir.

Zachary Wilder Iro (ténor)

Originaire de Los Angeles, le ténor Zachary Wilder se produit en concert et à l'opéra. Sa carrière européenne a commencé en 2010, en interprétant le rôle de Renaud (*Armide*, Lully) au Théâtre de Gennevilliers. Il a ensuite chanté Corydon (*Acis et Galatée*, Haendel) au Festival d'Aix-en-Provence et à la Fenice de Venise. Il a déjà travaillé avec de nombreux ensembles aux États-Unis, dont l'Orchestre du Festival de Musique Ancienne de Boston, l'Orchestre Baroque de Harvard, l'Orchestre Baroque de Portland, Apollo's Fire, Ars Lyrica de Houston, Blue Heron, The

Boston Pops, le Festival portugais de Boston, la Camerata Ventepane, Emmanuel Music, Haendel & Haydn, Mercury Baroque, Pacific Musicworks, l'Orchestre symphonique de San Antonio, le Feu Séraphique et le Tenet Ensemble. Récemment, il a chanté Grimoaldo (*Rodelinda*) et Osman (*Almira*) de Haendel, Mercure (*Ulysse dans l'île de Circé*, Zamponi), l'Évangéliste (*Passion selon Saint Jean*, Bach), mais aussi dans *Indian Queen* de Purcell, *Les Saisons* de Haydn et le *Te Deum* de Charpentier. Il a participé à l'enregistrement de *Psyché* de Lully (récompensé aux Grammy Awards) avec le Festival de musique ancienne de Boston, ainsi qu'à leur récent *Actéon, la pierre philosophale* de Charpentier et *Vénus et Adonis* de Blow pour le label CPO. Il fait partie de l'édition 2013 du Jardin des Voix des Arts Florissants de William Christie, avec lequel il a réalisé une tournée internationale, dans un programme autour de Rameau et de ses contemporains. Zachary Wilder est titulaire de la bourse Lorraine Hunt-Lieberson 2010/2011 et a bénéficié du programme Gerdine pour les jeunes artistes à l'Opera-Theatre de Saint Louis, ainsi que d'une bourse au Tanglewood Music Center.

Anna Reinhold Menestee, La Pace (mezzo-soprano)

La mezzo-soprano Anna Reinhold étudie le chant dans la classe d'Isabelle Guillaud au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où elle obtient son diplôme en 2010. Elle approfondit sa connaissance du répertoire baroque auprès de Kenneth Weiss et du *Lied* avec Claudia Visca et Walter Moore à l'Université de Vienne. En 2011, elle intègre Le Jardin des Voix et participe à une tournée internationale sous la direction de Paul Agnew et de William Christie, qui la dirige ensuite en Cybèle (*Atys*, Lully) à l'Opéra Royal de Versailles et à la Brooklyn Academy of Music de New York, dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. Avec Les Arts Florissants, elle chante *Vénus et Adonis* de Blow, *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Charpentier et Damon (*Acis et Galatée*, Haendel) au Festival « Dans les jardins de William Christie ». Parmi les autres rôles qu'elle incarne, citons, en 2009, la Femme du Garde-chasse (*La Petite Renarde rusée*, Janáček) à l'Opéra de Reims et le Prince (*Cendrillon*, Massenet) à l'Opéra de Massy et, cette saison, Diane (*Hippolyte et Aricie*, Rameau) au Festival de Beaune, à l'Opéra national de Bordeaux et à l'Opéra de Versailles sous la direction de Raphaël Pichon avec lequel elle enregistre la *Messe en si* de Bach. En 2012, elle crée le rôle-titre de *Phédre*, tragédie lyrique d'Emmanuel Normand. Elle est cofondatrice de l'ensemble Il Caravaggio.

Krzysztof Baczyk Tindaro, Nettuno (basse)

Né en 1990, la basse polonaise Krzysztof Baczyk reçoit une éducation musicale dès l'enfance, dans le cadre du Chœur de jeunes garçons de Poznan. Il étudie ensuite à l'Académie de musique de la même ville, dont il ressort diplômé en 2014. Il se perfectionne également lors de master-classes avec des professeurs tels qu'Anita Garanča, Dale Fundling, David Pountney, Ann Muray, Eytan Pessen, Dmitri Vdovin, Andrzej Dobber ou encore Andrejs Zagars. Finaliste du Concours de chant Mikulas Schneider-Trnavský, il remporte en 2011 le Second prix ainsi qu'un Prix spécial lors du Concours Iuventus Canti à Vrable en Slovaquie. Il fait ses débuts professionnels au Grand Théâtre de Poznan, lors de la production de *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch, puis participe à de nombreux projets. Il interprète notamment les rôles de Zaretski (*Eugène Onéguine*, Tchaïkovski), Bartolo (*Les Noces de Figaro*, Mozart), le rôle-titre de *Hamlet* (Ambroise Thomas), Colline (*La Bohème*, Puccini), le Roi (*Aida*, Verdi), un Hermite (*Der Freischütz*, Weber), et chante dans *Le Manoir hanté* (Moniuszko). Il participe une première fois à l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence en 2012, où il interprète *La Mandragore* de Gianluca Verlingieri, avant d'y revenir en 2013 dans le cadre de la résidence Mozart où il remporte le Prix des Amis du Festival d'Aix-en-Provence. Depuis décembre 2010, il est membre du programme pour jeunes artistes du Teatr Wielki – Opéra national de Varsovie.

Mariana Flores Astianassa, Giunone, Castore (soprano)

Originnaire d'Argentine, la soprano Mariana Flores étudie le chant à l'Université de Cuyo puis à la Schola Cantorum de Bâle, et participe à des master-classes dispensées par Denise Duplex, Patricia Pease, Jennifer Smith, Margaret Honig, Jennifer Larmore et Bernarda Fink.

Elle aborde de nombreux rôles : Giunone (*Hercule amoureux*, Cavalli) à la Salle Pleyel, la Dame d'honneur et la Deuxième Sorcière (*Didon et Enée*, Purcell) ainsi que l'Éternité et Une furie (*La Calisto*, Cavalli) au Grand Théâtre de Genève.

Plus récemment, elle interprète *L'Egisto* de Cavalli à l'Opéra Comique et à l'Opéra de Rouen avec Le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, *Ulysse dans l'île de Circé* de Zamponi à la Salle Philharmonique de Liège avec l'Ensemble Clematis sous la direction de Leonardo García Alarcón, le rôle de Despina (*Così fan tutte*, Mozart) à l'Opéra de Perm sous la baguette de Teodor Currentzis et *Il Paride* de Bontempi au Festival d'Innsbruck aux côtés de Christina Pluhar.

Cette saison, avec l'ensemble Cappella Mediterranea, elle chante et enregistre des

œuvres du Siècle d'or espagnol et du baroque mexicain, *Carmina latina*, au Festival de Wallonie, et *Nabucco* de Falvetti au Festival d'Ambronay.

Ses nombreux enregistrements comprennent *Piazzolla-Monteverti : una utopia argentina* avec la Cappella Mediterranea. Son premier disque en soliste, dédié à Frescobaldi, *Il regno d'amore*, paraît en 2010.

Elle se produit régulièrement avec le luthiste Hopkinson Smith.

Majdouline Zerari Eurite , La Verita (mezzo-soprano)

La mezzo-soprano Majdouline Zerari étudie au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon dans la classe de Françoise Pollet puis au Centre national d'artistes lyriques (CNIPAL). En 2010, elle participe à la résidence de *Lied* et de musique contemporaine de l'Académie européenne de musique du Festival d'Aix-en-Provence. En 2011, elle intègre l'Opéra Studio de Lyon pour *Vous qui savez... ou ce qu'est l'amour* d'après Mozart. Depuis, elle a chanté l'Architecture (*Les Arts florissants*, Charpentier) sous la direction de Christophe Rousset, Didon (*Didon et Enée*, Purcell) au Festival d'Ambronay, Mastrilla et Frasquinella (*La Périchole*, Offenbach) à l'Opéra de Bordeaux et à l'Opéra de Lausanne, Berta (*Le Barbier de Séville*, Rossini) à l'Opéra de Vichy et Aglatida (*Zanaïda*, Jean-Christien Bach), qu'elle a enregistré en 2012, au Festival Bach de Leipzig, au Konzerthaus de Vienne et au Théâtre Manoel de Malte. Dernièrement, elle a incarné la Troisième camériste (*Le Nain*, Zemlinsky) et la Mère, la Tasse chinoise, la Libellule (*L'Enfant et les sortilèges*, Ravel) à l'Opéra de Lyon, ainsi que la Bergère, la Chatte et l'Écureuil, dans le même opéra, au Festival d'Aix-en-Provence, en Suisse et au Maroc.

En concert, elle a interprété les *Scènes de village* de Bartók sous la baguette de Peter Eötvös, la partie d'alto solo du *Requiem* de Mozart, les *Mémoires populaires juives* de Chostakovitch et le rôle-titre de *Judith triomphante* de Vivaldi avec le Concert de l'Hostel Dieu de Lyon.

Brendan Tuohy Diomede, Creonte (ténor)

Originnaire de l'État de Washington, le ténor Brendan Tuohy étudie à l'Université de Cincinnati. En 2008, il accède à la demi-finale des auditions du Metropolitan Opera National Council à New York. Il intègre ensuite l'Opéra Studio de Portland où il chante le Comte Almaviva (*Le Barbier de Séville*, Rossini), Tchaplitiski et le Maître des Cérémonies (*La Dame de pique*, Tchaïkovski), et le Premier noble (*Lohengrin*, Wagner). Puis il rejoint l'Opéra Studio de Houston, où il vient de terminer sa troisième et dernière saison après avoir interprété le rôle-titre d'*Albert Herring* de

Britten, Gastone (*La Traviata*, Verdi) et le Narrateur du *Tour d'écro*u de Britten.

Parmi les rôles qu'il a incarnés depuis, citons Martin (*The Tender Land*, Copland) à l'Opéra de Vashon, Pong (*Turandot*, Puccini) à l'Opéra de Portland et Ulrich Eisslinger (*Les Maîtres chanteurs*, Wagner) à l'Opéra de Cincinnati.

En 2012, il a été la doublure du Podestat (*La Finta Giardiniera*, Mozart) au Festival d'Aix-en-Provence, Ferrando (*Così fan tutte*, Mozart) à l'Opéra de Vashon et le ténor soliste des *Chemises de Noces* de Dvorák au Festival de musique de Grant Park à Chicago.

Cette saison, il interprète Nemorino (*L'Élixir d'amour*, Donizetti) à l'Opéra de Memphis, la partie de ténor soliste dans la Neuvième symphonie de Beethoven et dans *La Ballade*

des héros de Britten avec l'Orchestre symphonique d'Oregon, et Alfredo (*La Traviata*, Verdi) à l'Opéra de Tacoma. Il fait ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Seattle dans la Neuvième symphonie de Beethoven.

Jake Arditti Euripilo, La Discordia, Polluce (contre-ténor)

Titulaire du Prix Spécial au Festival d'Innsbruck 2012, Jake Arditti s'est formé à la Guildhall School of Music and Drama et au Royal College of Music. Il collabore ensuite à une production de *Pelléas et Mélisande* présentée à l'English National Opera et au Festival de Glyndebourne.

Il interprète Othniel dans *Joshua* de Haendel pour Opera North. Ses projets récents et à venir comptent *Rinaldo* (rôle-titre) pour le Theater an der Wien au Kammeroper de Vienne et au Longborough Festival, Prince Gogo dans *Le Grand Macabre* à Essen, Nerone dans *Agrippina* au Festival Haendel de Göttingen, Euripilo, La Discordia et Polluce dans la reprise d'*Elena* à Lisbonne, Spirit dans *Didon et Énée* pour Opera North, Nireno dans *Jules César*, Cupidon dans *Vénus et Adonis* et Spirit au Innsbruck Festival, le rôle-titre de *Riccardo Primo* pour le London Handel Festival dirigé par Laurence Cummings, Nerone dans *Agrippina*, Amor dans *L'Incoronazione di Poppea*, Guido dans *Flavio* (English Touring Opera), SUM, une création de Max Richter au Royal Opera House, Apollo/Terpsicore dans *Il Pastor Fido* et Unulfo dans *Rodelinda* pour le London Handel Festival.

Il se produit au Festival de Printemps de Heidelberg dans *Il Tramonto* de Respighi et *Canciones Lunaticas* de Hilda Paredes, une pièce pour contre-ténor et quatuor à cordes créée au Wigmore Hall avec le Quatuor Arditti puis repris à Wien Modern à Vienne, au Festival d'Automne à Paris, et prochainement au Festival d'Édimbourg.

Job Tomé Antiloco (baryton)

Né à Matosinhos au Portugal, le baryton Job Tomé étudie au Conservatoire de Porto avant d'intégrer, en 2002, l'École supérieure de musique et des arts du spectacle. De 2003 à 2006, il est membre de l'Opéra Studio de la Casa da Música de Porto où il bénéficie de l'enseignement de Jeff Cohen, Jaime Mota, Jill Feldman, Philip Langridge et Malcolm Martineau. Il se perfectionne ensuite auprès de Peter Harrison. En 2007, il reçoit le Premier prix de la Fondation portugaise du Rotary Club pour la meilleure interprétation de Lieder et de mélodies portugaises, ainsi que le Prix d'interprétation d'Helena Sá e Costa de l'École supérieure de musique et des arts du spectacle.

Au cours de la saison 2008-2009, il est membre du Centre National d'Artistes Lyriques (CNIPAL). Job Tomé se produit en récital, dans des productions d'opéras et d'oratorios en France et au Portugal. En 2010, il chante Nestor Fabris (*Un retour*, Oscar Strasnoy) au Festival d'Aix-en-Provence avant de participer à l'Académie européenne de musique en 2012.

Cette saison, il a interprété Wolfram (*Tannhäuser*, Wagner) à Lisbonne avec l'Orchestre de la Fondation Calouste Gulbenkian, Enée (*Didon et Enée*, Purcell) au Théâtre du Châtelet avec Musicatreize et à la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne avec l'Ensemble Músicos do Tejo, Jésus (*La Passion selon Saint Matthieu*, Bach), Figaro (*Le Barbier de Séville*, Rossini) à Lisbonne ou encore Tobia Mill (*La Cambiale di matrimonio*, Rossini) dans le cadre de l'Académie baroque européenne d'Ambronnay.

CAPPELLA MEDITERRANEA

Créé en 1999 par Leonardo García Alarcón, l'ensemble instrumental et vocal Cappella Mediterranea fait revivre le répertoire du sud de l'Europe à travers trois genres emblématiques du début du XVII^e siècle : le madrigal, le motet polyphonique et l'opéra. Il développe une approche originale de la musique baroque latine en s'appuyant sur les récentes découvertes musicologiques concernant la rhétorique italienne. Il s'attèle aussi à codifier les éléments baroques encore présents dans les musiques populaires du sud de l'Europe, et à mettre en lumière les influences artistiques du Sud sur le Nord dans un répertoire allant de la Renaissance à l'époque baroque. Depuis quelques années, son répertoire s'élargit et s'étend désormais de Monteverdi à Mozart.

En 2011, l'ensemble accompagne la mezzo-soprano Anne Sofie von Otter au Festival d'Ambronay, au Wigmore Hall et au Théâtre des Champs-Élysées dans *Sogno Barocco*, dont l'enregistrement paraît en 2012. La même année, il interprète *Nabucco* de Falvetti au Festival d'Ambronay, un opéra qui n'avait plus été donné depuis sa création en 1683, et qui fera l'objet d'une parution discographique à l'automne 2013.

En 2013, il propose aussi une nouvelle interprétation des *Vêpres* de Monteverdi. Parmi les compositeurs enregistrés par l'ensemble, citons Barbara Strozzi, Giovanni Giorgi, Michelangelo Falvetti ou encore Gioseffo Zamponi.

Cappella Mediterranea est soutenu par la Fondation Orange, la DRAC et la Région Rhône-Alpes, ainsi que par le département de l'Ain.

Orchestre

Viole de gambe / lirone
François Joubert Caillet

Viole de gambe
Margaux Blanchard

Théorbe / archiluth / guitare
Josep Maria Marti Duran

Théorbe / guitare / percussions
Quito Gato

Violone
Eric Mathot

Cornets / Flûtes
Rodrigo Calveyra
Jean-Pierre Canihac

Violons
Anne Millischer
Naomi Burrell

Clavecin / orgue
Ariel Rychter

Clavecin / luth-clavecin
Leonardo García Alarcón

Les partenaires institutionnels

L'Opéra de Lille, régi sous la forme d'un Établissement public de coopération culturelle, est financé par
La Ville de Lille,
Lille Métropole
Communauté Urbains,
La Région Nord-Pas de Calais,
Le Ministère de la Culture
(DRAC Nord-Pas de Calais).



Dans le cadre de la dotation de la Ville de Lille, l'Opéra bénéficie du soutien du **Casino Barrière** de Lille.



Les partenaires média

Danser
 France Bleu Nord
 France Musique
 France 3 Nord-Pas de Calais
 Les Inrockuptibles
 La Voix du Nord
 Nord Éclair
 Wéo
 Télérama



Les artistes de l'Opéra de Lille

Le Chœur de l'Opéra de Lille
 Direction Yves Parmentier

Les résidences :
Le Concert d'Astrée
 Direction Emmanuelle Haim
L'ensemble Ictus
 Daniel Linehan chorégraphe

Fondation
 Crédit Mutuel Nord Europe
Mécène associé
aux productions lyriques



Fondation Orange
Mécène associé
aux projets audiovisuels
 Fondation Orange



Dalkia
Mécène associé
 Dalkia

Crédit du Nord
Partenaire événements,
& partenaire associé
 Crédit du Nord

Les partenaires événement
 Cic Nord Ouest
 Orange
 Rabot Dutilleul
 Société Générale
 Vilagla



Les partenaires associés

Air France
 Caisse d'Épargne Nord France Europe
 Caisse des Dépôts et Consignations
 Crédit Agricole Nord de France
 Deloitte
 Eaux du Nord
 In Extenso
 Meert
 Norpac
 Printemps
 Ramery
 Transpole



Réseaux et autres partenaires

OPERAEUROPA www.opera-europa.org
 ROF www.rof.fr
 RESEO www.reseo.org

MUZEMUSE www.muzemuse.eu
 BIG BANG www.bigbangfestival.eu
 BELLES SORTIES de Lille métropole
www.lillemetropole.fr
 INA www.ina.fr



MAI-JUIN : L'OPÉRA DE LILLE FÊTE SON 10^e PRINTEMPS

MA 13*,
ME 14,
JE 15 MAI

Danse / Création
THE KARAOKE DIALOGUES

VE 23,
SA 24 &
DI 25 MAI

Concerts + Happy Day
QUATUORS À CORDES

SA 27 MAI

Récital
SOPHIE KARTHÄUSER

ME 11,
JE 12 JUIN

Danse
D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE*

VE 6,
SA 7 JUIN

Concerts + Happy Day
OH LES CHEURS !

ME 18,
JE 19 JUIN

Opéra / Création
DRÆO14 [VOL.1]

Chorégraphie **Daniel Linehan**

20h / Tarifs 5/8/13/17/22 €
*séance « Opéra en famille »
(tarif adulte 10 € / -18 ans 8 €)

3 CONCERTS

Ve 23 mai 20h **Quatuor Èbène**
Sa 24 mai 20h **Quatuor Jérusalem**
Di 25 mai 16h **Quatuor Artis**

Tarifs 5/8/13/17/22 € par concert

Sophie Karthäuser soprano
Cédric Tiberghien piano
Debussy, Honegger, Poulenc

20h / Tarifs 5/8/13/17/22 €

3 CONCERTS

Ve 6 juin 20h **Chœur de l'Opéra de Lille**
Sa 7 juin 17h30* **Rhoun El Bakkali**
Sa 7 juin 20h **The Brown Sisters**

Tarifs 5/8/13/17/22 €
* Tarifs 9 € / Réduits 5 €

Opéra de Helmut Oehring
suivi de *La Cuirelle*
des Anciens et des Modernes

Avec
Le Concert d'Astrée, l'ensemble **Ictus**
20h / Tarifs 5/8/13/17/22 €



Je 15 mai
Rencontre avec l'équipe artistique
à l'issue de la représentation

Les soirs de représentation :
Restauration et bar
Dès 18h30, entrée par la billetterie,
rue Léon Trulin

Exposition
Avec l'École Supérieure
d'Art de Cambrai

HAPPY DAY !

Sa 24 mai 14h
Master-class publique
avec **Quatuor Artis**

Sa 24 mai 17h & Di 25 mai 14h
Concerts des Jeunes Quatuors
du Conservatoire de Lille

Gratuit sur réservation
+33(0)362 21 21 21
billetterie@opera-lille.fr

HAPPY DAY !

Sa 7 juin de 14h à 17h
Atelier choral avec
le Chœur de l'Opéra de Lille,
atelier gospel,
atelier musiques du monde...

en collaboration avec
le Conservatoire de Lille,
Attacala et Jazz en Nord

Gratuit sur réservation
+33(0)362 21 21 21

*Dans le cadre du festival
Latitudes Contemporaines
Du 4 au 20 juin
www.latitudescontemporaines.com

Bénéficiez de 15% de réduction avec le **PASS 10^e PRINTEMPS !** pour 3 spectacles ou plus en mai-juin à l'Opéra de Lille **+33(0)362 21 21 21** www.opera-lille.fr

OPERA DE LILLE

2, RUE DES BONS-ENFANTS B.P. 133
F-59001 LILLE CEDEX - T. +33 (0)362 21 21 21
www.opera-lille.fr