

Le Nozze di Figaro
6 au 17 mars 2025 — Conservatoire de Paris

OPÉRA DE

W. A. Mozart

DIRECTION

Paul Daniel

MISE EN SCÈNE

Mariame Clément

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



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Coproduction Conservatoire national
supérieur de musique et de danse
de Paris – Philharmonie de Paris

Remerciements à l'Opéra Bastille,
l'Opéra-Comique, la Comédie
Française, l'Odéon-Théâtre de
l'Europe et l'Opéra de Rouen

Remerciements à Marie Roumégas,
étudiante en première année d'histoire
de la musique au Conservatoire de Paris,
pour la rédaction de ce programme.

© Corinne Mercadier,
Une fois et pas plus 43, 2000. Galerie Binome

LE NOZZE

OPÉRA DE

W. A. Mozart

SUR UN LIVRET DE

Lorenzo da Ponte

Jeudi

6 mars 2025 à 19h

Samedi

8 mars 2025 à 19h

et du 11 au 17 mars 2025

www.philharmoniedeparis.fr

Salle

Rémy-Pflimlin

Durée estimée

3h20 min avec entracte

Représentations surtitrées

DI FIGARO

Acte I

Le château du Comte Almaviva. Susanna, la femme de chambre de la Comtesse, apporte les dernières finitions à son chapeau de mariée, tandis que Figaro, le valet de chambre du Comte, mesure la chambre que le Comte leur destine. Susanna s'inquiète de la proximité entre cette chambre et celle du Comte : elle apprend à Figaro que le Comte a des vues sur elle et entend invoquer un soi-disant droit seigneurial – une pratique abusive qui lui permet d'entretenir des relations sexuelles avec les femmes de son domaine avant leur nuit de noces. Figaro jure de l'en empêcher.

Le docteur Bartolo rencontre son ancienne servante, Marcellina, maintenant employée au château. Elle entend faire valoir un vieux contrat de mariage entre elle et Figaro. Celui-ci l'avait signé en garantie d'un prêt qu'il ne peut pas rembourser. Bartolo se réjouit à l'idée de se venger de Figaro, qui lui a joué des tours dans le passé. Marcellina, désormais certaine d'épouser Figaro, nargue Susanna, qui la provoque à son tour en lui rappelant son âge.

Le jeune page Cherubino raconte à Susanna que le Comte l'a surpris avec Barbarina, la fille du jardinier, et qu'il l'a menacé de le renvoyer du château. Il confie également à Susanna son amour pour la Comtesse... et pour les femmes en général. Mais le Comte entre dans la pièce ; paniqué, Cherubino se cache derrière un fauteuil.

Se croyant seul avec Susanna, le Comte la presse d'accepter un rendez-vous dans le jardin au crépuscule. L'arrivée de Basilio, le maître de chant, le force à se cacher à son tour. Mais en entendant Basilio colporter des racontars sur le béguin de Cherubino pour la Comtesse, il sort de sa cachette dans un mouvement de rage. Sa jalousie ne fait que croître lorsqu'il découvre que Cherubino était également caché dans la pièce depuis le début.

Un groupe de villageois rameutés par Figaro chante les louanges du Comte pour avoir aboli le droit de cuissage. Figaro demande publiquement au Comte de célébrer le mariage en remettant à Susanna un voile blanc, symbole de virginité. Se sentant pris au piège, le Comte essaye de gagner du temps et de retarder le mariage. Dans sa colère, il bannit Cherubino et le force à partir pour l'armée le jour même.

Acte II

La Comtesse se lamente de la négligence de son époux : Susanna lui a révélé les avances insistantes du Comte. Entre Figaro, qui propose un plan pour déjouer les projets de son maître. Il prévoit d'envoyer Cherubino, travesti en Susanna, à un rendez-vous galant avec le Comte. Cherubino arrive dans la chambre de la Comtesse pour essayer son déguisement. Profitant d'une brève absence de Susanna, Cherubino flirte avec la Comtesse. Mais, à nouveau, l'arrivée imprévue du Comte le force à se cacher. Il s'enferme dans un placard.

Soupçonnant la Comtesse d'avoir un amant, le Comte exige en vain qu'elle ouvre la porte du placard, au grand effroi de Susanna, revenue dans la chambre à leur insu. Le Comte sort chercher des outils pour forcer la porte, emmenant son épouse avec lui. En leur absence, Cherubino s'enfuit par la fenêtre et Susanna prend sa place dans le placard. De retour dans la chambre, la Comtesse confesse à son époux furibond que Cherubino est caché dans le placard. Tous deux sont ébahis lorsque c'est Susanna qui en sort.

Figaro vient chercher Susanna quand le jardinier Antonio fait irruption, furieux que quelqu'un ait écrasé ses fleurs en sautant de la fenêtre. Figaro s'empresse de dire qu'il s'agissait de lui. Le Comte est perplexe, mais il se réjouit à l'arrivée de Bartolo, Marcellina et Basilio, qui exigent que Figaro épouse Marcellina ou paie sa dette.

Acte III

La Comtesse élabore ses propres plans pour contrecarrer ceux de son époux : Susanna feindra d'accepter le rendez-vous du Comte mais la Comtesse s'y rendra elle-même. La joie du Comte, à la confirmation du rendez-vous nocturne, se transforme en colère lorsqu'il entend Susanna comploter avec Figaro.

Soutenue par le Comte, Marcellina obtient gain de cause : elle épousera Figaro. Celui-ci argue que le mariage requiert le consentement de ses parents, or il ne les connaît pas. En entendant le récit de ses origines, Marcellina reconnaît le fils qu'elle a autrefois perdu ; Bartolo est le père. Susanna, d'abord furieuse en voyant Figaro et Marcellina enlacés, se réjouit avec eux quand elle apprend leur lien de parenté. Le Comte est dépité.

La Comtesse espère encore sauver son mariage. Elle fait écrire à Susanna un billet proposant au Comte un rendez-vous dans le jardin ; le billet est fermé par une épingle, que le Comte doit renvoyer en guise de réponse. La célébration du mariage commence. Susanna glisse le billet au Comte qui fait tomber l'épingle en l'ouvrant, ce qui attire l'attention de Figaro.

Acte IV

À la tombée de la nuit, dans le jardin, Barbarina se lamente d'avoir perdu l'épingle que le Comte l'avait chargée de rendre à Susanna. Figaro, soudain convaincu que Susanna le trompe avec le Comte, décide de les surprendre sur le fait. Susanna, vexée par les soupçons de Figaro, se venge en feignant d'attendre impatiemment le Comte.

Susanna et la Comtesse échangent leurs vêtements. Le Comte arrive au rendez-vous avec « Susanna » – qui est en fait la Comtesse. Figaro, lui, a enfin compris la supercherie. Pour taquiner Susanna, il feint de séduire la « Comtesse », puis s'empresse de la rassurer : il avait deviné son travestissement. Tous deux poursuivent la comédie pour attiser la jalousie du Comte. Hors de lui, celui-ci refuse de pardonner à son « épouse » ce qu'il croit être une infidélité. C'est alors que la Comtesse se dévoile, révélant toute la vérité. Le Comte lui demande pardon et tout rentre dans l'ordre.

Distribution

Mise en scène
Mariame Clément

Direction musicale
Paul Daniel
assisté de Victor Rouanet

Scénographie
Clémence Bezat

Costumes
Julie Scobeltzine

Lumières
Marie Lambert-Le Bihan

Assistante à la mise en scène
Isabelle Carlean-Jones
assistée de Marie Roumégas

Chœur du Conservatoire

Soprano
Estere Katrina Pogina
Franciana Nogues
Louise Vandenhole

Alto
Céleste Pinel
Clarisse Fauchet
Maria Soler Vidal

Ténor
Antonin Alloncle
Yann Salaün
Mejamandresy Rakotonirina
Andrianjafy

Basse
Auguste Truel
Nicolas Hézelot
Paul-Emile Burgevin

Étudiant·es du département
des disciplines vocales

Solistes

Le Comte Almaviva
Paul-Louis Barlet

La Comtesse Almaviva
Candice Albardier

Susanna
Thaïs Raï-Westphal

Figaro
Lysandre Châlon

Cherubino
Léontine Maridat

Marcellina
Alix De Guérines

Bartolo
August Chevalier

Basilio et Don Curzio
Antonin Alloncle

Barbarina
Chun Li

Antonio
Nicolas Hézelot

Chef·fes de chant
Oscar Nguyen
Louis Dechambre
Manon Minvielle-Debat
Xinhui Wang

Étudiant·es du département des disciplines
instrumentales classiques et contemporaines

Orchestre du Conservatoire

Violon 1
Sylvain Hotellier, violon solo
Arthur Legros
Clara Messina
Iseult Basarab Brancovan
Laura Lecocq
Henry Cattenoz
Félix Cohen
Ivan Maciuca

Violon 2
Hadewych De Vos, cheffe d'attaque
Anselot Brun-Jaffrès
Maxime Ramić
Léandre Chose-Bridenne
Nathan Noufel
Loubna Kammarti

Alto
Ines Ferreira, cheffe d'attaque
Timothée Lecoq
Isaure Delattre
Rachel Korenhof

Violoncelle
Pauline Fritz, cheffe d'attaque
Victor Lancelot-Mahé
Marion Le Gal La Salle
Hsin-Hua Lin

Contrebasse
Félicien Moisseron, chef d'attaque
Raphaël Quaretti

Flûte
Chloé Auvray
Noé Royer

Hautbois
Maëlle Dellinger
Théo Malod

Clarinette
Junwei Qi
Yeonwoo Choi

Basson
Hélène Ortuno
Charlotte Machicot

Cor
Johan Kulcsár
Emma Clem

Trompette
Sangwoo Kim
Nizar Ali

Timbales
Hajime Kanegae
(en alternance)
Florentin Klingelschmitt
(en alternance)

Pianoforte
Oscar Nguyen
Louis Dechambre
Manon Minvielle-Debat
Xinhui Wang

Équipe pédagogique

*Chef du département
des disciplines vocales*
Gilles Oltz

*Cheffe de chant chargée
des études musicales*
Morgane Fauchois-Prado

Professeure de diction lyrique
Floriana Pezzolo

*Professeure de direction
de chant*
Érika Guiomar

Cheffe de chœur
Marie-Catherine Simonpietri

*Professeure, méthodologie
et théorie de la musicologie*
Sylvie Pébrier

*Chef du département
des disciplines instrumentales
classiques et contemporaines*
Clément Carpentier

*Chef du département
écriture, composition
et direction d'orchestre*
Yannaël Pasquier

6

... opéras de Mozart

Idomeneo, re di Creta,
créé en 1781

*Die Entführung aus dem
Serail,* créé en 1782

Don Giovanni, deuxième
volet de la collaboration
entre Mozart et
Da Ponte, créé en 1787

Così fan tutte, dernier
volet de la collaboration
avec Da Ponte,
créé en 1790

La Clemenza di Tito,
créé en 1791

Die Zauberflöte,
créé en 1791

... dates autour de l'œuvre

1775
Le Barbier de Séville,
Beaumarchais

1778
Le Mariage de Figaro,
Beaumarchais

1781
Lorenzo Da Ponte
est nommé poète
impérial par
l'empereur Joseph II

1786
Création des *Nozze
di Figaro* à Vienne

1793
Création française
de l'œuvre

1994
Les Évadés,
Frank Darabont

... regards sur Mozart, à travers les époques

E.T.A. Hoffmann,
« Don Juan »,
*Fantasiestücke in Callots
Manier,* Deutscher
Klassiker Verlag, 1812.

Henri de Curzon,
*Essai de bibliographie
mozartienne : revue
critique des ouvrages
relatifs à W. A.*

Mozart et ses œuvres,
Paris, 1906.

Catherine Clément,
*L'opéra ou la défaite
des femmes,* Grasset,
Paris, 1979.

Rémy Stricker, *Mozart
et ses opéras : fiction
et vérité,* Gallimard,
Paris, 1980.

Karen Painter, « Mozart
at Work: Biography and
a Musical Aesthetic
for the emerging
German Bourgeoisie »,
*The Musical
Quarterly,* Vol. 86,
n° 1, Spring, 2002.

Martha C. Nussbaum,
« Égalité et amour à
la fin du Mariage de
Figaro : constituer
les émotions
démocratiques »,
Raison publique, n° 13,
octobre 2010.

« Tout récit est déjà une interprétation »

Entretien avec
Mariame Clément

Marie Roumégas *Travaillez-vous différemment pour une production d'étudiant-es ?*

Mariame Clément Notre processus de répétitions n'est pas foncièrement différent de ce que je ferais en contexte pleinement professionnel (hormis peut-être les journées de lecture approfondie du livret que nous avons eues en amont des répétitions en décembre – un luxe que les plannings de répétitions des maisons d'opéra ne permettent pas toujours). Quand nous répétons une nouvelle scène, nous commençons par une lecture très minutieuse du texte et de la musique, en décortiquant les enjeux de la scène et les rapports entre les personnages. Je procède toujours ainsi, car on gagne un temps énorme ensuite, quand on commence à mettre la scène en espace. Mais avec les étudiant-es du Conservatoire, j'insiste peut-être encore plus sur cette étape. Je les trouve extrêmement bien préparé-es, mais au-delà de la compréhension de leur personnage et de cette œuvre, j'aimerais leur transmettre une manière d'aborder un rôle : toujours lire le texte avant, le lire même à haute voix pour entendre comment sonnent les phrases avant leur mise en musique. On pense souvent que la partition impose une façon unique de dire le texte, mais en réalité la marge de manœuvre est immense : pour une même ligne mélodique et un même rythme, il y a mille manières d'articuler une phrase, d'en faire ressortir la syntaxe, d'appuyer certains mots, de faire entendre des échos ou des oppositions, de mettre en évidence la logique du texte pour lui donner corps. Ce travail sur le texte n'est pas toujours pris en charge par les metteur-ses en scène :

bien souvent, c'est aux chanteur-ses de le faire en amont. J'aimerais qu'après cette production, nos étudiant-es aient pris ce pli. Qu'ils et elles apprennent aussi à s'écouter les un-es les autres, qu'ils et elles sachent toujours ce que les autres chantent. C'est une éthique et une hygiène de travail pour la vie.

Marie Roumégas *Vous aviez déjà travaillé sur les Noces : est-ce qu'il y a des différences avec la mise en scène précédente ? Vous dites remettre en scène, est-ce très différent de ce que vous aviez fait auparavant ?*

Mariame Clément En retravaillant une œuvre, j'aime voir ce qui reste et ce qui change. Bien sûr, la production est différente du fait du lieu, de l'espace, du budget, des interprètes, mais pas seulement. J'ai mûri, travaillé sur d'autres œuvres depuis ; le monde aussi a changé entre-temps. J'aborde donc certaines choses de façon différente. Par ailleurs, comme dans tous les métiers, je crois (j'espère !) qu'on s'améliore comme metteuse en scène : on acquiert de l'expérience et de la technique, on évite certaines erreurs ou certaines maladresses. Je suis heureuse que cette production en bénéficie. Pour autant, certaines idées ne changeront pas. C'est un vrai mélange. D'ailleurs, juste après cette production au Conservatoire, je vais aussi monter les *Noces de Figaro* au festival de Glyndebourne. C'est une œuvre qui m'accompagne depuis toujours et à laquelle je pense souvent. Il y a souvent des situations quotidiennes qui me mettent en tête une phrase des *Noces*. C'est une œuvre avec laquelle je vis.

Marie Roumégas *C'est une œuvre qui est résolument contemporaine, peut-être intemporelle : comment est-ce qu'on met en scène ces choses de la vie qui existent à toutes les époques, qui nous accompagnent ?*

Mariame Clément Pour Mozart et Da Ponte c'était, justement, une œuvre d'actualité.

À l'époque, la plupart des livrets étaient issus de matériaux anciens, mythologiques ou historiques. Certains livrets avaient déjà été mis en musique des dizaines (voire des centaines) de fois. Mais cet opéra est basé sur une pièce de théâtre qui venait de paraître, une vraie nouveauté pour laquelle Mozart et Da Ponte se sont enthousiasmés ; cette œuvre leur est résolument contemporaine. On sent qu'ils savent exactement de quoi ils parlent, que ces personnages leur ressemblent : ça sonne juste. C'est cette justesse qui, paradoxalement, fait que la pièce nous touche bien qu'elle soit si ancrée dans son époque. Par ailleurs, le moins qu'on puisse dire est que les enjeux mêmes de la pièce (privilèges de classe, abus de pouvoir et harcèlement sexuel) sont loin d'être dépassés. Pour moi, c'est une évidence et ça n'a pas changé par rapport à ma mise en scène précédente, ni à ce que je projette pour Glyndebourne : j'aimerais représenter la pièce dans un esprit d'époque. Je parle d'esprit, car il était évident pour Clémence, Julie et moi, qu'on n'allait pas se lancer dans une reconstitution naturaliste. On s'est plutôt amusés à chercher comment évoquer le XVIII^e le plus sobrement possible, en créant un écrin pour mettre en valeur les chanteur·ses. En tout cas, il me semble vain de perdre de l'énergie

à transposer et imaginer qui seraient les personnages dans la société contemporaine, alors que tout le monde comprend parfaitement ce que sont un aristocrate et un valet et que l'intrigue est déjà très compliquée. La pièce est totalement lisible, les rapports de pouvoir et de genre, les enjeux politiques et sociaux sont limpides. En présentant cette œuvre dans son contexte historique, on ne fait que rendre plus manifeste – et révoltante – sa pertinence à travers le temps. C'est historique, ça se passe au XVIII^e siècle, révolutions et bouleversements politiques et sociétaux sont passés par là... et pourtant, tant de choses n'ont pas changé !

Marie Roumégas *Concernant les sources littéraires, vous référez-vous plutôt au Barbier de Séville ? Au Mariage de Figaro ?*

Mariame Clément Aux deux ! *Le Mariage de Figaro* c'est le texte sur lequel est basé le livret, *Le Barbier de Séville* c'est l'histoire des personnages – pour un film, on dirait le « préquel ». Il est donc important que les chanteur·ses aient les deux en tête. Pour comprendre le personnage de la Comtesse, par exemple, il faut se garder de ne voir en elle qu'une épouse explorée et languissante - une vision héritée d'une lecture un peu XIX^e. Le personnage pâtit beaucoup de cette image de victime larmoyante, délaissée par un mari volage, mais il s'agit bien de la Rosine du *Barbier de Séville*, malicieuse, effrontée, rebelle, qui élabore des stratagèmes et écrit des billets... Elle est loin d'être une victime passive, et relire Beaumarchais est salutaire pour s'en souvenir.

Marie Roumégas *Vous dites que la Comtesse est un personnage espiègle : comment construit-on un personnage et son caractère ?*

Mariame Clément Dans le cas des *Noces*, on a la chance d'avoir les pièces de Beaumarchais – *Le Mariage de Figaro* pour mieux comprendre certains détails qui ont été coupés dans le livret, et *Le Barbier de Séville* pour avoir accès au passé des personnages. Mais en général, quand on ne dispose pas de ce matériau externe, le personnage se construit dans la rencontre entre les lignes directrices qu'on a définies en préparant la production, la personnalité de l'interprète, les idées du chef d'orchestre... et le processus concret des répétitions. Cela repose sur un travail de fourmi, une interprétation très minutieuse des textes littéraires et musical – en particulier dans le cas de Mozart et Da Ponte, chez qui le langage textuel et le langage musical se complètent de façon exceptionnelle – mais aussi sur ce qu'on découvre au fil des répétitions. Souvent, je comprends après une, deux, trois semaines, en voyant physiquement un personnage en situation, une phrase qui était obscure à la première lecture. Presque toujours aussi, il arrive un moment où les interprètes, à force de côtoyer leur personnage de l'intérieur, le comprennent mieux que moi. Le personnage se construit peu à peu dans ce va-et-vient constant entre des lignes directrices prédéfinies et ce qui advient concrètement en répétitions. Quand on finit de répéter l'acte IV et qu'on revient au premier duo de l'acte I entre Suzanne et Figaro, on constate que leur couple est plus « solide » qu'au premier jour de répétitions, quand ni les personnages ni leurs interprètes

n'avaient encore de passé commun. En trois semaines de répétitions, les personnages ont pris corps grâce à toutes les scènes qu'ils ont vécues dans la pièce, mais aussi tous les événements qui sont advenus entre leurs interprètes pendant la vie des répétitions. C'est ce qui est exaltant dans le travail de mise en scène : voir ses idées préliminaires confrontées à la réalité charnelle d'un·e interprète. Un personnage n'est pas seulement une vision qu'on a *a priori*. Il n'est finalement ni plus, ni moins (et c'est déjà beaucoup), que la somme de tout ce qu'il aura fait et chanté au terme de l'opéra. À la fin des *Noces*, on saura qui est Figaro, parce qu'il a fait tout ce qu'il a fait, dit tout ce qu'il a dit. C'est une vision existentialiste du personnage.

Marie Roumégas *Il y a de grandes lignes directrices pour les personnages, donc ; est-ce qu'il y en a aussi à l'échelle de l'opéra ? Est-ce qu'il y a des points névralgiques, des enjeux qui sous-tendent la narration ?*

Mariame Clément Il y en a beaucoup. C'est une œuvre très claire, parfaitement construite – ce qui est rare, à l'opéra. Dans les *Noces*, tout trouve un sens, à un point qu'on ne soupçonne pas à la première lecture. Chaque phrase fait référence à quelque chose de précis, tous les personnages ont des liens les uns avec les autres. C'est une œuvre extrêmement dense, et précisément parce qu'elle est si riche en détails, on peut perdre de vue les grands enjeux. Par exemple, cette histoire est avant tout une course contre le temps. Il y a un enjeu très primaire, presque

vulgaire, qui est que le Comte veut coucher avec Suzanne avant son mariage – en d'autres termes, tant qu'elle est vierge. C'est aussi simple que ça ; on l'oublie, parce que l'intrigue se complexifie, avec des sous-intrigues, des travestissements, des plans qui avortent ou qu'on revisite... Or, l'intrigue primaire, à laquelle on revient sans cesse, est bien celle-là : non seulement que le Comte désire Suzanne, mais qu'il désire la posséder avant son mariage, avant la fin de cette « folle journée ». Il faut prendre le Comte de vitesse, c'est le moteur profond de l'action. Beaucoup d'éléments du livret restent obscurs si l'on perd de vue cet enjeu de temps, par exemple le fait que Figaro fasse parvenir au Comte un billet anonyme l'avertissant que sa femme a un amant : il s'agit seulement de le distraire pour gagner du temps jusqu'à ce que le mariage ait été célébré. L'autre moteur, évidemment, c'est l'argent. Figaro est endetté et risque de devoir épouser Marcelline. Or le Comte, quand il fait des avances à Suzanne, fait souvent des allusions plus ou moins voilées à l'argent qu'il pourrait lui donner. Cette œuvre est géniale, parce qu'elle est logique, comme une pièce très bien ficelée, et en même temps parfois un peu illogique, comme dans la vie. Une chose mène à une autre, il y a des sous-sous-récits qui commencent à se tramer, on perd de vue les grands enjeux... C'est d'une complexité ébouriffante, mais c'est toujours juste. On a tellement entendu certains airs en concert – du Comte ou de Barberine par exemple – qu'on ne pense plus à leur situation dans l'intrigue. Or tous les airs des *Noces* sont en situation. Ces deux airs sont d'ailleurs des extrêmes inverses. L'air du Comte, dans la manière dont

musique et texte s'articulent, reflète à la perfection la morgue aristocratique du Comte. « Tu n'es pas né, effronté, pour me causer du tourment ! ». Il y a là en filigrane ce qui est peut-être la plus belle phrase du *Mariage de Figaro* (mais que la censure viennoise rendait sans doute inenvisageable dans le livret de Da Ponte), quand Figaro, dans son monologue, dit au Comte : « *Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus* ». Toute la vision du monde du Comte est dans cet air – un monde qui vacille déjà en 1786. L'histoire est en marche : en entendant le Comte répéter de façon obsessionnelle « *vedrò, vedrò, vedrò* » (*je verrai* quelqu'un qui m'est inférieur être heureux alors que moi, je ne le suis pas ?), on ne peut s'empêcher de penser qu'effectivement, il pourrait bien voir cela arriver très bientôt. Symboliquement, c'est magnifique. À l'inverse, l'air de Barberine est un tout petit air qui décrit une situation anodine (une épingle perdue), de façon minimaliste et pourtant poignante. Si l'air du Comte annonce l'avenir, celui de Barberine se rattache à un passé musical : on se croirait presque chez Monteverdi ou chez Cavalli, où un personnage chantonne une ritournelle en situation. Les *Noces* m'apparaissent toujours comme un point culminant de l'histoire de l'opéra, une œuvre à la fois révolutionnaire et profondément ancrée dans la tradition.

Marie Roumégas *Que voulez-vous raconter avec cette mise en scène ?*

Mariame Clément S'il y a bien une œuvre pour laquelle il n'y a pas besoin – et où même il est presque néfaste – d'avoir un concept surimposé, c'est celle-ci. Il est déjà

ambitieux de raconter l'histoire, d'explorer les rapports entre les personnages, de tirer les fils de toutes les intrigues avec précision et clarté. Ce n'est peut-être pas vrai de la même façon pour tous les opéras, mais dans les *Noces de Figaro*, je veux avoir l'humilité (ou peut-être la mégalomanie), comme metteuse en scène, de raconter cette œuvre le plus finement possible. C'est déjà beaucoup. Cela ne veut pas dire qu'on n'a pas de vision de l'œuvre. Tout est dans les détails, la manière de déjouer certains stéréotypes, d'envisager les rapports entre les personnages. Refuser de faire de la Comtesse une victime larmoyante. Ne pas confondre l'effet que produit Suzanne sur le Comte (l'excitation) et l'attitude de Suzanne quand elle est en sa présence (non pas la séduction manipulatrice, mais le malaise). Réfléchir à la façon dont réagit Figaro quand Suzanne lui apprend que le Comte la harcèle (empathie immédiate ? Ou soupçons sur sa fidélité ?). Décider si les villageois sont naïfs ou méfiants vis-à-vis du Comte. Toutes ces microdécisions ponctuelles de mise en scène sont des décisions essentielles, à portée politique. J'aime les enjeux fins, subtils, qui ne s'écrivent pas en lettres capitales, et j'aime le travail invisible. Il y a toujours un point de vue – qui s'impose peut-être d'autant plus efficacement que son détenteur se tient en retrait. Toute histoire a un narrateur, même discret, et tout récit est déjà une interprétation.

Propos recueillis le 22 janvier 2025.

Pour ce spectacle, l'idée était de faire des silhouettes qui évoquent le costume historique de l'époque de Mozart sans être dans la reconstitution. Je suis partie de vêtements de seconde main contemporains que j'ai associé et retravaillé avec mon équipe pour suggérer la ligne et l'esprit du vêtement du XVIII^e siècle sans chercher à cacher la modernité des pièces utilisées. Cela dans l'idée de créer un lien avec notre époque sans transposer le récit.

Julie Scobeltzine, costumière

Une fois que sont choisies les dominantes stylistiques, on se préoccupe des personnages, de la situation, des multiples intrigues de cette œuvre. Il y a un souci de lisibilité, acte par acte. En conséquence, il faut éclairer les bonnes personnes au bon moment. Dans une scène collective, il faut avoir conscience de ce qu'on appelle un « point chaud » : l'œil du ou de la spectateur-riche doit être guidé au bon endroit. Ce point chaud est dicté par la mise en scène et la dramaturgie. On choisit les directions et les dynamiques de lumières en conséquence. Parfois, la lumière peut accompagner un choix chromatique du costumier ou le contrarier. La lumière prolonge le choix du costumier. Plus que des couleurs, il y a un aspect atmosphérique dans la lumière qui participe à la vivacité de l'image.

Marie Lambert-Le Bihan, lumières

Pour la construction du décor, nous avons fait appel à un atelier qui travaille essentiellement avec des matériaux de récupération. Les accessoires et mobiliers sont des prêts venant de différents théâtres. Dans le spectacle vivant, nous travaillons avec l'éphémère et j'aime l'idée que nous donnions plusieurs vies aux objets que nous faisons apparaître sur scène.

Clémence Bezat, scénographe

L'enjeu de cette production des Noces de Figaro était de créer quatre lieux distincts, pour les quatre actes, avec une certaine économie de moyen. Dans cet opéra nous avons quatre actes qui se déroulent au XVIII^e siècle dans des lieux très différents. Nous sommes tout d'abord dans une pièce de la domesticité, puis dans la chambre d'une comtesse, puis dans une grande salle de réception. Enfin, à l'acte IV nous sommes dans un jardin. Avec Mariame Clément nous avons choisi d'évoquer le XVIII^e siècle et de travailler autour de l'idée d'un théâtre de tréteaux : Nous avons donc choisi de créer plusieurs espaces avec les mêmes éléments modulables; des châssis en bois peint, des lustres, des draps et quelques éléments de mobilier.

Clémence Bezat, scénographe

On essaie de recréer des conditions professionnelles tout en étant dans un cadre scolaire : il y a aussi un objectif pédagogique, en parallèle avec les ressources mises en place par la Philharmonie de Paris et le plan de travail. Nous sommes là pour accompagner et soutenir les interprètes.

Morgane Fauchois-Prado, cheffe de chant

La parole avant le chant

Discussion avec
Paul Daniel et Victor Rouanet

Marie Roumégas *Quel est votre rapport aux Noces de Figaro ?*

Victor Rouanet J'ai découvert Beaumarchais quand j'ai passé le baccalauréat de français. J'ai tout de suite adoré cette œuvre. J'en ai regardé beaucoup de versions et je connais encore des répliques par cœur. J'ai découvert la version de Mozart et Da Ponte plusieurs années après, il y a seulement deux ans. La pièce de Beaumarchais est brillante ; la musique de Mozart est brillante aussi. C'est très intéressant d'étudier les deux versions : des choses manquent, on voit quelques transformations. C'est très enrichissant de lire les deux pièces. Je travaille sur cet opéra pour la deuxième fois. On l'avait monté avec des copains pour un projet entièrement étudiant en 2023, qui a été joué dans les couloirs du Conservatoire, en répartissant les actes sur une journée – une folle journée, donc. En revanche, c'est la première fois que je travaille sur une production des *Noces de Figaro* dans un théâtre. Cette production fait partie de mon cursus de chef d'orchestre au Conservatoire. J'ai beaucoup de chance de travailler avec des gens de ce niveau, de les voir travailler. J'aime beaucoup voir évoluer le travail au fil des semaines. Tout se sculpte, se structure, se met en place. Les prochaines semaines seront encore plus intenses.

Paul Daniel Il y a un peu plus d'un an, on m'a proposé de diriger les *Noces de Figaro* en tant que chef invité. Je suis très fier d'être ici : c'est un opéra très difficile. Le projet est grand, très ambitieux, tant pour les chanteur·ses que pour les

musicien·nes ; il représente une montagne de défis. Je me considère très chanceux de le refaire, de le revisiter. J'ai travaillé sur cette œuvre tout au long de ma carrière ; c'est même la cinquième fois que je commence une nouvelle production des *Noces de Figaro*. Et je l'aborde très différemment dans ce cadre. C'est un grand projet, qui demande beaucoup de concentration. Alors, j'ai voulu laisser mes anciennes partitions, pleines de notes et d'observations, et recommencer avec des partitions vierges. Je voulais avoir de nouvelles réactions, être pleinement disponible à ce qui allait se passer au plateau pour m'adapter aux interprètes. La musique de Mozart n'a pas qu'une façon d'être jouée, on doit l'interpréter complètement, la réinterpréter chaque fois qu'on ouvre les partitions. La mise en scène est une première interprétation, elle détermine le caractère de beaucoup de scènes. Mariame a d'ailleurs des réactions formidables au texte de Da Ponte. Le fait qu'elle travaille tant à partir du texte – littéraire mais aussi musical ! – constitue l'un des meilleurs aspects de ce projet. Elle travaille avec la musique, c'est rare, et j'adore notre collaboration. Parfois, elle chante la mélodie de Mozart avec ses propres mots, qui décrivent la situation et qui aident à mieux la comprendre. Elle invente de nouvelles paroles à la musique pour mieux en révéler le sous-texte. Mozart travaillait précisément de cette façon. À partir d'un texte, il décidait d'un découpage et d'une mise en musique. Ainsi, interpréter le texte dans la musique revient à imaginer le moment où Mozart a composé son œuvre. Lorsqu'on interprète de l'opéra, il est important de sentir les motivations qui ont mené le ou la compositeur·rice à

écrire une note en réaction à un texte. L'œuvre n'est pas un monument figé ; on doit chacun·e revenir à la fraîcheur avec laquelle elle a été composée, aux réactions qu'ont pu avoir les premier·es chanteur·ses qui ont découvert les partitions. Mozart a créé une dramaturgie dans la partition et on doit soi-même comprendre les choix qu'il a fait avant de demander quoi que ce soit aux chanteur·ses. Il faut comprendre en quoi cette musique est une réaction à un texte ; le travail de Mariame va entièrement dans ce sens. J'aime beaucoup, lors des séances de travail, enlever complètement la musique et revenir au texte parlé.

Victor Rouanet Après avoir parlé les récitatifs, les interprètes chantent d'une façon complètement différente : on décèle tout de suite les couleurs musicales qui viennent du texte. Le travail part entièrement du texte, qui est central. Lorsque les compositeur·rices écrivent de la musique pour un texte, on peut imaginer que ce texte leur a parlé. Mettre un texte en musique n'est pas un geste anodin. Une partie importante de leur désir vient des mots.

Paul Daniel On sent qu'en tant qu'équipe, on construit la musique ensemble. On revient à la source, au livret parlé. Dans l'opéra, il est finalement toujours plus question de parole que de chant.

Marie Roumégas *Travaillez-vous différemment dans le cadre d'une production d'étudiant·es ?*

Victor Rouanet Sincèrement, je vois assez peu de différences avec une production

professionnelle. La différence majeure est qu'ici, tout le plateau a entre 20 et 30 ans. Les chanteur·ses, les pianistes, les membres de l'orchestre sont jeunes. Pour le reste, l'organisation est très similaire.

Paul Daniel Quand on travaille avec de jeunes chanteur·ses, notre rôle est peut-être de les soutenir. Ils et elles ont beaucoup d'énergie ; on doit les aider à la placer aux bons endroits. C'est une production ambitieuse avec beaucoup de représentations. Ils et elles ne doivent pas se fatiguer et il nous revient de les aider. Ces chanteur·ses sont extrêmement talentueux·ses et j'aime voir leurs réactions à l'œuvre. Ils et elles arrivent avec une formidable fraîcheur, n'ont pas de préjugés sur la façon de chanter leur rôle. Ils et elles ont des réactions nouvelles. Je me sens comme si j'étais aux premiers jours des *Noces de Figaro* ! Ils et elles comprennent le texte de façon contemporaine et m'aident à y voir de nouvelles choses : il s'agit tout de même d'un homme qui menace une femme de détruire son mariage en usant de son pouvoir et en abusant d'elle. Aujourd'hui, on a une réaction différente de celle qu'on aurait eu ne serait-ce qu'il y a cinq ans. Chaque interprétation devrait avoir cette fraîcheur et ce nouveau regard sur l'œuvre. C'est pour cela que j'ai ouvert une partition vierge : quand on travaille avec de nouveaux·elles chanteur·ses, il faut laisser place aux nouvelles idées. C'est la grande plus-value de ce type de productions. J'ai besoin de remettre en question mes conceptions des œuvres au cours de ma carrière ; on a beaucoup de chance de travailler avec de jeunes chanteur·ses et musicien·nes.

Propos recueillis le 7 février 2025.

Lors de notre travail avec les interprètes, la construction du personnage se fait à partir des sentiments humains que reflète le texte, tout simplement. Les situations décrites par le livret sont intemporelles. Les Noces de Figaro se passent au XVIII^e siècle – et on peut vouloir les moderniser ou non – mais l'histoire n'en reste pas moins claire pour nous : elle se fonde sur des sentiments qu'on connaît et auxquels on peut s'identifier. Durant les séances de travail, on essaye de traduire vocalement ces émotions inhérentes au texte, en choisissant comment les interpréter.

Morgane Fauchois-Prado, cheffe de chant

Une scénographie n'est réussie que si elle est intimement liée à la dramaturgie voulue par le ou la metteur·se en scène et en harmonie avec les costumes et la lumière. Elle est réussie si les chanteur·ses se sentent bien dans leur environnement. Dans une équipe artistique nous avons chacun·e nos domaines d'expertise mais une production d'opéra est une aventure que nous ne pouvons réussir qu'en équipe. Nous créons ensemble, l'équipe de création, les équipes techniques, l'atelier de construction, les chanteur·ses, les musicien·nes.

Clémence Bezat, scénographe

En général, dans la conception des costumes, je travaille en lien étroit avec les intentions de la mise en scène, chaque personnage en fonction de son rôle, de son âge, de sa situation sociale, de son caractère, mais aussi dans sa relation avec les autres. J'aime concevoir le groupe autant que l'individu. Et pour cela, le travail de la couleur est particulièrement important pour moi. Il est également un bon médium pour inscrire les personnages dans le décor dans lequel ils se trouvent. Parfois, je me sens comme un peintre dont les couleurs seraient des tissus. J'attache aussi beaucoup d'importance aux interprètes. Je trouve très important qu'ils et elles se sentent bien dans mes costumes car ce doit être comme une seconde peau, celle de leur personnage.

Julie Scobeltzine, costumière

On a tous un rapport à la lumière, on en a besoin pour se voir. Dans le cas d'un plateau de théâtre, il faut être tout à fait honnête et sincère sur ce qu'est le « point chaud ». On guide l'attention du ou de la spectateur-riche ; la mise en scène nous donne ces indications, que la lumière accompagne et sert. Par la lumière, on construit le degré de réalisme de certaines scènes. Elle épouse une proposition de mise en scène.

Marie Lambert-Le Bihan, lumières

Mariame Clément

Mise en scène

Mariame Clément est née à Paris. Après des études de lettres et d'histoire de l'art à l'École normale supérieure, elle vit aux États-Unis puis à Berlin, où elle effectue ses premiers stages à la Staatsoper Unter den Linden.

Elle signe sa première mise en scène en 2004 avec *Il Signor Bruschino/Gianni Schicchi* à l'opéra de Lausanne. Elle a travaillé entre autres à Athènes (*Le Comte Ory*), Tel Aviv (*Il Viaggio a Reims*), Santiago du Chili (*Lulu*), Oviedo (*Il Barbiere di Siviglia*), Séville (*Agrippina*), Nuremberg (*Le Nozze di Figaro*), Essen (*Le Grand Macabre*, *Salome*), Strasbourg (*La Belle Hélène*, *Werther*, *Platée*, *Der Rosenkavalier*, *La Calisto*), Anvers/Gand (*Giasone*, *Agrippina*, *Armida*), Graz (*Faust*, *Die Zauberflöte*), au Theater an der Wien (*Castor et Pollux*, *The Fairy Queen*), au Festival de Glyndebourne (*Don Pasquale*, *Poliuto*, *Il Turco in Italia*, *Don Giovanni*), à l'Opéra national de Paris (*Hänsel und Gretel*, *Cendrillon*), à Covent Garden (*L'Étoile*), au Théâtre des Champs-Élysées (*Il Ritorno d'Ulisse in patria*), au Semperoper de Dresde (*La Fiancée vendue*), au Festival de Bregenz (*Don Quichotte*), au Santa Fe Opera (*Carmen*), à la Volksoper de Vienne (*Die Lustige Witwe*), et à la Staatsoper de Berlin (*Roméo et Juliette*).

En 2014, elle a créé le premier opéra de Philippe Hurel, *Les Pigeons d'argile*, au Théâtre du Capitole de Toulouse. En 2016, elle a mis en scène à l'Opéra national du Rhin la création française du deuxième opéra de Wagner, *Das Liebesverbot*. En 2018, le même théâtre lui confie *Barkouf*, œuvre majeure d'Offenbach récemment redécouverte et qui n'avait pas été jouée depuis sa création en 1860.

Avec Roberto Devereux en juin 2024, elle a achevé une trilogie Donizetti au Grand Théâtre de Genève, commencée avec *Anna Bolena* en 2021 et poursuivie avec *Maria Stuarda* en 2022.

Elle a fait ses débuts au Festival de Salzbourg à l'été 2024 avec *Les Contes d'Hoffmann*.

Ses prochains projets la conduiront entre autres à Copenhague, Glyndebourne et Francfort.

Paul Daniel

Direction musicale

Paul Daniel est chef principal et directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique Royal de Galice. De 2013 à 2021, il a été directeur musical de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine et a occupé le même poste au West Australian Symphony Orchestra à Perth de 2009 à 2013. Il s'est produit en tant que chef invité avec de grands orchestres et compagnies d'opéra à travers le monde ainsi que plusieurs postes permanents. De 1997 à 2005, il a été directeur musical de l'English National Opera ; de 1990 à 1997, directeur musical d'Opera North et chef principal de l'English Northern Philharmonia ; et de 1987 à 1990, il a été directeur musical d'Opera Factory. Ses engagements d'invités d'opéra ont inclus le Royal Opera House Covent Garden, La Monnaie à Bruxelles, le Bayerische Staatsoper, Munich, le Semperoper Dresden et le Metropolitan Opera à New York.

À l'orchestre, Paul Daniel dirige le Philharmonia, le London Philharmonic, l'OAE (avec lequel il a enregistré Elijah pour Decca), le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Academy of Ancient Music, l'Orchestre de Paris, le Bavarian Radio Symphony Orchestra, le Gürzenich-Orchester Köln, Leipzig Gewandhaus, le Netherlands Radio Philharmonic, la Real Filharmonia de Galicia, l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, le Tampere Philharmonic, le Cleveland Orchestra, la Milwaukee Symphony, le New York Philharmonic et Los Angeles Philharmonic.

Dans le domaine lyrique, Paul Daniel dirige *Lucrezia Borgia* et *Le Nozze di*

Figaro pour l'English National Opera, *Gloriana* pour Covent Garden, une nouvelle commande de Judith Weir pour le Festival de Bregenz et Covent Garden, *Lulu* pour La Monnaie à Bruxelles, un programme double de *L'Enfant et les sortilèges* et *Der Zwerg* pour l'Opéra national de Paris, *Les Troyens* pour le Deutsche Oper Berlin, *Hänsel und Gretel* à Zürich, *Roméo et Juliette* pour l'Opéra de Francfort, *Werther* pour le New National Theatre Tokyo, la première mondiale de *The Thirteenth Child* de Poul Ruders à Santa Fe, et *Elektra*, *Tristan und Isolde* et *Die Walküre* à Bordeaux.

Ses engagements orchestraux, outre son travail à Bordeaux, incluent des concerts avec le Bavarian Radio Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic, le Royal Philharmonic, le Hamburg Symphony, le Munich Rundfunkorchester, l'Australian National Academy of Music, le National Youth Orchestra of Great Britain et au Festival de Bregenz. Il revient à Santa Fe à l'été 2022 pour Falstaff. Ses nombreux enregistrements incluent le CD extrêmement réussi de *Troisième Symphonie* d'Elgar sur Naxos, et une discographie en expansion avec l'Orchestre National de Bordeaux Aquitaine, comprenant des disques de Wagner, Mahler et Tchaïkovski. Son interprétation de *Lulu* pour La Monnaie, avec Barbara Hannigan dans le rôle-titre, est sortie en DVD primé. En 1998, Paul Daniel a reçu un Olivier Award pour ses réalisations exceptionnelles dans le domaine de l'opéra et a reçu le titre de CBE dans la liste des honneurs du Nouvel An 2000.

Clémence Bezat

Scénographie

Diplômée de l'École Boulle, Clémence Bezat assiste le scénographe Richard Peduzzi pendant six ans auprès de Patrice Chéreau et Luc Bondy, puis collabore avec Chantal Thomas, Yves Collet, Santo Loquasto, Johannes Leiacker ou encore Tim van Steenberg. Elle travaille au théâtre et à l'opéra, notamment avec Macha Makeïeff, James Gray, Guy Cassiers, Laurent Pelly, Emmanuel Demarcy-Mota ou Rolando Villazón.

Elle signe sa première scénographie en 2017, *Sarah Bernhardt Fan Club*, mise en scène par Juliette Deschamps. Suivent le *Chant des Signes* par Joël Dragutin, *Noces de Sang* par Pénélope Biessy et *Léonce et Lena* par Loïc Morbihan. En 2023, elle crée

la scénographie de *Médée* mis en scène par Lisaboa Houbrechts à la Comédie-Française ainsi que celle de *Don Giovanni*, en collaboration avec Tim van Steenberg, mis en scène par Guy Cassiers à l'Opéra de Lille. Elle signe la même année la scénographie de *La Flûte Enchantée* mise en scène par Cédric Klapisch au Théâtre des Champs-Élysées. En 2024, elle signe la scénographie d'*Orphée et Eurydice* à l'Opéra de Hanovre ainsi que celle de *Yerma* au Dramaten de Stockholm, productions mises en scène par Lisaboa Houbrechts. C'est auprès de cette même metteuse en scène qu'elle signera en 2025 la scénographie d'*Elektra* à l'Opéra de Saint-Gallen et de *Winter* au Norske Teatret d'Oslo.

Julie Scobeltzine

Costumes

Julie Scobeltzine commence ses études de scénographie à l'Institut Théâtral de Saint-Pétersbourg et les poursuit à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris, sous la direction de Richard Peduzzi. Dès sa sortie de l'école en 2000, elle crée les costumes des comédies musicales de Jean-Marie Lecoq (*La Belle et la Bête*, *Robin des bois*) et de Charlélie Couture (*Alice au pays des merveilles*). Depuis, elle signe une quarantaine de créations de costumes : au théâtre avec Georges Aperghis, Édith Scob, Judith Depaule, Clothilde Moynot, Lukas Hemleb, Julie Deliquet, Eric Charon et Clément

Hervieu Léger, à l'opéra avec Lukas Hemleb, Emmanuelle Cordoliani, José Montalvo et Dominique Hervieu, Ozren Prohic, Dylan Corlay, Marie-Nathalie Lacoursière et Mariame Clément ou au cinéma avec Paul Vecchiali, Michaël Guerraz, et Guillaume Martinez.

Ses diverses collaborations l'amènent à travailler aussi bien en France qu'en Europe (Allemagne, Autriche, Croatie, Bulgarie). Elle crée aussi une dizaine de scénographies principalement pour des mises en scène d'Emmanuelle Cordoliani et travaille occasionnellement comme illustratrice.

Marie Lambert-Le Bihan

Lumières

Marie Lambert-Le Bihan est metteuse en scène et éclairagiste. Récemment, elle a mis en scène la création mondiale de *Voyage d'automne* au Capitole de Toulouse. Autres projets récents : mise en scène de *Dialogues des Carmélites* (Liège) et *Médée de Charpentier* (Teatro Real). Elle a cosigné avec Bertrand Bonello *Transfiguré, 12 vies de Schönberg* à la Philharmonie de Paris. Citons aussi : mise en scène d'*Eden* avec Joyce DiDonato, *Carmen* (Lyric Opera Chicago), mise en scène et lumières de *Le Villi* (Halle aux grains-Toulouse) et de *La Fille du Régiment* (Liège), lumières de *La Casa di Bernarda Alba* (Tenerife).

Elle a mis en scène *Zazà* de Leoncavallo (Opera Holland Park) et *La Voix humaine* (Buxton). Elle a été metteuse en scène associée de *Madama Butterfly* (La Monnaie), *La Cenerentola* (Opéra de Paris) et *Pulcinella/L'Heure espagnole* (Comique). Marie a signé les reprises de *La Traviata* (Liceu,

Madrid, Scottish Opera), *La Clemenza di Tito* (Toulouse, Marseille, Chicago, Liceu), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Chicago, San Francisco), *Carmen* (Glyndebourne, Göteborg) et *Andrea Chénier* (Liceu, Covent Garden). Elle a travaillé à la Scala, à la Wiener Staatsoper, au Châtelet, au Théâtre des Champs-Élysées, au Festival d'Aix-en-Provence, à Strasbourg, Lille, Tokyo, au Maggio Musicale, au Ravenna Festival, à Bologne, Parme, Turin, Gênes, Montpellier, Bari, Palerme et au Welsh National Opera. En tant que traductrice, elle a récemment signé la version italienne de *Vent du Soir* d'Offenbach (Maggio Musicale) et la traduction française de l'oratorio de Giannettini *L'uomo in bivio* (Ensemble Céladon).

Marie a grandi à Paris et en Angleterre. Elle a étudié les lettres à Paris et Bologne, et s'est formée à la Scala. En projet : nouvelle production à Liège et pour le Jardin des Voix des Arts Florissants.

Victor Rouanet

Assistant à la direction musicale

Jeune chef d'orchestre curieux et investi, Victor fera cette année ses débuts à l'Opéra-Théâtre de Metz dans une nouvelle production du *Chanteur de Mexico* avec l'Orchestre national de Metz Grand-Est, après avoir dirigé au pied-levé les représentations d'*Il mondo della luna* de J. Haydn en janvier 2023. Il dirigera également au printemps prochain le concert de son Prix de direction d'orchestre à la Cité de la Musique à Paris et sera l'assistant de Paul Daniel pour la production *Le nozze di Figaro* mise en scène par Mariame Clément (co-production CNSMDP/Philharmonie de Paris) dont il dirigera une représentation.

Étudiant d'Alain Altinoglu et Alexandre Piquion au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il étudie actuellement en dernière année de master, Victor s'est aussi formé auprès des professeur-es Nicolàs Pasquet et Ekhart Wycik à la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar dans le cadre du programme Erasmus pendant une année.

Passionné par le travail vocal, Victor a été choisi pour participer à la première Académie itinérante des Centres nationaux d'Art Vocal, qui lui a permis de travailler sur l'interprétation de répertoire ancien et moderne avec les quatre chefs de chœur de renom Nils Schweckendiek, Joël Suhubiette, Nicole Corti et Roland Hayrabedian auprès des chœurs Accentus, Les Éléments, Spirito et Musica13.

Victor a également eu l'occasion de travailler, lors de classes de maître en France et à l'étranger, avec Tim Redmond, Bruno Weil, Juka-Pekka Saraste, Hannu Lintu, David Reiland, Mikko Franck, Arie Van Beek, Pascal Rophé. Il a dirigé l'Orchestre de Picardie, l'Orchestre régional de Normandie, l'Orchestre national des Pays de la Loire et l'Orchestre national de Metz ainsi que l'orchestre du Festival de Fiskars, le Hradec Králové Philharmonic Orchestra, la Camerata de Salzburg, la Jenaer Philharmonie.

Attiré par des répertoires éclectiques, sensible à la diffusion des arts et aux messages qu'ils peuvent porter, Victor est chef invité régulier du Curieux Orchestre pour des programmes engagés de musiques à l'image.

Isabelle Carlean-Jones

Assistante à la mise en scène

Isabelle Carlean-Jones est une jeune assistante metteuse en scène franco-sud-africaine actuellement basée à Paris. Isabelle travaille auprès de divers metteurs et metteuses en scène. À l'Opéra national de Paris, elle assiste Sandra Poccheschi sur *Rigoletto*, Claus Guth, Adèle Thomas (*Rigoletto* au Welsh National Opera) ou encore Caroline Clegg (*Gianni Schicchi / La Bella Dormente nell Bosco* au Sherman Theatre à Cardiff).

Marie Roumégas

Assistante

Élève de l'École Normale Supérieure et du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Marie se forme en lettres, musicologie et improvisation.

Elle travaille en régie de scène à l'Opéra national de Paris pour *Faust* de Tobias Kratzer.

Isabelle a également eu la chance de se former à la mise en scène au Royal Welsh College of Music and Drama, notamment en mettant en scène le *Docteur Miracle* de Bizet, dans une version anglaise. Elle détient une licence de musicologie de la Sorbonne ainsi qu'un Master de mise en scène d'opéra au Royal Welsh College of Music and Drama (RWCMD).

Elle se spécialise dans la littérature comparée à la musique : elle travaille notamment sur les résurgences de textes médiévaux dans l'opéra contemporain.

Candice Albardier

Soprano

Candice Albardier est actuellement en Master 1 dans la classe d'Elène Golgevit au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. En 2020, elle remporte le Prix « Jeune Talent » lors de la 2^e édition du Concours Voix des Outre-mer.

Elle participe à des projets pédagogiques auprès d'enfants d'écoles primaires, consistant à les sensibiliser à l'opéra, et interprète Giulietta dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach en 2020. L'année suivante, elle interprète Pamina, dans *La Flûte Enchantée* de Mozart. Elle s'engage par ailleurs dans des projets citoyens, et tient le rôle de Andie dans *La Chanson du Consentement* (5 millions de vues sur internet et concert au Palais des Glaces, Paris).

En 2022, Candice chante le rôle d'Antonia dans *Les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach, dans une production des Contre-courants au Théâtre Saint-Pierre, en Martinique.

Durant l'année 2023, elle joue en février, le rôle de la deuxième sorcière dans *Didon et Énée* de Purcell, sous la direction de Leonardo García Alarcón, dans une collaboration entre la Philharmonie de Paris et le CNSMDP. Puis, en octobre, elle participe à un échange avec la Fondation Hasdrubal à Hammamet en Tunisie, afin d'apprendre la musique tunisienne et d'enseigner à de jeunes chanteur·ses tunisien·nes le chant lyrique occidental. En 2024, elle interprète *La Dame de Monte-Carlo* de Poulenc, lors d'un gala organisé par la Française des Jeux à l'Opéra Garnier.

On la retrouvera prochainement en soliste dans le *Requiem* de Fauré avec l'Orchestre de Douai, dirigé par Lucie Leguay.

Antonin Alloncle

Ténor

Antonin Alloncle se forme actuellement au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe d'Élène Golgevit.

Il débute ses études au CRR de Tours, d'abord au chœur de jeunes avant de rejoindre la classe de chant lyrique de Franck Leguérinel. Pour compléter sa formation, il intègre le chœur de chambre *Mikrokosmos* en parallèle de ses études à l'Université de Tours où il obtient une licence en musicologie.

Il obtient son DEM avec Armelle Humbert comme professeure au CRD de Pantin, où il croise Marouan Mankar-Bennis avec qui il se perfectionne au sein de la première promotion du Studio vocal de l'ensemble *La Lyre d'Orphée*.

Il se produit avec différents ensembles vocaux ainsi qu'en soliste. On a pu l'entendre dans le rôle du Dancaïre dans *Carmen*, Gastone et Giuseppe dans *La Traviata* ou Borsa dans *Rigoletto*, sous la direction de Romain Dumas ; avec le chœur de chambre Les Éléments il est un Troyens dans *Idomeneo* au Théâtre national du Capitole de Toulouse, mais aussi avec l'ensemble Correspondances il est un Guerrier dans *David et Jonathas*. La tournée de cette production créée au Théâtre de Caen le mène sur la scène de l'Opéra de Nancy, du Théâtre des Champs-Élysées à Luxembourg, ou encore au Teatro Real à Madrid et à l'Opéra de Lille.

Paul-Louis Barlet

Baryton

Paul-Louis Barlet découvre le chant très jeune, au sein de la Maîtrise de la Cathédrale du Puy-en-Velay, d'où il est originaire. À dix-huit ans, il intègre la classe de chant de Virginie Pochon à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne, puis celle de Pierre Ribémont au Conservatoire régional de Lyon, où il obtient son DEM de chant lyrique. En septembre 2022, il entre au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Frédéric Gindraux. Il a également travaillé dans le cadre de masterclasses avec Barbara Fritolli, Christian Immler et Kresimir Spicer.

En parallèle de sa formation, il se produit régulièrement en tant que soliste dans les *Requiem* de Fauré, Mozart ou Dvořák, la *Passion* de Scarlatti, ou les *Carmina Burana* de Carl Orff.

Sur la scène, il a interprété les rôles du Médecin dans *Jérémy Fisher* d'Isabelle Aboulker, Le Baron dans *L'Amour masqué* de Messager, Escamillo dans *Carmen* de Bizet, Zamnis dans *Almasis* de Royer, l'Horloge dans *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel au CNSMDP et le Mari dans *Les Mamelles de Tirésias* de Poulenc. Cette saison, il chantera le rôle du Sacristain dans *Tosca* de Puccini.

Il se produit aussi régulièrement en tant que choriste avec l'ensemble Correspondances (Sébastien Daucé), Les Éléments (Joël Suhubiette) et le Chœur de Radio-France (Lionel Sow).

Lysandre Châlon

Baryton-basse

Lysandre Châlon, commence le chant au Conservatoire de Meaux avant de poursuivre son cursus au CRR de Paris. Il étudie actuellement en master au CNSMDP avec Frédéric Gindraux et se perfectionne dans des masterclasses auprès de Véronique Gens, Iñaki Encina Oyon, Irène Kudela et Alain Buet.

Habitué du répertoire baroque il a récemment interprété les rôles d'Ubalde et Aronte dans *Armide* de Lully à l'Opéra-Comique, Énée dans *Didon et Énée* de Purcell sous la direction de Leonardo García Alarcón. Dans la musique sacrée il chante les *Cantates et Passions* de Bach avec Richard Myron, Christophe Coin et Sébastien Daucé, des motets français sous la direction d'Emmanuelle Haïm. Il collabore régulièrement avec l'Ensemble Correspondances dans la musique de Campra, Charpentier et Buxtehude.

August Chevalier

Baryton-basse

August Chevalier est un baryton-basse qui vient des États-Unis. Né à Los Angeles, il a su dès son plus jeune âge qu'il voulait faire carrière dans la musique et a ainsi entrepris son voyage musical à l'Université de Duquesne à Pittsburgh. Cependant, un programme pour jeunes artistes à Bologne, en Italie (Bologna International Opera Academy) change la trajectoire de sa formation en 2022. Dès lors, il envisage de se plonger dans le monde de la musique classique.

Également familier du répertoire mozartien, il interprète Papageno dans *La Flûte Enchantée* et Guglielmo dans *Così fan Tutte* avec Opéra Éclaté, Leporello dans *Don Giovanni* aux côtés de Pierre Dumoussaud, et le Comte dans *Les Noces de Figaro* avec Les Chants Égarés. Il est aussi Belcore de *L'Elixir d'Amour*, le Baron de *La vie Parisienne*, Frank dans *Die Fledermaus*, Baker dans *Wonderful Town* de Bernstein et Basse soliste dans le *Requiem* de Mozart, la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, le *Stabat Mater* et le *Requiem* de Dvořák et le *Requiem* de Fauré. Dans la mélodie et le lied il interprète les mélodies de Ropartz, Ibert, Fauré, Duparc, Schubert, Brahms, Wolf, Vaughan Williams et Gerald Finzi.

Ses projets futurs : *Cantates et Airs* de Couperin dir. Christophe Rousset, Ubalde et Hidraot dans *Armide* de Lully, Figaro dans *Les Noces de Figaro* au CNSMDP et à l'Opéra national du Rhin.

Animé du désir de recevoir une formation musicale de haut niveau tout en perfectionnant son français ainsi que d'autres langues étrangères, August Chevalier a pris la décision audacieuse de poursuivre ses études au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris en 2023. Aujourd'hui, le jeune chanteur est enthousiaste à l'idée de ce que l'avenir lui réserve à Paris.

Alix de Guérines

Soprano

Alix de Guérines, jeune soprano lyrique, découvre le chant dès son plus jeune âge à la pré-maîtrise de Bretagne à Rennes. Sa vocation naît au cours d'une production de *Jérémy Fisher*, opéra pour enfants d'Isabelle Albouker. Émerveillée par cet art qui réunit ses deux passions, théâtre et musique classique, elle poursuit ses études au CRR de Lyon auprès de Pierre Ribémont et actuellement au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris auprès de Frédéric Gindraux. Depuis le début de sa formation, Alix participe aussi à de nombreuses masterclasses, notamment avec Antoine Palloc et Annick Massis.

En parallèle de débuts sur scène dans divers rôles (Elle dans *l'Amour Masqué* de Messager, Vincenette dans *Mireille* de Gounod, Serpina dans *La Serva Padrona* de Pergolèse) et en soliste dans le *Requiem* de Fauré, Alix développe avec passion une activité de musique de chambre. Elle se produit au sein du quatuor vocal Acap'Alex qui a pour objectif, via un répertoire éclectique, de faire découvrir la musique savante à un public non averti.

Depuis septembre 2023, Virgile Roche et Alix travaillent en duo chant-piano dans la classe d'Anne Le Bozec. Avec une affinité particulière pour le répertoire romantique allemand, ils forment le duo Loreley et donnent leur premier récital autour de Debussy et Schumann en janvier 2025.

Nicolas Hézelot

Basse

Nicolas Hézelot a commencé ses études musicales par la guitare classique. À 10 ans il intègre la Maîtrise de Radio France. Il entre ensuite au Chœur d'adultes de Notre-Dame de Paris. C'est là qu'il va s'intéresser au lied et à l'opéra. En parallèle, il termine son cursus au conservatoire de Boulogne-Billancourt en guitare et obtient sa licence de musicologie à La Sorbonne.

Lauréat de la Fondation Royaumont, il poursuit ses études au Conservatoire Royal flamand de Bruxelles et à l'Académie de la Monnaie, Opéra national de Belgique. Durant deux années, il développe son répertoire et aborde des rôles tels que le Comte dans les *Nozze di Figaro*, dans deux productions de l'European Union

Youth Opera et à La Monnaie, ainsi que Marcello dans *La Bohème* de Puccini, et Thésée dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau aux côtés de R. Van Mechelen. Il se produit en concert en tant que soliste, notamment dans *Ein Deutsches Requiem*, de Brahms, au Théâtre des Champs-Élysées, ainsi que dans le *Requiem* de Fauré et au Bachfest à Leipzig.

Il participe également à plusieurs concerts en soliste à la Cathédrale Notre-Dame de Paris et chante au sein d'ensembles tels que Vox Luminis et Le Palais Royal. Il entre en 2024 au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Il étudie auprès de Valérie Guilloit et rejoint en parallèle la classe de musique de chambre d'Anne Le Bozec.

Chun Li

Soprano

Chun Li, 24 ans, est une soprano d'origine chinoise. De 2018 à 2022, elle étudie au Conservatoire de Xinghai en Chine, où elle obtient une licence mention Très Bien. Au cours de ses études, elle participe à de nombreux concerts dans des grandes salles telles que le Xinghai Concert Hall, le Guangzhou Opera House et le Xi'an Concert Hall.

En 2023, elle obtient un Master mention très bien dans la classe de Marie-Thérèse Keller à l'École Normale de Musique de Paris. Elle poursuit actuellement ses études en Master dans la classe de Chantal Mathias au Conservatoire de Paris.

Léontine Maridat-Zimmerlin

Mezzo-soprano

Léontine Maridat-Zimmerlin est une mezzo-soprano française. Après 11 années à la Maîtrise de Paris, elle obtient une licence de musicologie à La Sorbonne. En 2021, elle rejoint le Conservatoire de Lyon, où elle décroche son DNSPM Mention Très Bien en 2023.

En 2022, passionnée de mélodie, elle se présente en 2022 au concours international de mélodie à Gordes, et y remporte trois prix. En 2023, au Concours Georges Enesco à Paris, elle reçoit les Prix Génération Opéra, le Grand Prix de la Musique contemporaine, et sera invitée par la suite au Gala des Jeunes Ambassadeurs Lyrique de Montréal.

Elle décroche la même année le Prix du Répertoire français au Concours Jeunes Espoirs Opéra Raymond Duffaut. Son amour de l'opéra grandit grâce au parrainage de Clémentine Margaine offert par le Tremplin Fonds Tutti en 2024.

En septembre 2024, elle intègre l'Académie de l'Opéra-Comique et poursuit ses études en Master 2 au CNSMDP dans la classe de Frédéric Gindraux. Elle fait également partie de la nouvelle Génération Opéra pour 2025-2026. Ne délaissant pas pour autant ses premiers amours, elle se produit à l'amphithéâtre de l'Opéra de Séville dans un récital de mélodies anglaises autour de la figure de Virginia Wolf. Léontine est soutenue par la fondation SIAA.

Thaïs Rai-Westphal

Soprano

Thaïs Rai-Westphal se forme actuellement au CNSMDP auprès de Chantal Mathias. Parallèlement à ses études, Thaïs interprète le rôle de Ida dans *Die Fledermaus* de Strauss sous la direction de Lucie Leguay et Nicola Raab, le rôle de Pamina dans *La Flûte enchantée* de Mozart mise en scène par Jean-François Sivadier, le rôle d'une captive dans *David et Jonathas* de Charpentier sous la direction de Sébastien Daucé et Jean Bellorini, le rôle de Amour dans *Orphée et Eurydice* de Gluck à Strasbourg, les rôles de Vénus et Dorine dans *Thésée* de Lully avec Les Talens Lyriques à Vienne, Bruxelles et au TCE sous la direction de Christophe Rousset. Elle a fait un enregistrement discographique de ce dernier opéra. Thaïs a également participé à l'enregistrement du *Magnificat* de Yves Castagnet accompagnée par la Maîtrise de Notre-Dame de Paris.

Elle a remporté plusieurs prix aux Concours de Canari, Nîmes, Béziers, Arles, Marmande et Gordes. Elle vient d'intégrer la sixième génération d'Opéra Fuoco ainsi que la promotion Lili et Nadia Boulanger de l'Académie Jaroussky. Prochainement, elle interprétera le rôle de Servilia dans *La Clémence de Titus* de Mozart à l'Opéra de Massy, et fera plusieurs récitals avec sa sœur Apolline Rai-Westphal et les Talens Lyriques, en France et en Italie.

Équipe production et technique

Cheffe du service production et apprentissage de la scène
Bénédicte
Affholder-Tchamitchian

Responsable du pôle production
Éric Benoist

Chargée de production (Conservatoire de Paris)
Lisa Galais

Adjointe à la direction du département concerts et spectacles (Philharmonie de Paris)
Nadège Wlodarczyk

Chargée de production (Philharmonie de Paris)
Adèle Berge

Régisseuse générale des salles publiques
Pascale Bondu

Régisseur général - régisseur plateau
Magid Mahdi

Régisseur-ses plateau
Bruno Bescheron
Gaëlle Collin

Régisseurs lumière
Yann Divet
Guillaume Ribeyrolles

Électros
Isidore Colevret
Pauline Falourd
Mélissa Fleutot

Topieurs
Timon Nicolas
Thomas Lefort

Création coiffure
Mathilde Benmoussa

Coiffeuse
Sophie Dauchez

Maquilleur
David Désir

Costumières
Anamaria Di Mambro
Julia Brochier

Habilieuses
Marie Huon
Delphine Birarelli

Stagiaire costumière
Agafia Gomez

Stagiaires
Esther Marc
Émilie Palazon

Bibliothécaire d'orchestre
Gaétane Guégan

Bibliothécaire d'orchestre adjoint
Bernard Surrans

Régisseur général d'orchestre
Fabien Héry

Régisseur d'orchestre référent
Nicolas Gilly

Régisseur des affectations
Étienne Borzeix

Régisseur-ses d'orchestre
Véronique Barnet
Sébastien Bonnin
Cédric Georges

Des Aulnois
Akiko Godefroy
Alexandre Ferran
Zacharie Hitter
Serge Kurek
Victor Le Borgne

Responsable du parc instrumental
Julien Dubois

Régisseur, orchestre et prêt
Jean-Pierre Créhan

Accordeurs
Fabien Bourrellier
Karoly Mostis

Équipe du service audiovisuel

Chef du service audiovisuel
Alexis Ling

Équipe son

Ingénieur du son
Jean-Christophe
Messonnier

Régisseuse audiovisuelle
Alice Lemoigne

DA FSMSI
Jules Douaire

Équipe vidéo

Réalisation
Jean-Christophe Pontiers

Conseillères musicales
Célestine Paone
Eeva Suvanto

Assistant réalisation
Théo Clavere

Directeur de la photographie
Geoffroy Duval

Électro
Tock

Assistant vidéo
Valentin Piras

Cadreur·ses
Lucille Cailliet
Douglas Bergossi
Fabien Leca
Étienne Monier

Les départements des disciplines vocales et des disciplines instrumentales classiques et contemporaines

La personnalité artistique des étudiant·es instrumentistes et chanteur·ses, 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 quelques trois cents manifestations publiques dont les étudiant·es sont les premiers acteur·rices, organisées 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 circassien·nes, s'ajoute un florilège de concerts de musique de chambre.

L'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 étudiant·es 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 chef·fes invité·es. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

Le chœur du Conservatoire de Paris

Le travail de polyphonie fait partie intégrante de la formation en chant au Conservatoire de Paris. Les étudiant·es en DNSPM répètent au sein d'un ensemble vocal qui se réunit chaque semaine, sous la direction de Catherine Simonpietri, accompagné par Valérie Betmalle-Jacquet. Ce chœur participe à de nombreux projets, notamment autour des cantates de J. S. Bach données chaque année avec le département de musique ancienne. Les étudiant·es en Master abordent la polyphonie avec le chef Alexandre Piquion et le chef de chant Damien Lehman, sous l'angle des trios, quatuors, quintettes ou autres sextuors de solistes qui enchantent le répertoire lyrique.

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

M^{me} Emilie Delorme
Directrice

M^{me} Stéphane Pallez
Présidente
du Conseil d'administration



CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE
DE PARIS**

M. Olivier Mantei
Directeur général

M^{me} Gwenola Chambon
Présidente
du Conseil d'administration

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, Instagram, Bluesky*