ANDRÉ CAMPRA

LE CARNAVAL DE VENISE

Syndicat Mixte d'Angers Nantes Opéra

Président : Nicolas Dufetel
Vice-président : Aymeric Seassau

Angers Loire Métropole

Membres titulaires : Dominique Brejeon, Caroline Houssin-Salvetat, Constance Nebbula, Céline Véron, Laurent Vieu
Membres suppléants : Jeanne Behre-Robinson, Hélène Bernugat, Hélène Cruypenninck, Vincent Février, Paul Heulin, Véronique Maillet

Nantes Métropole

Membres titulaires : Elhadi Azzi, Aurélien Boulé, Françoise Delaby, Anthony Descloziers, Guillaume Richard, Jeanne Sotter, François Vouzellaud
Membres suppléants : Matthieu Annereau, Pascal Bolo, Véronique Cadieu, Marie-Cécile Gessant, Anne-Sophie Judalet, Nathalie Leblanc, Jean-Claude Lemasson, Florian Le Teuff

Orchestre National des Pays de la Loire

Antoine Chéreau

Angers Nantes Opéra est soutenu par :

Angers Nantes Opéra remercie :

OPÉRA-BALLET

ANDRÉ CAMPRA

LE CARNAVAL DE VENISE

PRODUCTION 2025

Opéra-ballet en un prologue et trois actes
Créé le 28 février 1699 à l'Académie Royale de Musique
Livret de Jean-François Regnard

NANTES
THÉÂTRE GRASLIN
Samedi 5 avril
Dimanche 6 avril 2025

Première le 22 janvier 2025 au Théâtre Ledoux / Les 2 Scènes, Besançon

Production de la co[opéra]tive : Les 2 Scènes / Scène nationale de Besançon, Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne, Théâtre de Cornouaille / Scène nationale de Quimper, Opéra de Rennes, Théâtre Sénart / Scène nationale, Atelier Lyrique de Tourcoing

Coproduction : Centre de musique baroque de Versailles, Ensemble Il Caravaggio, Angers Nantes Opéra

Ce spectacle bénéficie du soutien de la Caisse des Dépôts,
mécène principal de la co[opéra]tive

Opéra en français, surtitré
Durée : 2h15, avec entracte

Mise en scène, chorégraphie, scénographie, costumes
Clédat & Petitpierre

Direction musicale
Camille Delaforge

Regard chorégraphique
Sylvain Prunenec

Création lumières
Yan Godat

Création maquillages et coiffures
Agnès Dupoirier

Dramaturge / Assistant mise en scène
Baudouin Woehl

Assistante mise en scène
Françoise Lebeau

Assistante costumes
Anne Tesson

Cheffe de chœur
Lucile De Trémiolles

Régie générale
Marie Bonnier

Toutes les biographies des artistes de la production sont disponibles sur le site d'Angers Nantes Opéra

Léandre
Sergio Villegas Galvain

Léonore / Eurydice
Anna Reinhold

Isabelle
Victoire Bunel

Un des arts / Orphée / Un musicien
David Tricou

L'Ordonnateur / Rodolphe / Pluton
Guilhem Worms

Minerve
Apolline Raï-Westphal*

La Fortune
Clarisse Dalles*

Une Bohémienne
Louise Bourgeat*

La Bohémienne / Une Gondolière
Laura Jarrell*

Le Chef castellan / Un esclavon / Un barquerole
Benoit-Joseph Meier*

Un Musicien
Jordan Mouaissia*

L'Esclavon
Léo Guillou-Keredan*

Carnaval
Mathieu Gourlet

Danseurs et danseuses
Marie-Laure Caradec, Max Fossati, Julien Gallée-Ferré, Marie-Charlotte Chevalier, Sylvain Prunenec

Ensemble Il Caravaggio

Fabrication décors et costumes : Opéra de Rennes

* Artistes du Studio Il Caravaggio

Trait d'union entre Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau, l'Aixois André Campra ne s'est pas illustré que dans la tragédie lyrique. Plusieurs de ses ouvrages recueillent aussi l'héritage de la comédie-ballet de Molière pour illustrer un genre nouveau, l'opéra-ballet, qui laisse une grande place à la fantaisie. Le Carnaval de Venise est une des perles de cette fusion renouvelée entre la scène, la musique et la danse.

Une histoire française

En France, le grand siècle est un âge de fusion des arts, sous le patronage passionné d'un souverain intéressé à toutes les disciplines. La comédie-ballet de Molière et de ses complices musiciens, Jean-Baptiste Lully d'abord puis Marc-Antoine Charpentier, est un peu le symbole de cette union fertile qui plaît tant à Louis XIV. Il est vrai que le souverain est aussi danseur et n'hésite pas à prendre part aux divertissements qui lui sont offerts. Du *Mariage forcé* en 1664 jusqu'aux *Amants magnifiques* en 1670, le roi n'est pas que protecteur et commanditaire. Il est aussi l'interprète des chorégraphies de Pierre Beauchamp, le troisième homme de ces comédies-ballets reçues à la Cour avec un vif succès.

Le bref apogée de la comédie-ballet

Ce succès, pourtant, ne durera guère. Ultime chef-d'œuvre de Molière, *Le Malade imaginaire*, est créé en février 1673, et son auteur, également interprète du rôle principal, meurt au soir de la quatrième représentation. Il laisse un nombre important de comédies-ballets ; quinze des trente-trois pièces parvenues jusqu'à nous appartiennent à ce genre qui n'allait pas être sans postérité dans l'histoire de nos arts de la scène. Il ne faut cependant pas confondre le style louis-quatorzien avec la comédie musicale moderne. Ici, les artistes ne sont pas « en même temps » chanteurs, danseurs et comédiens. Chaque profession y délègue ses meilleurs talents et les fait s'exprimer de la manière la plus virtuose et la plus convaincante. Mais tout va changer après la disparition de Molière. Désormais, le théâtre parlé ne sera plus le moteur des collaborations, et il va même disparaître des genres hybrides à venir. Le seul exemple de comédie-ballet dans la filiation de Molière, au XVIIIe siècle, est en 1745 *La Princesse de Navarre*, une pièce de Voltaire, entrecoupée d'intermèdes chantés et dansés dus à la plume de Jean-Philippe Rameau.

Le triomphe du compositeur

C'est que la maîtrise d'œuvre des projets de cour s'est déplacée de l'auteur au compositeur. Lorsque Jean-Baptiste Lully, en 1672, s'empare du privilège de l'Académie royale de musique, se brouillant au passage avec Molière, c'est avec l'intention de devenir le seul créateur de ses œuvres, même s'il loue publiquement et rémunère généreusement son librettiste, Philippe Quinault, qui lui restera dévoué quinze années durant, jusqu'en 1686. Lully mourra l'année suivante, mais il aura entre-temps réalisé son rêve. On ne dira plus : tragédie de Monsieur l'auteur, mise en musique par Monsieur le compositeur, mais tragédie lyrique de Monsieur le

compositeur, sur un livret de Monsieur l'auteur. La nuance est importante. Le maître d'œuvre de notre *Carnaval de Venise* est bel et bien son compositeur, André Campra, à qui nous devons une dizaine de tragédies lyriques conformes au modèle laissé par Lully, mais aussi des œuvres scéniques moins dramatiques où la danse occupe une plus grande place. Il s'agit d'opéras-ballets, un genre nouveau, apparu dans les années 1690, et qui connaîtra son apogée en 1735 avec Les Indes galantes de Jean-Philippe Rameau.

Un retour à l'esprit du baroque français

Aixois d'origine, Campra avait séjourné à Poitiers puis à Toulouse avant d'être recruté comme maître de musique à Notre-Dame de Paris. Mais c'est le théâtre qui intéressait ce compositeur sûr de son talent, et il dut démissionner de son poste après avoir présenté successivement *L'Europe galante* en 1697 et en 1699 *Le Carnaval de Venise*, qui seront bientôt suivis de trois autres opéras-ballets. Protégé du prince de Conti puis du Régent Philippe d'Orléans, le musicien put s'imposer durant plus de trente ans comme l'un des plus talentueux et prolifiques pourvoyeurs de l'Académie royale de musique. Comme Lully avant lui, comme son cadet Rameau, André Campra aime la danse et la fait sonner avec allégresse telle qu'elle sonnait à l'époque des ballets de cour, époque occultée, presque oubliée, durant la très longue vieillesse de Louis XIV. Il s'amuse à entourer les personnages de son intrigue amoureuse de toutes les figures du folklore vénitien : masque, esclavon, arménien, gondolier, musicien… Et il retrouve aussi, avec Jean-François Regnard, le plaisir du « théâtre dans le théâtre », qu'avait inauguré *L'Illusion comique* de Corneille soixante ans auparavant. Les personnages se réfugient, en effet, dans un théâtre où ils vont assister à une scène d'opéra en italien, la visite d'Orphée aux enfers, autre clin d'œil au passé puisque le premier opéra représenté en France avait été en 1647 un *Orfeo* de Luigi Rossi.

Les plaisirs de l'Italie et de la transgression

L'hommage à l'opéra italien n'est pas fortuit chez Campra. Le compositeur souhaite donner une vraie fantaisie à son *Carnaval de Venise*. Il remet en question les moules de l'opéra français, hérités de Lully, et c'est tout le sens de la présence de l'Italie dans sa dramaturgie comme dans sa musique. Remettre un peu de *commedia dell'arte* et quelques airs en italien sur la scène de l'Académie royale de musique ne pouvait que rappeler Molière mais relevait aussi de la provocation. En cette période austère de fin de règne, prôner le mélange des genres et la « réunion des goûts », chère à François Couperin, n'avait rien d'anodin. Le XVIIIe siècle allait être émaillé de querelles opposant musiques de France et d'Italie. André Campra, lui, avait choisi de ne pas choisir entre elles, pour mieux rester libre et créatif.

Quelques mots sur *Le Carnaval de Venise*

Clédat & Petitpierre
Metteurs en scène

Le Carnaval de Venise est une œuvre qui, sous la forme du divertissement, nous apparaît questionner la forme opératique, et où les personnages semblent au centre d'un projet plus vaste et pourrait-on dire, plus conceptuel. C'est ce questionnement sur le médium lui-même qui résonne en nous de manière très contemporaine, malgré les trois siècles qui nous séparent de l'œuvre originale. Dès le prologue, où des ouvriers secondés par Minerve et les génies des Arts se pressent de finir le décor pour que la représentation puisse commencer, jusqu'à l'*Orfeo* -petit opéra dans l'opéra en italien- il nous a plu de sentir que les auteurs jouaient avec la forme opératique toute comme ils jouaient avec les attentes du public de l'époque. Comment ne pas s'interroger sur les intrusions dansantes des barqueroles et autres bohémiens qui stoppent net les protagonistes dans leur effusions sentimentales ? Comment ne pas être attirés par ce stupéfiant prologue et cette mise en abîme du théâtre dans le théâtre ? Comment aussi ne pas s'amuser d'une déesse transformée en régisseuse de plateau ? Le carnaval de Venise (la fête) a été relancé très récemment, et de ces réactivations touristiques et kitch nous avons retenu le foisonnement des éléments de mercerie : dentelles, rubans nacrés, glands dorés. Il nous a plu de convoquer toutes ces matières pour venir les déposer sur une multitude de sphères de toutes tailles, un peu comme une réduction anamorphosée du carnaval. Au centre du plateau, un labyrinthe circulaire -faisant aussi écho au système solaire et aux orbites des planètes- nous offre de multiples possibilités pour composer l'espace du plateau et les trajectoires des protagonistes. Des glands géants, éléments de mercerie dont nous aimons et la forme et le nom, descendent également des cintres pour venir figurer l'intérieur de la salle des réduits et redessiner l'espace de la scène. Dans notre projet, la danse n'est pas convoquée comme une simple figuration de la liesse, pas plus qu'elle n'est baroque. Cinq polichinelles rieurs, bossus et ventrus -tels que ceux peints par Tiepolo- sont au cœur du travail chorégraphique que nous allons développer avec Sylvain Prunenec. Nous les imaginons formant une petite tribu, parfois lascifs et rêveurs – ou même endormis – parfois dansants et envahissants, ils sont présents en permanence au plateau ou dans sa périphérie : la fosse, les gradins, ou encore le hall du théâtre à l'entracte.

Comme autant de traits d'unions avec le XVIIe siècle ces polichinelles n'ont jamais quitté le lieu de la représentation. Ils y vivent, y dorment et y dansent depuis bien longtemps… Tour à tour acteurs et spectateurs de la pièce, ils s'amusent à multiplier les niveaux de lectures, tout comme Campra et Regnard mettent en abîme le prologue ou le mini *Orfeo*. Les opéra ballets furent des divertissements créés en réaction à la gravité et parfois la lourdeur des tragédies lyriques. Nous avons, avec Camille Delaforge, l'envie commune de retrouver cet esprit joyeux et cet enchantement, mais aussi la porosité qui existait alors entre la salle et la scène. Nos polichinelles tiendront ce rôle, tout comme les chanteurs qui, à l'entracte et avec la complicité de Camille, quitteront le plateau pour venir interpréter dans les halls des théâtres des chants traditionnels napolitains dont ils sont par ailleurs coutumiers. Puisant comme à notre habitude dans le grand corpus visuel de l'histoire de l'art des éléments qui nous sont chers pour les modifier, les simplifier, les faire nôtres, nous imaginons avec délice les silhouettes blanches de ces polichinelles, ou encore les motifs des arlequins de la commedia dell'arte. Ces figures et motifs archétypaux appartiennent encore aujourd'hui à notre imaginaire commun, et nous souhaitons librement nous les réapproprier pour mieux réinventer le jeu, l'humour et la beauté que le carnaval de Venise offrait à ses contemporains.

Yvan Clédat et Coco Petitpierre
juillet 2023

Quelques mots sur *Le Carnaval de Venise*

Camille Delaforge
Directrice musicale

Ouvrage unique en son genre, *Le Carnaval de Venise* de Campra et Regnard répond à une problématique intemporelle : comment faire de l'opéra le divertissement par excellence. C'est sur ce postulat que s'appuie Campra pour créer un ouvrage à la structure unique, puisqu'elle associe la tragédie lyrique et l'opéra-ballet pour créer un opéra-comique rassemblant intrigue amoureuse, airs français et italiens, danses variées, tout cela dans l'univers exotique et fantasmé de la période du Carnaval à Venise. En 1699, à l'aube des Lumières, l'on s'ennuie à la cour. Le vieux roi Louis XIV représente l'art de la grande tragédie lyrique portée pendant des décennies par Lully. Le Dauphin et la cour cherchent alors à renouveler le divertissement, tandis que les Italiens, chassés par Lully quelques décennies plus tôt, retrouvent quelques entrées musicales, notamment par le genre de la Sonate. Intemporel également, le financement des théâtres est un enjeu majeur de ce siècle (comme du nôtre !). Les loges des théâtres sont privées, réservées à l'année et donc prépayées. Le parterre, uniquement masculin (on y reste debout pendant des heures, cela ne sied guère aux dames), reste la variable d'ajustement des finances des théâtres. Il s'agit donc de créer un spectacle attrayant pour ce parterre d'hommes, que l'on a ajusté à hauteur des chevilles dévoilées des danseuses et chanteuses de la scène. C'est ce spectacle que créent (entre-autre) Campra et Regnard en 1699 lorsqu'ils mélangent l'histoire d'amour du quatuor principal à une forme de théâtre dans le théâtre, en faisant entendre à la fin du troisième acte un court opéra en italien sur le thème de l'Orfeo, justifié dramatiquement comme étant le spectacle pour les festivités du couple heureux des actes précédents. Enfin, *Le Carnaval de Venis*e se termine en français par grand bal annoncé par le personnage du Carnaval en personne. Cet opéra-comique est unique et le restera puisque cette forme ne trouvera aucun miroir pendant le siècle suivant. Lorsque la Coopérative m'a proposé cette collaboration, j'ai tout de suite pensé à cet ouvrage. En France, il a été mis en scène une seule fois en 1975 à Aix-en Provence et jamais rejoué depuis. Cet ouvrage propose un assemblage de musique française et italienne dans un savoureux mélange d'airs sérieux et de musique de ballet. Il rejoint ainsi l'ADN d'Il Caravaggio qui explore l'Opéra

italien et français du baroque à la période classique, ainsi que la dimension populaire dans les ouvrages opératiques. Cette œuvre nous permet de réfléchir à la réception d'un divertissement selon les codes d'une époque (ici à l'orée du siècle des Lumières) et à la façon dont on peut l'amener à rencontrer le public d'aujourd'hui. Par ailleurs, la mise en lumière de jeunes chanteurs lyriques, leur permettant ainsi de profiter d'un rayonnement artistique, est pour moi un enjeu enthousiasmant, tant la rencontre entre la jeune génération de chanteurs lyriques et les jeunes chefs est primordial. Accompagné par Clédat et Petitpierre, qui signent ici leur première mise en scène d'opéra, l'Ensemble Il Caravaggio se lance aussi dans sa première production d'opéra, fort de nombreuses aventures lyriques et baroques dans les dernières années.

Camille Delaforge
avril 2023

ANDRÉ CAMPRA

1660 – 1744. Compositeur, batteur de mesure, maître de musique et inspecteur de l'Académie Royale de Musique.

Crédit : Par Nicolas Etienne Edelinck / D'après André Bouys
Bibliothèque nationale de France, Domaine public

Fils d'un chirurgien et violoniste aixois, André Campra est admis, probablement dès 1668, à la maîtrise de la cathédrale Saint-Sauveur dans sa ville natale. Tonsuré en 1672, il quitte l'habit rouge des enfants de chœur pour prendre celui – noir – des clercs. Il reçoit l'enseignement du maître de musique Guillaume Poitevin et compose son premier motet – *Deus noster refugium* – à l'âge de dix-sept ans. En 1681, après deux années à Toulon, il quitte définitivement le chapitre d'Aix pour celui de Saint-Trophime d'Arles ; en juin 1683, Campra obtient le poste de maître de musique du Chapitre de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Il y restera dix ans et y composera de nombreuses pages sacrées. Au mois de février 1694, il demande un congé pour se rendre à Paris et obtient, au mois de juin de la même année, le prestigieux poste de maître de musique de la cathédrale Notre-Dame. C'est le début d'une ascension fulgurante. En 1695, Campra fait paraître son premier livre de motets qui connaît un succès considérable. Le 11 mai 1696, l'archevêque Louis-Antoine de Noailles le fait chanoine de Saint-Jean-le-Rond, ce qui lui permet de jouir d'un bénéfice ecclésiastique. À partir de 1695, et bien que cela soit incompatible avec ses fonctions, Campra s'essaie à la composition d'ouvrages profanes. Après avoir fait paraître sous le voile de l'anonymat plusieurs pièces dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de Christophe Ballard, il compose deux divertissements à destination de ceux qui seront bientôt ses protecteurs : Monseigneur, fils de Louis XIV, et

le futur Régent, Philippe d'Orléans. Au mois d'octobre de la même année, il donne, son premier ouvrage pour l'Académie Royale de Musique : *L'Europe galante*, choisie pour les festivités du mariage du duc de Bourgogne, fils aîné de Monseigneur, avec Marie-Adélaïde de Savoie. Le ballet connaît un succès sans précédent et est représenté durant près d'un an. En 1698, Campra élargit encore le périmètre de ses activités profanes : il compose des intermèdes pour le Théâtre Français et pour le collège Louis-le-Grand, avec lequel il collaborera jusqu'en 1739. Toujours en 1698, il compose *Vénus, fête galante*, divertissement en l'honneur du dauphin. Menacé depuis 1697 d'être exclu par le Chapitre de Notre-Dame (plusieurs chansons courent dans Paris à ce propos : « Quand notre archevêque saura | L'auteur du nouvel opéra | De sa cathédrale Campra | Décampera »), le compositeur tente de faire croire que son ballet *Le Carnaval de Venise* (1699) est de la main de son frère cadet Joseph. Finalement, le 13 octobre 1700, quelques mois avant le début des représentations de sa première tragédie, *Hésione*, il demande à être relevé de ses fonctions ecclésiastiques afin de se consacrer pleinement à la composition d'ouvrages lyriques pour l'Académie Royale de Musique. S'ensuit pour Campra et son librettiste Danchet une période très créative durant laquelle ils composent notamment le ballet *Aréthuse* (1701) et la tragédie *Tancrède* (1702).

À partir de 1703, et jusqu'en 1705, date à laquelle il est remplacé par Marin Marais, Campra occupe la fonction de batteur de mesure de l'orchestre de l'Académie Royale de Musique. Il compose ou arrange plusieurs ouvrages, toujours en collaboration avec Danchet : *Les Muses*, ballet (1703), *Iphigénie en Tauride*, tragédie (1704, musique en partie de Desmarest), *Télémaque*, tragédie (1704), *Alcine*, tragédie (1705) *Le Triomphe de l'Amour*, ballet (1705), puis, le 17 juin 1710, *Les Fêtes vénitiennes*, ballet représenté avec succès soixante-six fois sans interruption, et enfin sa plus belle tragédie, *Idoménée* (1712). Entretemps, la mort du Dauphin, son protecteur a ouvert pour Campra, en 1711, une période d'incertitude. Bientôt, son ballet intitulé *Les Amours de Mars et de Vénus* (1712) est retiré du théâtre, à peine créé, « par des ordres supérieurs ». Après l'échec de *Télèphe* (1713), Campra envisage de retourner en Provence et se lance à Marseille dans une entreprise lyrique à laquelle il devra renoncer dès l'automne 1715. De retour à Paris, il compose pour l'Académie Royale de Musique *Les Fêtes de Corinthe*, ballet (1717) et *Camille, reine des Volsques* (1717), tragédie qu'il dédie au duc d'Orléans, devenu Régent de France. En 1718, il occupe à nouveau la fonction de maître de musique de l'Académie Royale et, après le vif succès de son ballet *Les Âges*, se voit gratifier par Louis XV, en 1718, d'une pension annuelle de 500 livres, « en considération de ses talents

pour la composition des ouvrages de musique qu'il a donnés pour le théâtre de l'Académie royale, et pour l'exciter à les continuer ». En 1722, Campra est nommé directeur de la musique du prince de Conti et accède à la prestigieuse fonction de sous-maître de musique de la Chapelle royale, aux côtés de Bernier et Gervais. En 1723, il devient membre de l'Académie de musique d'Aix, pour laquelle il compose un divertissement, *Les Muses rassemblées par l'Amour*.

Campra est parvenu au faîte de sa gloire. Ses ouvrages sont régulièrement joués en province et à Paris, parfois sous sa propre direction, notamment au Concert spirituel et aux Concerts de la reine, à Versailles. Le roi lui fait l'honneur d'assister à une représentation de *Tancrède* à l'Opéra (29 mars 1729) et approuve publiquement sa nomination en qualité d'inspecteur de l'Académie (1730), le considérant comme « le plus habile homme de son royaume pour conduire la musique de ce spectacle ». C'est en 1735 que Campra compose une ultime tragédie en musique, *Achille et Déidamie* (1735). Trois ans plus tard, selon le duc de Luynes, le musicien, « est fort malade » et se fait remplacer à la Chapelle royale puis à l'Académie Royale de Musique. Infirme, reclus avec ses deux domestiques dans un petit appartement, Campra meurt à Versailles le 29 juin 1744 dans sa quatre-vingt-quatrième année.

Admiré par ses contemporains tant pour sa fécondité que pour le naturel et la variété de sa musique, Campra, partisan de la réunion des goûts français et italien, joua un rôle majeur dans l'histoire de l'opéra. Mais il composa autant pour l'église que pour théâtre ; outre la vingtaine d'ouvrages lyriques écrits pour l'Académie Royale de Musique, outre la vingtaine de divertissements et intermèdes, perdus pour la plupart, que lui commandèrent divers mécènes, on conserve de lui cinq livres de motets, deux livres de psaumes à grand chœur, une vingtaine de grands motets composés pour la Chapelle royale, une messe *Ad majorem Dei gloriam*, une messe de *Requiem*, trois livres de cantates et quelques sonates.

J.-Ph. Goujon
© *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime,*
Paris, Garnier

CLÉDAT ET PETITPIERRE
Metteurs en scène

photo : Yvan Cledat

Couple d'artistes fusionnel, Yvan Clédat et Coco Petitpierre se sont rencontrés en 1986. Sculpteurs, performers et chorégraphes, ils interrogent tour à tour l'espace de la scène et celui de l'exposition au travers d'une œuvre protéiforme et amusée dans laquelle les corps des deux artistes sont régulièrement mis en jeu. Leurs œuvres sont indifféremment présentées dans des théâtres, des centres d'arts, des musées, ou des festivals, en France et dans une quinzaine de pays. En parallèle de leur activité artistique commune ils collaborent comme scénographe ou costumière avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes de la scène contemporaine.

CAMILLE DELAFORGE
Directrice musicale

photo : Julien Benhamou

Claviériste, cheffe de chant et cheffe d'orchestre, Camille Delaforge débute son apprentissage artistique par la danse et le piano et se découvre, à travers les pratiques d'improvisations et la pratique du clavecin, une passion pour la musique ancienne. Elle se forme au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris et se spécialise rapidement dans les répertoires vocaux par le biais de la direction d'orchestre, du travail de chef de chant et en pratiquant le répertoire de lied et de mélodie en récital avec des chanteurs . Elle collabore de nombreuses années avec de nombreux ensembles tels Le Poème Harmonique, Le Concert de la Loge et Orfeo 55 et se produit entre

autre, à la Chapelle Royale de Versailles, au Théâtre des Champs Elysées, au Zariadye Hall de Moscou, à la Philipszaal à la Haye, au Wigmore Hall de Londres, au Salzburger Festspiele, au Victoria Hall de Genève, avec des programmes tels *Les leçons de Ténèbres* de Couperin ainsi que *« Heroes from the shadows »*, *« Prima donna »* et *« Quella fiamma »*, enregistrés chez Erato et Warner Music ; En tant que chef de chant, elle a participé à la production *« Raoul de Barbe-Bleue »*, de Grétry, auprès du Centre de Musique Baroque de Versailles et a été cheffe assistante sur deux productions lyriques lors de la saison 2019/2020 : *Coronis* de Sebastián Durón à l'Opéra de Caen et *Cadmus et Hermione* de Jean-Baptiste Lully à l'Opéra Royal de Versailles. Elle a également été invitée à travailler auprès de plusieurs orchestres, notamment l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg et l'Orchestre de Cannes, lorsque ceux-ci abordent le répertoire baroque. Camille Delaforge fonde en 2017 l'Ensemble Il Caravaggio qui devient rapidement un nouvel acteur du paysage baroque français. Salué par la critique en France et à l'étranger à travers son premier disque « *Madonna della Grazia »*, un disque dédié à la musique savante et populaire en Italie au 17ème siècle paru chez Klarthe Record, Il Caravaggio est attaché à défendre les répertoires lyriques français et italiens sur instruments d'époque. L'ensemble se distingue rapidement par sa facilité à faire émerger des répertoires inédits et recherche, en travaillant sur la théâtralité de ses concerts à réunir la musique classique à la notion de musique populaire. En résidence en Centre de Musique Baroque de Versailles et au Festival de Sablé, l'ensemble crée sous sa ligne directrice des opéras ou extraits d'opéra de Mademoiselle Duval et Elisabeth Jacquet de la Guerre et donnera pour sa saison 2022, un opéra de Pauline Viardot. Passionée par la voix, Camille Delaforge concoure à faire émerger de jeunes chanteurs lyriques et se produit, aux côtés de son ensemble au Festival de Sablé, Festival Radio France (Montpellier), Potager du Roi (Versailles) au Oude Musiek Festival (Utrecht), au festival Rosa Bonheur, Festival Agapé (Genève), etc

PROCHAINS RENDEZ-VOUS À NANTES

OPÉRAS

LA FLÛTE ENCHANTÉE
Wolfgang Amadeus Mozart
Sam. 24, lun. 26, mer. 28, ven. 30 mai et dim. 1er juin
Théâtre Graslin

MESSE POUR UNE PLANÈTE FRAGILE
Guillaume Hazebrouck
Mer. 25 et jeu. 26 juin
Théâtre Graslin

BAROQUE EN SCÈNE

CONCERT / DESTINS DE REINES
Patricia Petibon, Amarillis
Ma. 29 avril, Théâtre Graslin

CONCERT / HAENDEL L'ITALIEN
Macadam Ensemble,
Chœur de Chambre Aria voce, Stradivaria
Lun. 12 mai, La Cité des Congrès

VOIX DU MONDE
En partenariat avec la Soufflerie

SELAMNESH ZÉMÉNÉ
ET LE BADUME'S BAND (Éthiopie)
Mar. 6 mai, Théâtre Graslin

Toute la programmation sur
angers-nantes-opera.com

CHARTE D'ACCUEIL
Les agentes et agents d'accueil d'Angers Nantes Opéra et des lieux partenaires sont là pour vous accueillir et vous permettre de vivre pleinement votre spectacle lors des représentations.
Ils et elles sont en charge de veiller au respect des règles d'accueil en salle dès le contrôle des billets et jusqu'à la fin de la représentation.
Nous vous remercions de votre courtoisie à leur égard.

Direction de la publication :
Alain Surrans

Coordination et édition :
Service communication, Secrétariat général

Textes : Alain Surrans (pages 5 et 6),
Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime,
Paris, Garnier (pages 15 à 17)

Photos de répétition :
© Martin Argyroglo

Illustration :
Makiko Furuichi pour Angers Nantes Opéra

Conception graphique :
Jérôme Pellerin-Moncler

Impression :
Média Graphic, Rennes

Licences : 2021-1-3383, 2021-2-3385, 2021-3-3388

angers-nantes-opera.com

24
saison
25