

Château de

VERSAILLES
Spectacles

Collection
OPÉRA FRANÇAIS
N°38



BIZET CARMEN

HERVÉ NIQUET

Chœur & Orchestre de l'Opéra Royal

Romain Gilbert · Christian Lacroix · Antoine Fontaine
Charvet · Behr · Valiquette · Duhamel · Blondeel
Bré · Walendzik · Varga-Tóth · Certenais · Nombre

MENU

Georges Bizet (1838-1875)

CARMEN

179'07

Opéra-comique en quatre actes sur un livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, créé à l'Opéra-Comique de Paris le 3 mars 1875.

Version avec récitatifs composés par Ernest Guiraud créée à Vienne le 23 octobre 1875.

Mise en scène historique de 1875.

	VOLUME 1	51'11
	ACTE I	
CHAPITRE 1	1 N°1 – Prélude	3'07
CHAPITRE 2	2 N°2 – Scène et chœur. « Sur la place chacun passe » · <i>Moralès, Chœur d'hommes, Micaëla</i>	5'28
	3 N°2 bis – Scène et pantomime. « Attention ! Chut ! Attention ! · <i>Moralès, Chœur</i>	2'41
CHAPITRE 3	4 N°3 – Chœur des gamins. « Avec la garde montante » · <i>Don José, Moralès, Chœur d'enfants</i>	3'50
	5 N°3 bis – Récit. « C'est bien là, n'est-ce pas » · <i>Don José, Zuniga</i>	1'21
CHAPITRE 4	6 N°4 – Chœur des cigarières. « La cloche a sonné » · <i>Chœur, Carmen</i>	4'24
CHAPITRE 5	7 N°5 – Habanera. « L'amour est un oiseau rebelle » · <i>Carmen, Chœur</i>	4'09
CHAPITRE 6	8 N°6 – Scène. « Carmen ! Sur tes pas, nous nous pressons ! » · <i>Chœur</i>	1'19
	9 N°6 bis – Récit. « Quels regards ! » · <i>Don José, Micaëla</i>	0'57
CHAPITRE 7	10 N°7 – Duo. « Parle-moi de ma mère » · <i>Micaëla, Don José</i>	8'30

	11	N°7 bis – Récit. « Restez-là maintenant » · <i>Micaëla, Don José</i>	1'31
CHAPITRE 8	12	N°8 – Chœur. « Que se passe-t-il donc là-bas ?... Au secours ! Au secours ! » · <i>Zuniga, Chœur</i>	3'33
CHAPITRE 9	13	N°9 – Chanson et mélodrame. « Tra-la-la... Coupe-moi, brûle-moi » · <i>Carmen, Don José, Zuniga, Chœur de femmes</i>	3'37
CHAPITRE 10	14	N°10 – Séguédille et duo. « Près des remparts de Séville » · <i>Carmen, Don José</i>	4'27
CHAPITRE 11	15	N°11 – Final. « Voici l'ordre, partez » · <i>Carmen, Zuniga</i>	2'17
		VOLUME 2	77'56
		ACTE II	
	1	Entracte	1'39
CHAPITRE 12	2	N°12 – Chanson bohème. « Les tringles des sistres tintaient » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen</i>	4'45
	3	N°12 bis – Récit. « Messieurs, Maître Pastia me dit » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Zuniga</i>	1'01
CHAPITRE 13	4	N°13 – Chœur. « Vivat ! Vivat le toréro ! » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Moralès, Zuniga, Lillas Pastia, Chœur d'hommes</i>	1'29
CHAPITRE 14	5	N°14 – Couplets. « Votre toast, je peux vous le rendre » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Escamillo, Moralès, Zuniga, Lillas Pastia, Chœur d'hommes</i>	4'43
	6	N°14 bis – Récit. « La belle, un mot » · <i>Carmen, Escamillo, Zuniga</i>	1'01
	7	N°14 ter – Sortie d'Escamillo	0'38
	8	N°14 qter – Récit. « Eh bien si vite » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, le Dancaïre</i>	0'21
CHAPITRE 15	9	N°15 – Quintette. « Nous avons en tête une affaire ! » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, le Remendado, le Dancaïre</i>	5'02
	10	N°15 bis – Récit. « Mais qui donc attends-tu ? » · <i>Carmen, le Remendado, le Dancaïre</i>	0'32

CHAPITRE 16	11	N°16 – Chanson. « Halte-là ! Qui va là ? » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre</i>	1'25
	12	N°16 bis – Récit. « Enfin c'est toi » · <i>Carmen, Don José</i>	1'01
CHAPITRE 17	13	N°17 – Duo. « Je vais danser en votre honneur – La fleur que tu m'avais jetée – Non ! Tu me n'aimes pas ! » · <i>Carmen, Don José</i>	12'43
CHAPITRE 18	14	N°18 – Final. « Holà ! Carmen ! Holà ! » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre, Chœur</i>	4'44
		ACTE III	
	15	Entr'acte	2'09
CHAPITRE 19	16	N°19 – Sextuor et chœur. « Écoute, compagnon » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre, Chœur</i>	3'51
	17	N°19 bis – Récit. « Reposons-nous une heure ici » · <i>Carmen, Don José, le Dancaïre</i>	2'32
CHAPITRE 20	18	N°20 – Trio des cartes. « Mêlons ! Coupons ! » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen</i>	6'32
	19	N°20 bis – Récit. « Eh bien, nous essaierons de passer » · <i>Frasquita, Carmen, le Dancaïre</i>	0'43
CHAPITRE 21	20	N°21 – Morceau d'ensemble. « Quant au douanier, c'est notre affaire » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, le Remendado, le Dancaïre, Chœur</i>	2'57
CHAPITRE 22	21	N°22 – Air. « C'est des contrebandiers le refuge ordinaire – Je dis que rien ne m'épouvante » · <i>Micaëla</i>	5'53
	22	N°22 bis – Récit. « Je ne me trompe pas » · <i>Micaëla, Don José, Escamillo</i>	0'42
CHAPITRE 23	23	N°23 – Duo. « Je suis Escamillo, toréro de Grenade ! » · <i>Don José, Escamillo</i>	3'31
CHAPITRE 24	24	N°24 – Final. « Holà, holà, José ! » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre</i>	8'02

	VOLUME 3	50'00
	ACTE IV	
CHAPITRE 25	1 Entracte	2'04
	2 N°25 – Chœur. « À deux cuartos ! » · <i>Chœur, Zuniga</i>	2'01
CHAPITRE 26	3 N°26 – Marche et chœur. « Les voici, la quadrille » · <i>Chœur, Frasquita, Mercédès, Carmen, Escamillo</i>	3'46
	4 N°26 bis – Récit. « Si tu m'aimes Carmen » · <i>Carmen, Escamillo, Frasquita, Mercédès</i>	3'07
CHAPITRE 27	5 N°27 – Duo et chœur final. « C'est toi ! – C'est moi ! » · <i>Carmen, Don José, Chœur</i>	9'44
	BONUS	
	6 N°10 – Séguédille et duo. « Près des remparts de Séville » · <i>Carmen, Don José</i>	2'17
	7 N°12 – Chanson bohème. « Les tringles des sistres tintaient » · <i>Frasquita, Mercédès, Carmen</i>	4'42
	8 N°17 – Duo. « Je vais danser en votre honneur – La fleur que tu m'avais jetée – Non ! Tu me n'aimes pas ! » · <i>Carmen, Don José</i>	12'43
	9 N°27 – Duo et chœur final. « C'est toi ! – C'est moi ! » · <i>Carmen, Don José, Chœur</i>	9'36

Adèle Charvet · *Carmen*
Julien Behr · *Don José*
Florie Valiquette · *Micaëla*
Alexandre Duhamel · *Escamillo*
Gwendoline Blondeel · *Frasquita*

Ambroisine Bré · *Mercédès*
Matthieu Walendzik · *Le Dancaïre*
Attila Varga-Tóth · *Le Remendado*
Nicolas Certenais · *Zuniga*
Halidou Nombre · *Moralès*

Hervé Niquet, Direction
Assisté de **Guillemette Daboval**

Romain Gilbert, Mise en scène
Assisté de **Gabrielle Laviale**
Vincent Chaillet, Chorégraphie
Christian Lacroix, Costumes
Assisté de **Jean-Philippe Pons**

Antoine Fontaine, Décors
Assisté d'**Adrien Dauvillier**
Hervé Gary, Lumières
Assisté de **Stéphane Le Bel**

Distribution des pistes bonus

Éléonore Pancrazi · *Carmen*
Kévin Amiel · *Don José*
Gwendoline Blondeel · *Frasquita*
Ambroisine Bré · *Mercédès*

Matthieu Walendzik · *Le Dancaïre*
Attila Varga-Tóth · *Le Remendado*
Nicolas Certenais · *Zuniga*

Danseurs

Adèle Borde
Antoine Cardin
Pierrick Defives
Paloma Gandia Izquierdo

Mimes

Cédric Brenner
Maxime Nourissat

Figurants

Harold Batola
Romain Collard
Hugo Collin
Baptiste Delamare
Vladimir Delaye
Vincent Petit

Chœur de l'Opéra Royal

Sopranos

Élodie Bou
Clémence Carry
Carla Chevillard
Cécile Granger
Élise Guignard
Emmanuelle Jakubek
Kyungna Ko
Clémentine Poul
Juliette Reibel
Fanny Valentin

Mezzo-sopranos

Camille Brault
Marion Harache
Sonia-Sheridan Jacquelin
Solène Laurent
Laura Malvarosa
Claire Naessens
Valérie Pellegrini
Anais Rimbault

Ténors

Edouard Hazebrouck
Edmond Hurtrait
Thomas Mussard
Pierre Perny
Léo Reymann
Pascal Richardin
Marc Scaramozzino
Cyril Tassin

Basses

Lucas Bacro
Vlad Catalin Crosman
Jérémy Delvert
Samuel Guibal
Valentin Jansen
Lucien Moissonnier-Benert
Jordann Moreau
Egon Zanne

Orchestre de l'Opéra Royal

Violons I

Magdalena Sypniewski

Anna Markova
Laura Corolla
Koji Yoda
Nikita Budnetskiy
Rebecca Gormezano
Monika Boroni
Laurène Patard-Moreau

Violons II

Raphaël Aubry

Petr Ruzicka
Léa Roeckel
Arnaud Bassand
Juliette Leroux
Lindsie Katz
Jin-Hi Paik
Sepideh Nikoukar

Altos

Alexandra Brown

Wojtek Witek
Jean Sautereau
Jean-Christophe Bernard

Violoncelles

Claire-Lise Demettré

Jean Lou Loger
Natalia Timofeeva
Suzanne Wolff

Contrebasses

Nathanaël Malnoury

Lukasz Madej
Alexandre Teyssonière de Gramont

Flûtes

Gabrielle Rubio
Clémence Bourgeois

Hautbois

Michaela Hrabankova
Martin Roux

Clarinettes

José Salar Verdú
Monica Arpino

Bassons

Robin Billet
Alejandro Perez Marin

Cors

Edouard Guittet
Alexandre Fauroux
Théo Suchanek
Joël Lasry

Trompettes

Christophe Eliot
Johann Nardeau

Trombones

Vincent Brard
Paul Manfrin
David Kesmaecker

Harpe

Clara Izambert

Percussions

Dominique Lacomblez
Hervé Trovel
François-Marie Juskowiak
Pierre-Olivier Schmitt

Pianiste cheffe de chant

Qiaochu Li

Chœur d'enfants Rameau

Maysa Abdellatif
Ethan Anghileri
Lisa Berkovitch
Séna Da Silva Yoshida

Adèle de Villeneuve Bargemon
Alexandrine Donat
Ekaterina Gilles Lopina
Félix Gohon

Raphaël Guerin Hochet
Elora Hollingue
Sixtine Sabbagh
Elisa Soutif Vercoutre



Florie Valiquette (Micaëla), Julien Behr (Don José), Opéra Royal de Versailles, 2025



Adèle Charvet (Carmen), Attila Varga-Tóth (Le Remendado), Matthieu Walendizk (Le Dancaire), Gwendoline Blondeel (Frasquita), Ambroisine Bré (Mervédès), Opéra Royal de Versailles, 2025

Note d'intention

Par Hervé Niquet

C'est de la folie que d'enregistrer un disque pendant des représentations scéniques ! Les déplacements, entrées, sorties, bruit des accessoires et froissement des costumes, toux et réactions du public sont des embarras pour un ingénieur du son. Je suis toujours réticent à cet exercice périlleux où l'orchestre est loin des chanteurs en déplacement sur le plateau.

Mais je dois reconnaître que l'acoustique de l'Opéra Royal, la fosse assez élevée et des artistes précis et talentueux ont permis de réaliser ce disque dans les meilleures conditions. Les décors de toile peinte offrent un support pour la projection vers

la salle et la mise en scène d'époque permet de respecter les préceptes du compositeur.

L'orchestre armé d'instruments historiques et les chanteurs rompus à notre langue française ont permis une volubilité et une fraîcheur, servant sans faille un ouvrage souvent couvert d'un vernis vieillissant où les habitudes alourdissent la partition, pourtant si vive et colorée.

Ce fut un bonheur de participer à cette aventure historicisante et de découvrir ce chef-d'œuvre vif et dramatique dont le spectre sonore est bien différent des versions sur instruments modernes.

Note d'intention

By Hervé Niquet

It is sheer madness to record an album during stage performances! The movements, entrances, exits, the noise of props and the rustling of costumes, the audience's coughing and reactions are all obstacles for a sound engineer. I am always reluctant to undertake this perilous exercise, where the orchestra is far from the singers moving around the stage.

Yet I must acknowledge that the acoustics of the Opéra Royal de Versailles, the fairly high orchestra pit, and the precision and talent of the artists made it possible to produce this recording in the best conditions. The painted canvas sets help

project the sound into the hall, and the period staging allows the composer's precepts to be respected.

The orchestra, armed with historical instruments, and the singers, fully versed in our French language, brought remarkable volubility and freshness, flawlessly serving a work often coated in an ageing veneer, weighed down by habits that obscure a score that is in fact so lively and colourful.

It was a joy to take part in this historically informed adventure and to discover this vivid and dramatic masterpiece, whose soundscape is quite different from versions performed on modern instruments.



Nicolas Certenais (Zuniga), Opéra Royal de Versailles, 2025

« Et surtout, la chose enivrante : la liberté ! »

Par Romain Gilbert

Que vient faire un metteur en scène dans la reconstitution d'un spectacle historique où les moindres détails semblent réglés de façon immuable par des quantités d'archives conservées et disponibles (quoique mal connues aujourd'hui)? D'un point de vue personnel, il vient se nourrir d'informations qu'il n'a guère l'occasion de collecter lorsque, lancé dans la vie professionnelle, les productions s'enchaînent et les contraintes budgétaires formatent la pensée. Qu'il est bon de donner libre cours à son imagination au sujet de tel ou tel ouvrage, lorsque le message scénographique originel a été parfaitement saisi grâce aux sources visuelles et littéraires, qui sont aussi précises à lire que poétiques à regarder. Tant de coupures dans la musique sont aujourd'hui décidées arbitrairement parce qu'on n'en comprend plus la raison d'être. Une indication de geste ou de pantomime notée dans un livret de mise en scène vient

redonner son sens à ces quelques mesures accusées d'être « antidramatiques » alors qu'elles sont tout le contraire.

Mais, en regardant de plus près cette masse de documents, on découvre que la précision des déplacements du chœur ou du groupement des ensembles de solistes cède la place à une sorte de néant lorsque commence un long duo ou un air à grand développement. Le livret de mise en scène indique au mieux un point de positionnement sur la scène et quelques déplacements généraux, mais rien ou presque n'est noté de la pose, des gestes ou des expressions du visage. De très bavarde, la source devient presque muette... C'est évidemment là que le travail de mise en scène commence et – puisqu'il n'y a plus à tergiverser sur la disposition globale des protagonistes en scène – il est possible d'aller rapidement très loin dans le détail de l'élaboration poétique. Si Juliette est

à son balcon ou Marguerite à son rouet, il n'empêche que le metteur en scène d'aujourd'hui peut bien imaginer tel geste significatif, tel regard inquiet ou rêveur, tel mouvement de tête ou tel jeu de drapé d'un costume qui s'y prête. Cette science de la direction d'acteur, dont la critique ou le public déplore régulièrement l'absence ou l'insuffisance, revêt ici une importance primordiale et (re)devient le centre de l'attention créatrice. Elle nécessite à la fois une conception précise et recherchée, et un travail opiniâtre avec l'artiste pour obtenir le « tableau » parfait, celui que le XIX^e siècle scénique a tant admiré, jusqu'à le reproduire sur des toiles figées exposées dans des musées.

Le metteur en scène découvre alors que le théâtre et l'opéra romantiques, loin d'être conçus selon des scénographies tracées à la serpe et apprises à la hâte, sont beaucoup plus subtils qu'on a bien voulu le dire. Surtout à partir des années 1950, à l'époque du grand dédain pour l'art du XIX^e siècle, qu'il fallait conspuer pour mieux justifier de faire table rase de la tradition. Le livret de mise en scène n'est qu'un cadre – comme celui

qui délimite les ambitions d'un tableau de peintre – dans lequel la variété, la créativité, l'imagination, la subtilité n'ont de limite que la compétence des artistes. Et les sources nous apprennent d'ailleurs que la plupart des chanteurs du siècle romantique ne sont pas des oies blanches en matière de théâtre: ils connaissent les traités de pose (comment bien mourir sur scène, comment bien s'asseoir avec une robe à traîne, comme bien se positionner pour chanter un duo d'amour «à l'épaule»...), ils étudient le sens des gestes (faits pour être vus de loin et rendre lisible l'action jusqu'au fond de la salle), ils travaillent les expressions de leur visage (ce que montrent bien les photos d'artistes en costumes réalisées dans les ateliers de Nadar ou d'autres spécialistes). Le Conservatoire de Paris a même créé une classe diplômante «d'opéra-comique» où l'on étudie le dialogue parlé et dont le concours final prévoit la restitution, en costume simplifié, d'une scène d'opéra avec ses accessoires et l'ensemble des recommandations du livret de mise en scène. Ainsi documenté, le metteur en scène «historiquement informé»

d'aujourd'hui se rassure bientôt: la masse de sources ne remplace ni le besoin de sa présence, ni la signature esthétique qu'il peut apposer sur une telle reconstitution, fût-elle extrêmement précise. Fort de

son savoir, il peut – tel un Jean-Jacques Rousseau des temps modernes – affirmer: « Quiconque veut être libre l'est en effet ». N'est-ce pas aussi le credo de *Carmen* ?

“And above all, that intoxicating thing: freedom!”

By Romain Gilbert

Why would a director attempt to reconstruct a historical performance where every detail seems to be set in stone in the vast archives that remain widely available (albeit little known)? From a personal point of view, I seek to be nourished by this information in a way that is rarely possible when professional life takes over, productions come one after another and budgetary constraints shape every consideration. How wonderful to give free rein to one's imagination of a particular work, when the original theatrical message has been

perfectly captured by visual and literary sources that are as precise to read as they are poetic to observe. Breaks in the music are often placed arbitrarily in modern interpretations because we no longer understand their purpose. Indications of gesture or pantomime in the stage directions give meaning to these brief measures accused of being “anti-dramatic” when they are quite the opposite.

But when we take a closer look at this mass of documentation, we discover that the precision of the choir's movements or the

grouping of the soloist ensembles creates a kind of vacuum when a long duet or a highly developed air begins. The stage direction booklet at best indicates a blocking point on the stage and a few general movements, but almost nothing concerning the pose, gestures or facial expressions, if at all. Our source moves from being chatty to nearly silent... Of course, this is where the staging work begins, and since there is no longer any hesitation over the layout of the protagonists on stage, it allows us to delve rapidly into the fine detail of the poetic development. Whether Juliet is on her balcony or Marguerite is at her spinning wheel, modern directors can still imagine a meaningful gesture, a worried or dreamy look, a movement of the head or the drape of a costume that lends itself to such an interpretation. This science of actor management, the absence or lack of which is regularly deplored by critics and audiences alike, is of paramount importance here and returns as the focus of our creative attention. Precise and sophisticated design and determined work with the artist are required to achieve the perfect “backdrop”, one that the 19th-

century theatrical world so admired that it reproduced it on canvases for exhibition in museums.

The director thus learns that romantic theatre and opera productions, far from featuring hastily learned and crude set designs, were more subtle than people have been willing to admit. Especially after the 1950s, when there was widespread disdain for 19th-century art, which had to be condemned in order to justify making a clean break with tradition. The booklet of stage directions is just a frame - like the one that defines the ambitions of an artist's painting - in which variety, creativity, imagination and subtlety are only limited by the skills of artists. Sources also tell us that most Romantic singers were no stranger to the theatre: they were familiar with theories of stage presence (how to die well on stage, how to sit in a dress with a train, how to sing a love duet “à l'épaulé” [side by side], etc), they studied the meaning of gesture (designed to be seen from a distance and make the action clear, even at the back of the theatre), and they worked on their facial expressions (as seen in the images of artists in costume

taken in the studios of Nadar and other photographers). The Paris Conservatory even offered a diploma course in “comic opera”, where students would study spoken dialogue and the final exam included the performance of an opera scene in simplified costume, using props and following the stage directions to the letter. Today's “historically informed” director

is thus rapidly reassured: this mass of resources, while extremely precise, does not remove the need for their directorial input nor the opportunity to add their aesthetic signature. With this knowledge, they can declare, like a modern-day Jean-Jacques Rousseau: “Anyone who wants to be free is free.” Is that not also *Carmen's* credo?



Adèle Charvet (Carmen), Opéra Royal de Versailles, 2025

Des rêves de jeunesse réalisés dans l'âge mûr

Par Christian Lacroix

Selon le mot d'Alfred de Vigny, « une belle vie, ce sont des rêves de jeunesse réalisés dans l'âge mûr ». Alors la mienne ne sera pas tout à fait ratée, et ce grâce au Palazzetto Bru Zane. Car cette *Carmen* est l'accomplissement de l'un de mes plus vieux rêves, un des plus chers et entêtants : reconstituer à l'identique (autant que faire se peut) un moment passé, des costumes au plus près de leur époque, de leur création, comme dans cette séquence du *Senso* de Visconti où l'on aperçoit, sur la scène de la Fenice, une représentation du *Trovatore* dans les décors et costumes du XIX^e siècle.

J'ai toujours dit, depuis mon enfance, que le plus beau des cadeaux – ou même le paradis – serait pour moi une machine à remonter le temps. C'est ce qui a présidé à toutes mes recherches du plus loin que je me souviens, amassant des tonnes de documents, orientant mon travail de couturier et de costumier passionné par

l'histoire des modes. C'est dire la gratitude et l'enthousiasme ressentis à l'invitation du Centre de musique romantique française à reproduire, d'après les maquettes ou gravures de 1875, les costumes de cette production historique – la première – de *Carmen*.

Si les costumes des rôles principaux sont très bien documentés, d'autres doivent être décryptés en observant et fouillant l'arrière-plan des gravures, voire à imaginer pour certains personnages secondaires. Depuis les années 1960-1970, lorsqu'après avoir vu *Le Guépard*, *Les Damnés* ou *Mort à Venise*, je rêvais de travailler avec Visconti et son costumier Piero Tosi, j'ai compris la part d'utopie que cela représentait : les modes, les goûts qui les régissent, leurs inspirations et « physiologies », comme l'air du temps, sont volatils. Nous en avons perdu les rouages, les mécanismes, la logique. On ne peut qu'interpréter, avec modestie et

humilité, subjectivité aussi. Il faut donc décrypter les matières, les couleurs que les photos de l'époque ne restituent pas, les coupes exactes, les bijoux et les chaussures, décorations et broderies, etc. Or ces tissus, ces passementeries et accessoires n'existent plus guère tels qu'ils étaient fabriqués sous la Troisième République. Et quand bien même, les corps ont changé, les attitudes aussi. Vingt ans passeront encore avant que le cinéma renseigne sur cela, et la photographie en couleur n'est qu'expérimentale sous le président Mac-Mahon.

Il est aussi à remarquer que la mode de cette année 1875, avec sa ligne allongée, plate devant, exagérée en arrière par une tournure que prolonge une traîne, ne transparaît absolument pas dans les silhouettes des costumes féminins. Clairin, le portraitiste favori de Sarah Bernhardt, si c'est bien lui qui en a créé toutes les maquettes (Détaille, le peintre des militaires, uniformes et batailles, étant a priori chargé des costumes masculins), a suivi Mérimée et évoqué le début du XIX^e siècle sévillan, s'inspirant peut-être de Goya.

Je collabore souvent avec Claudine Lachau, des ateliers Caraco-Canezou à Paris, qui collecte avec passion étoffes ethniques et dentelles anciennes, broderies et galons qu'elle met généreusement à la disposition de chaque production. Elle travaille avec l'Amérique du Sud, elle est allée en Espagne, ramenant d'authentiques chapeaux, peignes, mantilles et costumes traditionnels d'enfants pour les chœurs. Nous avons aussi exploré les archives d'une maison de dentelles et de broderies du nord de la France, qui a recréé pour l'occasion certains motifs, certains velours, des passementeries semblables à celles de l'époque. J'ai donc scruté les gravures et daguerréotypes pour nous rapprocher le plus possible des silhouettes, des proportions, du caractère des personnages de Bizet lors de ces premières représentations. Il me fallait pour cela trouver la ligne de crête entre fidélité aux documents qui nous sont parvenus et imagination, création personnelle, pour ce qui manquait de précision, comme pour les toréros de la quadrille par exemple.

Ultime question délicate pour moi: la patine, que j'apprécie toujours et utilise pour donner un supplément d'âme et «d'époque» aux costumes, comme s'ils avaient connu plusieurs vies. Mais, paradoxalement, il s'agit ici de montrer décors et costumes dans leur éclat et leurs couleurs en ce soir du 3 mars 1875, quitte à paraître un peu clinquant. Opportunément, les lumières d'Hervé Gary sont là, imitant l'éclairage au gaz de l'époque, donnant ainsi à l'ensemble

un halo poétique, comme un léger vernis ambré, une patine naturelle.

Reste à espérer qu'en un millénaire où toutes les transpositions, fût-ce les plus abracadabrantesques, deviennent la norme sur la plupart des scènes lyriques, cette passion pour l'histoire de la musique, «l'archéologie» de l'opéra, le retour aux sources originelles d'une des œuvres françaises les plus jouées, sera partagée, saura séduire et convaincre.

Youthful dreams fulfilled in adulthood

By Christian Lacroix

As Alfred de Vigny said, “what is a great life if not a youthful dreams executed by a man of mature years?”. In this case, mine will not have been a complete failure, thanks to the Palazzetto Bru Zane. Because this *Carmen* is the fulfilment of one of my oldest most cherished and persistent dreams: to recreate (as faithfully

as possible) a moment from the past, with costumes as close as possible to those of the period, like the sequence in Visconti's *Senso* where we see a performance of *Il Trovatore* on the stage of La Fenice, with 19th-century sets and costumes.

I have always said, since I was a child, that the greatest gift - or heaven itself - for me

would be a time machine. This has been the guiding theme of all my research as far back as I can remember, collecting masses of documents, influencing my work as a couturier and costumer with a passion for fashion history. All of which goes to show the gratitude and enthusiasm that I felt when the Centre de musique romantique française asked me to recreate the costumes of this historic production - the première - of *Carmen*, based on models and prints from 1875.

While the costumes of the main roles are very well documented, others need to be deciphered by observing and scouring the backgrounds of the images, or even imagined in the case of some secondary characters. Since the 1960s and 70s, when I first saw *The Leopard*, *The Damned* and *Death in Venice*, I have dreamed of working with Visconti and his costumier Piero Tosi. I understood the utopia this represented: the fashions, the tastes that govern them, their inspirations and “physiologies”, like the spirit of the age, are volatile. We have lost the cogs, the mechanisms, the logic. We can only interpret, with modesty and

humility, and also with subjectivity. This requires the decoding of the materials, the colours that the photos of the time could not reproduce, the exact fits, jewellery and shoes, decorations and embroidery, etc. However, these fabrics, trimmings and accessories are now extremely scarce, as they were produced under the Third Republic. Even so, we must also accept that bodies have changed, and attitudes have changed too. It will be another twenty years before cinema tells us more, and colour photography was still in its experimental phase under President Mac Mahon.

It should also be noted that the fashion of the year 1875, with an elongated line, flat at the front, exaggerated at the back by a twist that extends a trail, does not feature at all in the silhouettes of the female outfits. Clairin, Sarah Bernhardt's favourite portraitist, inspired all of our models (Detaille, painter of the military uniforms and battles, being the primary inspiration for the men's costumes), following in Mérimée's footsteps in evoking early 19th-century Seville, perhaps influenced by Goya.

I often collaborate with Claudine Lachau, from the Caraco-Canezou studios in Paris, a passionate collector of ethnic fabrics and antique lace, embroidery and braids that she makes generously available to each production. She travels to Spain and South America, bringing back authentic hats, combs, mantles and traditional children's costumes for the choirs. We also explored the archives of a lace and embroidery manufacturer in northern France, who then recreated certain motifs, velvets and trimmings for us, similar to those of the time. I scrutinised the engravings and daguerreotypes to get as close as possible to the silhouettes, proportions and personality of Bizet's characters in these early performances. To do this, I had to strike a balance between remaining faithful to the documents that have come down to us and using my imagination and personal creativity to fill in the gaps, as with the bullfighters in the arena.

The last delicate question for me is patina, which I always appreciate and use to give costumes an extra soul and “epoch”, as if they have lived several lives. In contrast, this production requires us to show the set and costumes in their brilliance and colours of the evening of 3 March 1875, which may seem a bit flashy. Fortunately, we have Hervé Gary's lights mimicking the gas lighting of the time, giving the whole stage a poetic aura, like a light amber varnish, a natural patina.

Let us hope that, in a millennium where even the most bizarre transpositions have become the norm on opera stages, this passion for music history, the “archaeology” of opera and the return to the original sources of one of the most performed French works will be shared by all, and will seduce and satisfy audiences.

Un décorateur fantôme

Par Antoine Fontaine

Faire revivre la première représentation de *Carmen* de 1875 implique une véritable plongée dans un fonds d'archives assez riche et précis, s'agissant du fleuron de l'opéra français du XIX^e siècle. Ainsi, notes de mise en scène et plans de régisseur signalant entrées, déplacements des chanteurs et disposition du chœur, rendent possible une restitution rigoureuse.

Pour le décor, il en va tout autrement. Chose étonnante, nous n'avons pas même le nom du décorateur de l'œuvre, et encore moins les esquisses et maquettes de la scénographie originale, à l'époque où les Cambon, Chaperon et Rubé étaient fêtés pour leurs tableaux exotiques, comparables au luxe de ceux de *Carmen*. Les incendies et pertes d'archives ne sont pas pour rien dans ces lacunes documentaires. Hormis les plans de régisseur et les mesures modestes du plateau de l'Opéra-

Comique, lieu de la création, nous n'avons pour base que quelques dessins de presse approximatifs qui nous donnent l'idée des quatre tableaux de l'œuvre de Bizet. Bien sûr, on possède de bonnes reproductions des décors ultérieurs de *Carmen*, autour de 1900, très fidèles au livret, mais qui divergent en partie de ces dessins antérieurs. Et même complètement lorsqu'ils se réfèrent à la nouvelle mise en scène d'Albert Carré de 1898. Il faut rester vigilant pour éviter le quiproquo.

Ma longue pratique de reconstitution de décors anciens, notamment à l'Opéra Royal et au Théâtre de la Reine, à Versailles, m'a donné la possibilité de retrouver le langage pictural des toiles peintes historiques, dont celles de Pierre-Luc Cicéri, datées des années 1830, dont j'ai complété de nombreux éléments. Ainsi, j'ai pu transposer les gravures colorisées de *Carmen* en châssis

monumentaux peints à la détrempe et ventilés par plans dans l'espace de la scène, en restituant également la pente à 4 du plancher, traditionnelle à l'époque. Reste la question cruciale et insoluble de l'éclairage historique.

En 1875, on illuminait la scène au gaz, lumière plus chaude et plus sourde que notre électricité, et surtout, sans les projecteurs (qui n'existaient évidemment pas). Les chanteurs, très maquillés, devaient donc se placer, pour être visibles, au plus proche du nez de scène. Nous avons ainsi travaillé avec Hervé Gary, le créateur lumière de cette production, avec les feux de la rampe, à l'image des croquis de scène de Daumier ou de Degas, aidés de mâts éclairants de faible intensité, placés derrière chaque châssis pour restituer l'ambiance lumineuse adéquate. Tout en sachant que le public d'aujourd'hui a l'habitude d'un niveau d'éclairement bien supérieur à l'original.

Une autre tâche m'a été confiée, contredisant légèrement la précédente,

à savoir l'organisation rapide des changements de tableaux entre l'acte I et l'acte II, puis entre l'acte III et l'acte IV. À l'origine, on prenait son temps: il y avait trois entractes de 30 à 40 minutes chacun, permettant de changer des décors très différents les uns des autres. Aujourd'hui il est nécessaire de n'en avoir qu'un seul, au milieu de la représentation, pour éviter d'allonger anormalement la soirée. Il a donc fallu trouver un subterfuge pour économiser les mouvements d'éléments scéniques et obtenir deux précipités, c'est-à-dire des changements d'environ cinq minutes, tout en ne modifiant pas la configuration historique des tableaux. Le praticable du pont de l'acte I devient ainsi la coursive à balustrade de la taverne de l'acte II, tandis que les encombrantes montagnes de l'acte III sont masquées rapidement par la toile représentant le mur d'enceinte des arènes de l'acte IV, baissée sur un plan plus proche du public.

Cette petite anecdote nous rappelle que toute reconstitution, même rigoureuse, est assujettie aux obligations de son époque...

A phantom set designer

By Antoine Fontaine

Recreating the first performance of *Carmen* in 1875 requires a deep immersion in a particularly rich and precise archive, given that this is the flagship work of 19th-century French opera. The stage directions and diagrams of entrances, the blocking of the singers and the positioning of the choir that we possess allow thorough recreations.

The set design is quite another matter. Surprisingly, we don't even know the name of the original designer of the work, nor do we have a single sketch or model of the original set design, at a time when the Cambon, Chaperon and Rubé were celebrated for their exotic backdrops, comparable to the luxury of those for *Carmen*. Fires and the lost archives mean that we have trouble filling these documentary gaps. Apart from the stage director's plans and the modest dimensions of the Opéra-Comique

stage where it was created, we have just a few rough press drawings to give us an impression of the four backdrops used as a setting for Bizet's work. Of course, we do have better reproductions of *Carmen*'s later set designs from around 1900, faithful to the score, but diverging in part from the earlier backdrops. Some differ entirely, in the case of the new staging by Albert Carré in 1898. We must remain vigilant to avoid any mistakes.

My long experience of recreating historic sets, particularly at the Opéra Royal and the Théâtre de la Reine in Versailles, gave me the opportunity to rediscover the pictorial language of historical paintings, in particular those of Pierre-Luc Cicéri, dating from the 1830s, to which I have added many elements. So I was able to transpose *Carmen*'s colourful prints into monumental dip painted frames ventilated by planes in the stage space,

also recreating the four percent slope of the floor, which was traditional at the time. The crucial and insoluble question of historical lighting remains.

In 1875, the stage was illuminated with gas, a light that was warmer and darker than our electrical light, and above all, without floodlights (which obviously did not exist). Wearing thick make-up, the singers therefore had to stand as close as possible to the front of the stage in order to be seen. We have worked with Hervé Gary, the lighting designer for this production, using lights on a ramp, like the stage sketches by Daumier or Degas, with the help of low-intensity lighting masts placed in each housing to create the correct lighting atmosphere. We remained aware of the fact that modern audiences are used to a much higher level of illumination than the spectators of the time.

I was given another task, which slightly contradicted the previous one, to organise

the rapid changes of scenes between Act I and Act II, then between Act III and Act IV. Originally, there would have been more time, with three intervals of 30 to 40 minutes each, allowing very different sets to be changed. Today, the requirement is for one interval only, in the middle of the performance, to avoid unduly extending the evening. A solution therefore had to be found to minimise the movement of stage elements and obtain two results: changes of about five minutes that would not alter the historical configuration of the backdrops. The bridge in Act I thus becomes the balustraded passageway of the tavern in Act II, while the cumbersome mountains of Act III are quickly concealed by the canvas representing the perimeter wall of the arena in Act IV, lowered to a level closer to the audience.

This little anecdote reminds us that every revival, no matter how rigorous, is subject to the constraints of its time...



Hervé Niquet

Hervé Niquet

Direction

Claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, Hervé Niquet est l'une des personnalités musicales les plus inventives de ces dernières années, reconnu comme un éminent spécialiste du répertoire français, de l'époque baroque à Debussy.

Il a fondé Le Concert Spirituel en 1987 dans le but de faire revivre le grand motet français. En 38 ans, l'ensemble s'est imposé comme une référence incontournable de l'interprétation du répertoire baroque, faisant redécouvrir des œuvres connues et méconnues de compositeurs français, anglais et italiens de cette époque.

Dans cet esprit, et partant du principe qu'il n'y a qu'une musique française sans rupture à travers les siècles, Hervé Niquet dirige les grands orchestres internationaux avec lesquels il explore le répertoire du XIX^e et du début du XX^e

siècle, comme l'Orchestre symphonique de Montréal, le Kanazawa Orchestra (Japon), le Sinfonia Varsovia, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre Royal Philharmonique de Liège et bien d'autres.

Son esprit pionnier dans la redécouverte d'œuvres de cette période l'a amené à participer à la création du Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française à Venise en 2009, avec lequel il mène de nombreux projets.

Sur la scène lyrique, il travaille avec des metteurs en scène d'esthétiques différentes comme Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Vincent Tavernier, etc.

Directeur musical du Chœur de la Radio flamande et premier chef invité du Brussels Philharmonic de 2011 à 2019, Hervé Niquet a été fortement impliqué dans la collection discographique des

cantates du Prix de Rome sous l'égide du Palazzetto Bru Zane ainsi que dans des opéras inédits.

En septembre 2022, Hervé Niquet a été nommé directeur artistique du Festival de Saintes pour les éditions 2023 et 2024.

Son travail comprend également un fort engagement personnel dans des actions pédagogiques auprès de jeunes musiciens (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames

ou avec le département de musique ancienne du CNSMD de Paris) ou à travers de nombreuses master classes et conférences. Transmettre le fruit de son travail sur l'interprétation, les conventions d'époque et les dernières découvertes musicologiques, mais aussi sur les réalités et les exigences du métier de musicien, est pour lui essentiel.

Hervé Niquet est Commandeur des Arts et des Lettres et Chevalier de l'Ordre National du Mérite.

Harpsichordist, organist, pianist, singer, composer, choir director and conductor, Hervé Niquet is one of the most inventive musical personalities of recent years, recognised as an eminent specialist in the French repertoire, from the Baroque era to Debussy.

He founded Le Concert Spirituel in 1987 with the aim of reviving the French grand

motet. Over the past 38 years, the ensemble has established itself as an essential reference point for the interpretation of the Baroque repertoire, rediscovering familiar and lesser known works by French, English and Italian composers of the period.

In this spirit, and based on the principle that there is only one lineage of French

music that has remained unbroken throughout the centuries, Hervé Niquet conducts major international orchestras in an exploration of the 19th and early 20th century repertoire, including the Montreal Symphony Orchestra, the Kanazawa Orchestra (Japan), the Sinfonia Varsovia, the Münchner Rundfunkorchester and the Royal Philharmonic Orchestra of Liège, among many others.

His pioneering spirit in rediscovering works from this period led to his role in the creation of the Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française in 2009, where he is responsible for numerous projects.

On the opera stage, he has worked with directors with varied aesthetic approaches, including Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles and Corinne Benizio (alias Shirley and Dino) and Vincent Tavernier.

Musical director of the Flemish Radio Choir and principal guest conductor of

the Brussels Philharmonic from 2011 to 2019, Hervé Niquet has been heavily involved in the recording of the Prix de Rome cantatas under the auspices of the Palazzetto Bru Zane, and also performances of unpublished operas.

In September 2022, Hervé Niquet was appointed Artistic Director for the 2023 and 2024 editions of the Festival de Saintes.

His work displays a strong personal commitment to educational activities for young musicians (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, or with the ancient music department of the CNSMD in Paris) and a range of master classes and conferences. He considers it essential to pass on the fruits of his work on interpretation, period conventions and the latest findings in musicology, as well as the realities and demands of the musical profession.

Hervé Niquet is a Commander of the Arts and Letters and a Knight of the National Order of Merit.



Romain Gilbert

Romain Gilbert

Mise en scène

Romain Gilbert étudie le piano et le chant au Conservatoire Régional de Paris. Après des études d'ingénieur, il s'oriente vers la gestion artistique et culturelle. Il obtient sa licence de musicologie et son master de gestion et administration de la musique à l'Université Paris Sorbonne. Il devient administrateur de l'Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris. Après plusieurs expériences de production au Théâtre du Châtelet, au Chœur de chambre Accentus et à l'Opéra national de Paris, il travaille aux côtés de Jean-François Zygel puis prend la direction de la production des Musiciens du Louvre dirigés par Marc Minkowski.

Il s'oriente alors vers la mise en scène en assistant successivement Laurent Pelly à la Monnaie de Bruxelles puis Ivan Alexandre à l'Opéra de Drottningholm, à l'Opéra Royal de Versailles, au Liceu de Barcelone puis à Bordeaux et en Italie

dans une Trilogie Mozart/Da Ponte. Il reprend ensuite *Le Journal d'un disparu* d'Ivo van Hove. Il travaille aux côtés de Damian Szifron dans une production de *Samson et Dalila* au Staatsoper de Berlin dirigée par Daniel Barenboim reprise au Teatro San Carlo de Naples en 2022. Il rejoint Krystian Lada à l'Opéra Royal de Copenhague pour la création de *The Mysteries of Desire* puis Claus Guth en 2023 au Liceu pour *Parsifal* puis *Samson* au Festival d'Aix-en-Provence en 2024 repris cette saison à l'Opéra-Comique.

Il est régulièrement invité à l'Opéra de Bordeaux où il a mis en scène *La Périchole* en 2018 reprise à l'Opéra de Versailles puis *Carmen* en 2021 et *Werther* en 2022. Le Palazzetto Bru Zane lui confie la mise en scène du diptyque d'opéras bouffes *Un mari dans la serrure/Lischen et Fritzchen* au Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence et au Théâtre Marigny à Paris.

Il conçoit aussi leur soirée de gala au Théâtre des Champs-Élysées.

Romain Gilbert collabore avec l'Orchestre de chambre de Paris, l'Orchestre national de Lyon et l'Orchestre national de Mulhouse pour des programmes mis en espace. La Philharmonie du Luxembourg fait appel à lui pour créer *Les Quatre Saisons de Buenos Aires*, *Le Voyage de Don Quichotte* et *La fée Oriane*.

Il met en espace *Così fan tutte* au Festival Enescu à Bucarest, *La Périhole* au Festival de Pentecôte de Salzbourg et au Festival Radio France, *Les Contes d'Hoffmann* à Baden-Baden et Brême, *Le Prophète*, *Otello* et *La Clemenza di Tito* au Festival d'Aix-en-Provence. Il met en espace *Orphée aux enfers* à la Elbphilharmonie de Hambourg et *Wozzeck*. Il poursuit une tournée avec *Die Fledermaus* entamée l'année passée au Teatro Real de Madrid et au Théâtre des Champs-Élysées, cette fois-ci à Brême, Baden-Baden, au

Liceu, Séville, Gran Canaria, Valencia et Tenerife.

Avec le Palazzetto Bru Zane, il devient collaborateur à la mise en scène pour *La Vie parisienne* aux côtés de Christian Lacroix dans les opéras de Rouen, Tours, Liège, Limoges, Montpellier et au Théâtre des Champs-Élysées.

Romain Gilbert crée également *Ballad in RED* autour des oeuvres d'Edgar Allan Poe à Winterthur avec le harpiste Emmanuel Ceysson.

Romain Gilbert met en scène *Carmen* à l'Opéra de Rouen, Versailles, Hong Kong et Hanoï avant de diriger cette saison sa reprise à Athènes et Dallas où il a déjà créé *Roméo et Juliette*. Il met aussi en scène *La Gioconda* au Teatro San Carlo de Naples; production reprise cette saison au Gran Teatre del Liceu. Il créera à la rentrée *Die Zauberflöte* à Brême, Dortmund, Hambourg et Bucarest.

Romain Gilbert studied piano and singing at the Conservatoire Régional de Paris. After completing his studies in engineering, he focused on artistic and cultural management. He holds a Bachelor's degree in Musicology and a Master's in Music Management and Administration from Paris-Sorbonne University. He became the director of the Association pour le Rayonnement de l'Opéra de Paris. After several production experiences with the Théâtre du Châtelet, the Accentus Chamber Choir and the Paris National Opera, he worked alongside Jean-François Zygel before taking over as production manager for Les Musiciens du Louvre, conducted by Marc Minkowski.

He then turned to directing, assisting Laurent Pelly at the Monnaie de Bruxelles, then Ivan Alexandre at the Opéra de Drottningholm, the Opéra Royal de Versailles, the Liceu de Barcelona, then in Bordeaux and Italy for the *Mozart/Da Ponte* Trilogy. He then worked on Ivo van Hove's revival of *The Diary of One Who Disappeared*. He worked alongside Damian Szifron on Daniel Barenboim's production of *Samson and Delilah* at the

Berlin State Opera at the Teatro San Carlo in Naples in 2022. He joined Krystian Lada at the Royal Opera in Copenhagen for the creation of *The Mysteries of Desire*, then Claus Guth in 2023 at the Liceu for *Parsifal*, then *Samson* at the Festival d'Aix-en-Provence in 2024, with a further run this season at the Opéra-Comique.

He works regularly with the Opéra de Bordeaux, where he staged *La Périchole* in 2018, which also ran at the Opéra de Versailles, then *Carmen* in 2021 and *Werther* in 2022. The Palazzetto Bru Zane chose him for the staging of the “opéra bouffe” diptych *Un mari dans la serrure /Lischen et Fritzchen* at the Théâtre du Jeu de Paume in Aix-en-Provence and the Théâtre Marigny in Paris. He also designed their gala evening at the Théâtre des Champs-Élysées.

Romain Gilbert has collaborated with the Orchestre de chambre de Paris, the Orchestre national de Lyon and the Orchestre national de Mulhouse on semi-staged productions. The Luxembourg Philharmonic Orchestra commissioned him to design *Les Quatre Saisons de*

Buenos Aires, Le Voyage de Don Quichotte and *La fée Oriane*.

He has directed *Così fan tutte* at the Enescu Festival in Bucharest, *La Périhole* at the Pentecost Festival in Salzburg and the Radio France Festival, *The Tales of Hoffmann* in Baden-Baden and Bremen, *Le Prophète*, *Othello* and *La Clemenza di Tito* at the Aix-en-Provence Festival. He brought *Orphée aux Enfers* and *Wozzeck* to the stage at the Elbphilharmonie in Hamburg. He is currently on tour with *Die Fledermaus*, which began last year at the Teatro Real in Madrid and the Théâtre des Champs-Élysées, and now in Bremen, Baden-Baden, the Liceu in Seville, Gran Canaria, Valencia and Tenerife.

With the Palazzetto Bru Zane, he worked on the staging of *La Vie Parisienne* with Christian Lacroix in the operas of Rouen, Tours, Liège, Limoges, Montpellier and the Théâtre Champs-Élysées.

Romain Gilbert also created *Ballad in RED* around the works of Edgar Allan Poe in Winterthur with the harpist Emmanuel Ceysson.

Romain Gilbert directed *Carmen* in Rouen, Versailles, Hong Kong and Hanoi revived this season in Athens and Dallas where he also directed *Roméo et Juliette*. He created *La Gioconda* at the Teatro San Carlo in Naples which will be revived this season at the Gran Teatre del Liceu. He will also direct *Die Zauberflöte* in Bremen, Dortmund, Hamburg and Bucharest.



Julien Behr (Don José), Opéra Royal de Versailles, 2025



Christian Lacroix

Christian Lacroix

Costumes

Né à Arles en 1951, Christian Lacroix, après des études d'histoire de l'art se dirige définitivement vers la scène, son rêve d'enfance, après un long détour par la Haute Couture (1980 à 2009) mené de front avec son travail de costumier et décorateur de théâtre, opéra ou ballet, à l'Opéra Garnier, à la Monnaie de Bruxelles, à la Comédie-Française, au Théâtre des Champs-Élysées, aux Bouffes du Nord, au Metropolitan Opera de New York, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra Comique, au Capitole de Toulouse, à l'Opéra de Strasbourg, de Vienne, Berlin, Hambourg, Cologne, Munich, Graz, Saint-Gall, Francfort, Salzbourg.

Il a été récompensé par le Molière du créateur de costumes pour *Phèdre* en 1996 et pour *Cyrano de Bergerac* en 2007. Il a parallèlement développé une activité de designer industriel (TGV Atlantique, tramways de Montpellier) et de scénographe d'expositions.

En 2021 avec *La Vie parisienne* il se lance dans sa première mise en scène avec la complicité de Laurent Delvert, metteur en scène, Romain Gilbert, auteur de nombreuses mises en scènes et Glysléin Lefever, chorégraphe. Pour 2022 il signe également les décors et costumes de *Cendrillon* à l'Opéra de Stockholm, les costumes de *Werther* créé à l'Opéra de Lausanne et ceux de *David et Jonathas* pour la Chapelle Royale de Versailles. Et pour la saison 2023 il crée les costumes de *L'Amour Médecin* pour le Théâtre du Jeu de Paume d'Aix, ceux de la *Giulio Cesare* à l'Opéra de Cologne et de *La Bohème* au Théâtre des Champs-Élysées. Après avoir réalisé les costumes de *Roméo et Juliette* et de *Don Giovanni* la saison précédente pour l'Opéra Royal, on retrouve le travail de Christian Lacroix sur la production de *Polifemo* et de *La Fille du régiment*, ainsi que sur la reprise de *David et Jonathas* en 2025.

Born in Arles in 1951, Christian Lacroix studied art history before turning his attention fully to the stage, his childhood dream, after a long career in haute couture (1980 to 2009), which he pursued in parallel to his work as a costume and set designer for theatre, opera and ballet at the Opéra Garnier, La Monnaie in Brussels, the Comédie-Française, the Théâtre des Champs-Élysées, the Bouffes du Nord, the Metropolitan Opera in New York, the Festival d'Aix-en-Provence, the Opéra Comique, the Capitole in Toulouse, and the opera houses of Strasbourg, Vienna, Berlin, Hamburg, Cologne, Munich, Graz, St. Gallen, Frankfurt and Salzburg.

He received the Molière award for costume design for *Phèdre* in 1996 and for *Cyrano de Bergerac* in 2007. At the same time, he also worked in the fields of industrial design (TGV Atlantique, Montpellier trams) and exhibition design.

In 2021, with *La Vie Parisienne*, he launched his first production in collaboration with Laurent Delvert, established director Romain Gilbert and Glyseïn Lefever, choreographer. In 2022, he designed the sets and costumes for *Cinderella* at the Stockholm Opera, and the costumes for *Werther* at the Lausanne Opera and *David and Jonathas* for the Royal Chapel of Versailles. For the 2023 season, he created the costumes for *L'Amour Médecin* at the Théâtre du Jeu de Paume in Aix, those of *Giulio Cesare* at the Opéra de Cologne and *La Bohème* at the Théâtre des Champs-Élysées. After designing the costumes for *Romeo and Juliet* and *Don Giovanni* last season for the Royal Opera, Christian Lacroix is now working on the productions of *Polifemo* and *La Fille du régiment*, as well as a revival of *David and Jonathas* for 2025.



Alexandre Duhamel (Escamillo), Opéra Royal de Versailles, 2025

Vincent Chaillet

Chorégraphie

Né à Metz en 1984, Vincent Chaillet suit toutes ses classes à l'École de Danse de l'Opéra national de Paris et est engagé en 2002 dans le Corps de Ballet de la compagnie parisienne.

Promu premier danseur en 2009, il danse les rôles principaux des ballets du répertoire classique et collabore avec de nombreux chorégraphes contemporains, à Paris comme sur les plus grandes scènes internationales.

Depuis 2017, il intervient régulièrement en tant que professeur invité ou maître de ballet à l'Opéra de Bordeaux, l'Opéra du Rhin, l'Opéra du Capitole de Toulouse, l'Opéra de Nice, l'Opéra de Paris ou encore à l'Opéra de Leipzig et au Teatro alla Scala de Milan.

Il quitte le Ballet de l'Opéra national de Paris en 2021 pour se consacrer pleinement à ses activités d'artiste indépendant et fonde avec le chanteur lyrique Edwin Crossley-Mercer le Festival Castel Artès à Mirepoix (Ariège), dont ils assurent la direction artistique.

En tant que chorégraphe, il crée plusieurs pièces en solo et travaille en parallèle sur des productions de théâtre et d'opéra, notamment en collaboration avec le metteur en scène Romain Gilbert pour qui il signe les chorégraphies de *Carmen* à l'Opéra de Rouen et l'Opéra Royal de Versailles (2024-2025), *Roméo et Juliette* à l'Opéra de Dallas (2024) et *La Gioconda* au Teatro San Carlo de Naples (2024).

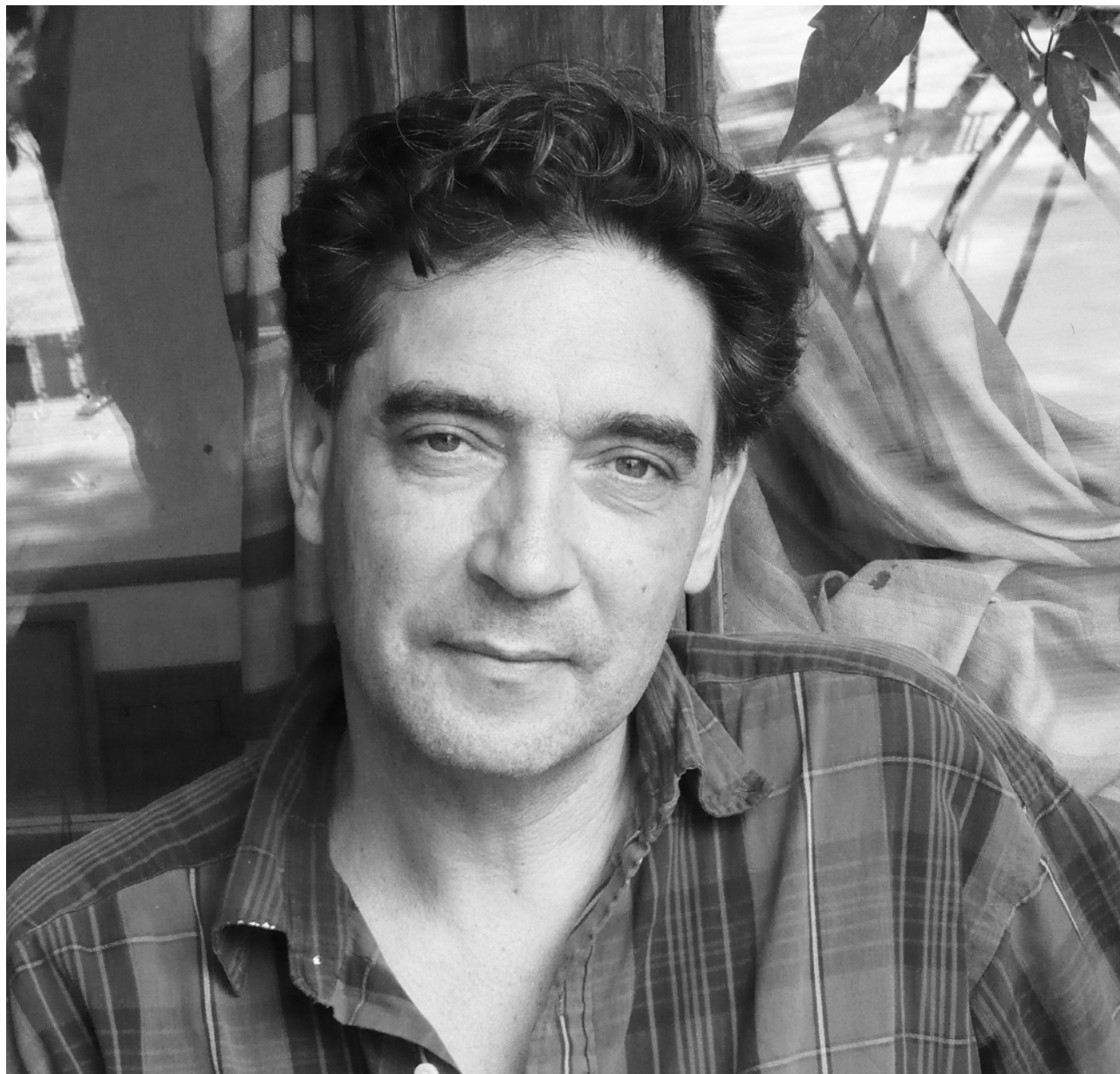
Born in Metz in 1984, Vincent Chaillet graduated from the École de Dance de l'Opéra national de Paris and joined the Parisian company's Ballet Corps in 2002.

Promoted to principal dancer in 2009, he performs leading roles in ballets from the classical repertoire and collaborates with numerous contemporary choreographers in Paris and on the world's most prestigious stages.

Since 2017, he has been a regular guest teacher and ballet master at the Opéra de Bordeaux, the Opéra du Rhin, the Opéra du Capitole de Toulouse, the Opéra de Nice, the Opéra de Paris, the Opéra de Leipzig and the Teatro alla Scala in Milan.

He left the Paris Opera Ballet in 2021 to devote himself fully to his activities as a freelance artist and founded the Castel Artès Festival in Mirepoix (Ariège) with the opera singer Edwin Crossley-Mercer, where they serve as artistic directors.

As a choreographer, he has created several solo pieces and worked in parallel on theatre and opera productions, in particular in collaboration with director Romain Gilbert for whom he produced the choreography for *Carmen* at the Opéra de Rouen and the Opéra Royal de Versailles (2024-2025), *Romeo and Juliet* at the Opéra de Dallas (2024) and *La Gioconda* at the Teatro San Carlo de Naples (2024).



Antoine Fontaine

Antoine Fontaine

Scénographie

Chef décorateur au cinéma de *L'Anglaise et le Duc* et de *Triple Agent* d'Éric Rohmer, *Saint Jacques la Mecque* de Coline Serreau, il conçoit les décors peints de *La Reine Margot* de Patrice Chéreau, *Vatel* de Roland Joffé, *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola et *J'accuse* de Roman Polanski.

À l'opéra, il scénographie pour le Centre de musique baroque de Versailles, *Amadis de Gaule* (Opéra-Comique, 2009), la parodie d'*Hippolyte et Aricie* à Malte (2012) et *Pygmalion* à Potsdam (2014). Pour C. Serreau, à l'Opéra Bastille, il conçoit les décors de la *Chauve-Souris* (2000), *Le Barbier de Séville* (2002), *Manon* (2010). Enfin, il rejoint l'Opéra Royal de Versailles pour *Richard Coeur de Lion* (2019), *La Caravane du Caire* (2022), *David et Jonathas* à la Chapelle Royale avec Marshall Pynkoski (2022 repris en 2025), ainsi que *L'Enlèvement du sérail* avec Michel Fau (2024).

Au Capitole de Toulouse, il est l'auteur des décors des *Maîtres chanteurs* (2002) pour Nicolas Joel et *Hippolyte et Aricie* (2009) pour Ivan Alexandre, *Casse-Noisette* (2017) pour Kader Belarbi, *La Traviata* (2018) pour Pascal Rambert et *Les Pêcheurs de perles*, avec Thomas Lebrun (2023).

À l'Opéra de Metz *La Princesse de Clèves* (2022) pour Julien Guérin. Enfin avec Marc Minkowski il produit décors et costumes dans *Lucio Silla* (Salzbourg 2012), et avec Ivan Alexandre *La Chauve-souris* (Opéra-Comique 2014) et la trilogie *Da Ponte* au théâtre Royal de Drottningholm en Suède (2015-2017).

Sur la demande du Palazzetto Bru Zane, il restitue le décor de la création de *Carmen* en 1875, mise en scène par Romain Gilbert.

Chief set designer in the cinema of *The Lady and the Duke* and *The Triple Agent* by Eric Rohmer, *Saint Jacques la Mecque* by Coline Serreau, he also painted the backdrops for *Queen Margot* by Patrice Chéreau, *Vatel* by Roland Joffé, *Marie-Antoinette* by Sofia Coppola and *J'accuse* by Roman Polanski.

At the opera, he has designed sets for the Baroque Music Centre in Versailles, *Amadis de Gaule* at the Opéra-Comique in 2009, the parody of *Hippolyte and Aricie* in Malta (2012) and *Pygmalion* in Potsdam (2014). For Coline Serreau at the Opéra Bastille, he designed the sets of *Die Fledermaus* in 2000, *The Barber of Seville* in 2002, and *Manon* in 2010. Finally, he joined the Opéra Royal de Versailles for *Richard Coeur de Lion* (2019), *La Caravane du Caire* (2022) and *David and Jonathas* at the Royal Chapel with Marshall Pynkoski (2022 revived in 2025), as well as *The Abduction from Seraglio* with Michel Fau (2024).

At the Capitole in Toulouse, he created the sets for *Die Meistersinger von Nürnberg* (2002) for Nicolas Joel and *Hippolyte and Aricie* (2009) for Ivan Alexandre, *The Nutcracker* (2017) for Kader Belarbi, *La Traviata* (2018) for Pascal Rambert and *The Pearl Fishers*, with Thomas Lebrun (2023).

He worked on *La Princesse de Clèves* (2022) at the Opéra de Metz, directed by Julien Guérin. Finally, together with Marc Minkowski, he has designed sets and costumes for *Lucio Silla* (Salzburg Festival, 2012), and with Ivan Alexandre, for *Die Fledermaus* (Opéra Comique, 2014) and Mozart's *Da Ponte trilogy* at the Drottningholm Palace Theatre, Sweden (2015–2017), revived at the Opéra Royal de Versailles in January 2023.

He has been commissioned by the Palazetto Bru Zane to recreate the original staging of *Carmen* in 1875, directed by Romain Gilbert.



Croquis des décors de l'acte I, Pierre-Auguste Lamy, XIX^e siècle

Hervé Gary

De formation éclectique, Hervé Gary s'est essayé avec passion à de nombreux métiers du spectacle vivant et du cinéma. Il signe sa première création lumière en 1981 pour Marcel Bozonnet : *Tuez le temps* de Georges Aperghis. Depuis il se consacre à l'éclairage. Il a signé les lumières de plus de trois cent cinquante spectacles. Il est l'un des rares éclairagistes à se partager entre opéra, théâtre, danse, cirque moderne, expositions.

Il a collaboré notamment avec Marc Adam, Ivan Alexandre, Pierre Barrat, Didier Brunel, Marcel Bozonnet, Jacques Connort, Michel Jaffrenou, Patrick Guinan, Jean-Marie Sénia, Coline Serreau, Marshall Pynkoski à l'opéra. Jean-Marie Besset, Françoise Petit, Claude Santelli, Jean Rochefort, Patrick Guinan, Philippe Adrien, Jean-Michel Ribes,

Etienne Pommeret, Jean-François Rémi, Serge Sandor, André Dussollier, Patrick le Mauff, Alain Sach, Claire Danscoine, Renaud Meyer au théâtre, ainsi qu'avec de nombreuses compagnies de cirque : Johanne le Guilherme, le cirque Ici, Cahin Caha, Nikolahaus, Buren-cirque, le cirque des nouveaux nez, le Centre National des Arts du Cirque, Désaccordés, la Scabreuse et Paco Rabanne, Kenzo, Thierry Mugler, Paul Smith, Jean Paul Gaultier dans le domaine de la mode.

Il met en lumière *Carmen* à l'Opéra de Versailles, *Basic insects* de Claire Dancoisne, *La Caravane du Caire* de Grétry et Versailles avec Marshall Pynkoski, *L'Affolement des biches* de Marie Levavasseur à Dijon et *Si j'étais Roi* d'Adolf Adam à l'Opéra de Tours.

With an eclectic background, Hervé Gary has passionately tried his hand at many different professions in the performing arts and cinema. His earliest lighting design was in 1981 for Marcel Bozonnet: *Kill Time* by Georges Aperghis. He has worked as a lighting designer ever since. He has designed the lights for more than three hundred and fifty productions. He is one of the few lighting designers to work in both opera, theatre, dance, contemporary circus and exhibitions.

On the opera stage, he has worked with Marc Adam, Ivan Alexandre, Pierre Barrat, Didier Brunel, Marcel Bozonnet, Jacques Connort, Michel Jaffrenou, Patrick Guinan, Jean-Marie Sénia, Coline Serreau and Marshall Pynkoski. In the theatre, he has worked with Jean-Marie Besset, Françoise Petit, Claude Santelli, Jean Rochefort, Patrick Guinan, Philippe

Adrien, Jean-Michel Ribes, Etienne Pommeret, Jean-François Rémi, Serge Sandor, André Dussollier, Patrick le Mauff, Alain Sach, Claire Danscoine and Renaud Meyer, as well as with many circus companies: Johanne le Guilherme, Cirque Ici, Cahin Caha, Nikolahaus, Buren-cirque, Cirque des Nouveaux Nez, Centre National des Arts du Cirque, Disaccordés and la Scabreuse, and with Paco Rabanne, Kenzo, Thierry Mugler, Paul Smith and Jean Paul Gaultier in fashion.

He has designed the lighting for *Carmen* at the Opéra de Versailles, *BasiK InseKte* by Claire Dancoisne, *La Caravane du Caire* by Grétry in Tours and Versailles with Marshall Pynkoski, *L'Affolement des biches* by Marie Levavasseur in Dijon and *If I was King* by Adolf Adam at the Opéra de Tours.



Orchestre de l'Opéra Royal, 2024

Orchestre de l'Opéra Royal

Sous le haut patronage de Aline Foriel-Destezet

L'Opéra Royal du Château de Versailles accueille cent représentations par saison musicale: tous les grands noms et interprètes internationaux se succèdent sur cette scène prestigieuse. Fort de ces expériences de haut niveau, l'Orchestre de l'Opéra Royal a vu le jour en décembre 2019 à Versailles pour les représentations de l'opéra de John Corigliano *Les Fantômes de Versailles*. De ce fait, l'orchestre a pour but de s'adapter aux projets artistiques programmés à l'Opéra Royal et à leurs artistes invités.

Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs d'orchestre, dans le répertoire baroque comme dans le répertoire romantique, cet orchestre à géométrie variable du Château de Versailles se produit régulièrement à l'Opéra Royal pour des concerts. L'Orchestre prend fréquemment part à de nouvelles productions scéniques d'envergure: *Giulietta e Romeo* de Zingarelli dans une mise en scène de

Gilles Rico en octobre 2023, *Don Giovanni* de Mozart en novembre 2023, la version française de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart mis en scène par Michel Fau en mai 2024 et *Gloria e Imeneo* de Vivaldi en juin 2024 au Théâtre de la Reine ou encore *Carmen* et *La Fille du Régiment* en 2025..

Par ailleurs, l'Orchestre se produit en tournée dans de nombreux festivals: à Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron ou encore Valloire, sous la direction du violoniste Théotime Langlois de Swarte. L'Orchestre a également pu faire ses débuts en Corée, lors d'une tournée de cinq concerts, notamment au Lotte Concert Hall de Séoul. L'Orchestre interprète *Le Messie* de Haendel à la Chapelle de la Trinité de Lyon ou bien au Palau de la Música Catalana de Barcelone. Il accompagne le soprano Samuel Mariño au Gstaad New Year Music Festival, à Castellon et au Teatros del Canal de Madrid dans ce même programme. C'est au festival Castell de Peralada que se

produira également l'Orchestre, dirigé par sa claveciniste Chloé de Guillebon, dans un programme autour des *Leçons de Ténèbres* de Couperin. Enfin, est prévue une grande tournée en Chine suivie d'une tournée en Thaïlande, au Vietnam et en Mongolie.

L'Orchestre de l'Opéra Royal enregistre par ailleurs pour le label discographique Château de Versailles Spectacles. Parmi de nombreux projets, citons l'enregistrement d'airs issus de grands opéras baroques français de la soprano Marie Perbost

Dis-moi Vénus..., les *Quatre Saisons* de Vivaldi avec Stefan Plewniak, *Bastien et Bastienne* de Mozart et *La Servante maîtresse* de Pergolèse, les symphonies *Le Matin*, *Le Midi* et *Le Soir* de Haydn, un programme *Âmes arméniennes*, ou encore des hymnes de couronnement, *The Crown* par l'Orchestre et le Chœur de l'Opéra Royal, ainsi que *Le Messie* de Haendel. Malgré la jeune histoire de l'ensemble, les enregistrements de l'Orchestre de l'Opéra Royal sont déjà largement primés : Diamant d'*Opéra Magazine*, choc de *Classica*, 5 diapasons, etc.

Orchestre de l'Opéra Royal

Under the patronage of Aline Foriel-Destezet

The Opéra Royal du Château de Versailles presents one hundred performances each musical season, graced by great names and international performers on its prestigious stage. On the strength of these prestigious concerts, the Orchestra of the Opéra Royal was created in December 2019 in Versailles

for the production of John Corigliano's opera *The Ghosts of Versailles*. The goal of the orchestra is to adapt to the artistic projects programmed for the Opéra Royal and its guest performers.

Comprising musicians who regularly work with leading conductors in both

the baroque and romantic repertoires, this versatile orchestra of the Château de Versailles regularly performs at the Opéra Royal. The Orchestra often participates in major new stage productions: Zingarelli's *Giulietta e Romeo* directed by Gilles Rico in October 2023, Mozart's *Don Giovanni* in November 2023, the French version of Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* directed by Michel Fau in May 2024 and Vivaldi's *Gloria e Imeneo* in June 2024 at the Théâtre de la Reine, as well as *Carmen* and *La Fille du Régiment* in 2025.

The Orchestra has also undertaken a series of festival tours, including Uzès, Prades, Sablé-sur-Sarthe, Sisteron and Valloire, under the baton of violinist Théotime Langlois de Swarte. The Orchestra made its debut in South Korea, with a five-concert tour that included performances at Seoul's Lotte Concert Hall. It has performed Handel's *Messiah* at the Chapelle de la Trinité in Lyon and at the Palau de la Música Catalana in Barcelona. The Orchestra will accompany soprano Samuel Mariño at the Gstaad New Year Music Festival, in Castellon and at the Teatros del Canal in Madrid with the same

program. Moreover, the Orchestra, under the direction of harpsichordist Chloé Guillebon, will perform a programme of Couperin's *Leçons de Ténèbres* at the Castell de Peralada festival. Finally, a major tour of China is scheduled, followed by a tour of Thailand, Vietnam and Mongolia.

The Orchestra of the Opéra Royal is an active contributor to recordings for the Château de Versailles Spectacles label. Among its many projects are recordings of arias from the great French baroque operas with the soprano Marie Perbost in *Dis-moi Vénus...*, Vivaldi's *Four Seasons* with Stefan Plewniak, Mozart's *Bastien und Bastienne* and Pergolesi's *La serva padrona*, Haydn's sixth, seventh and eighth symphonies (*Le Matin*, *Le Midi* and *Le Soir*), an *Armenian Souls* programme, coronation anthems, *The Crown* by the Orchestra and the Choir of the Opéra Royal, and Handel's *Messiah*. Despite the ensemble's relatively short history, the recordings by the Orchestra of the Opéra Royal have already received numerous accolades, including the Diamant by *Opéra magazine*, choc de *Classica*, 5 diapasons, and more.



Chœur de l'Opéra Royal

Chœur de l'Opéra Royal

sous le Haut Patronage de Madame Aline Foriel-Destezet

C'est en 2022 que le Chœur de l'Opéra Royal fait ses débuts, offrant ainsi avec l'Orchestre déjà constitué, une réelle identité musicale à l'Opéra Royal du Château de Versailles. En 2024-2025, on a pu retrouver le Chœur à Versailles et Vienne dans *Alceste* de Lully conduit par Stéphane Fuget ainsi que dans *L'Orfeo* de Monteverdi dirigé par Jordi Savall à l'Opéra Royal et au Festival de la Grange au Lac d'Évian. Le Chœur a également participé aux productions scéniques maison comme *Roméo et Juliette* de Zingarelli dirigé par Stefan Plewniak ou bien *L'Enlèvement au sérail* de Mozart dirigé par Gaétan Jarry, mais aussi à des programmes comme *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin aussi bien à la Chapelle Royale qu'en tournée en Espagne ou dans les festivals d'été.

En 2025, le Chœur se produit avec l'Orchestre de l'Opéra Royal dans des

productions mises en scène : *Didon et Énée* de Purcell, *Carmen* de Bizet et *La Fille du régiment* de Donizetti. On retrouve le Chœur de l'Opéra Royal lors de concerts variés, parmi lesquelles le concert du Gala de l'ADOR, *Le Messie* de Haendel, le récital de Sonya Yoncheva, le *Requiem* de Fauré, la *Messe à quatre chœurs* de Charpentier avec le Consort Musica Vera ou encore le *Requiem pour Louis I^{er} d'Espagne, Roi de 150 jours!* de José de Torres avec l'ensemble Los Elementos. En 2025, le Chœur fait ses débuts à l'Auditorium National de la Musique de Madrid, au Théâtre du Capitole de Toulouse et au Haendel Festival de Karlsruhe.

Le Chœur de l'Opéra Royal a déjà réalisé de nombreux enregistrements : *Gloire Immortelle* sous la direction d'Hervé Niquet avec l'Orchestre de la Garde Républicaine, *The Crown*, *Dis-moi Vénus*.

Chœur de l'Opéra Royal

under the Patronage of Madame Aline Foriel-Destezet

The Chœur de l'Opéra Royal made its debut in 2022, thus providing—together with the already established Orchestra—a true musical identity for the Royal Opera of the Palace of Versailles. In 2024-2025, the Chœur could be heard in Versailles and Vienna in Lully's *Alceste* conducted by Stéphane Fuget, as well as in Monteverdi's *L'Orfeo* led by Jordi Savall at the Opéra Royal and at the Festival de la Grange au Lac in Évian. The Chœur also took part in in-house staged productions such as Zingarelli's *Romeo e Giulietta* conducted by Stefan Plewniak and Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* under Gaétan Jarry, as well as in programs like Couperin's *Leçons de Ténèbres*, performed both in the Chapelle Royale and on tour in Spain and at summer festivals.

In 2025, the Chorus performed with the Orchestre de l'Opéra Royal in staged

productions including Purcell's *Dido and Aeneas*, Bizet's *Carmen* and Donizetti's *La Fille du régiment*. The Chœur de l'Opéra Royal also appeared in a variety of concerts, among them the ADOR Gala Concert, Handel's *Messiah*, Sonya Yoncheva's recital, Fauré's *Requiem*, Charpentier's *Messe à quatre chœurs* with the Musica Vera Consort, and José de Torres's *Requiem for Louis I of Spain, King for 150 Days!* with the ensemble Los Elementos. In 2025, the Chœur makes its debuts at the National Music Auditorium in Madrid, at the Théâtre du Capitole in Toulouse, and at the Handel Festival in Karlsruhe.

The Chœur de l'Opéra Royal has already made numerous recordings: *Gloire Immortelle* conducted by Hervé Niquet with the Orchestre de la Garde Républicaine, *The Crown*, and *Dis-moi Vénus*.

Chœur d'enfants Rameau

Le Chœur Rameau se compose d'environ 30 enfants âgés de 11 à 15 ans. Il est dirigé depuis sa création il y a près de 25 ans par Christophe Junivart. Son répertoire est très éclectique mais sa période favorite reste la musique baroque française des XVII^e et XVIII^e siècles.

Cette formation a donné des concerts dans de nombreux pays du monde (Italie, Pologne, Allemagne, République

Tchèque, Russie, Finlande, Japon, Portugal) souvent en collaboration avec d'autres chœurs d'enfants comme celui de La Fenice à Venise ou du Conservatoire Rimsky-Korsakov de Saint Pétersbourg. Il a également chanté dans des lieux d'exception comme la Chapelle Royale du Château de Versailles, l'Opéra Bastille pour le Festival d'automne, le stade de France, la Cathédrale de Lisbonne etc...

The Rameau Choir consists of around 30 children aged 11 to 15. It has been led by Christophe Junivart since its foundation nearly 25 years ago. Among an eclectic repertoire, the French baroque music of the 17th and 18th centuries remains the choir's favourite period.

The ensemble has given concerts in many countries around the world (Italy, Poland, Germany, Czech Republic, Russia,

Finland, Japan and Portugal) often in collaboration with other children's choirs, such as those of La Fenice in Venice and the Rimsky-Korsakov Conservatory in Saint Petersburg. The choir has also performed in such exceptional venues as the Royal Chapel of the Palace of Versailles, the Opéra Bastille for the Festival d'automne, the Stade de France, Lisbon Cathedral, etc.



Adèle Charvet (Carmen), Opéra Royal de Versailles, 2025

Argument

ACTE I

Depuis leur poste de garde, face à la manufacture de tabac de Séville, les dragons observent les passants. La jeune paysanne Micaëla s'enquiert du brigadier Don José qui ne reviendra qu'à la relève de la garde. Quand la cloche sonne la pause des cigarières, tous remarquent parmi elles la gitane Carmencita, qui fredonne une habanera sensuelle et apostrophe José, apparemment insensible à son charme. Lorsque Micaëla rejoint le jeune homme, ce dernier cache pourtant avec peine le trouble dont la belle cigarière a voilé son âme. Arrêtée à la suite d'une rixe dans la fabrique, la gitane n'a aucune difficulté à obtenir du brigadier qu'il facilite son évasion.

ACTE II

Dans la taverne de Lillas Pastia, Carmen entonne une chanson bohème en compagnie de Frasquita et de

Mercédès, sous les regards de plusieurs contrebandiers, dont le Dancaïre et Remendado.

Carmen leur confie son amour pour Don José, enfermé après l'avoir libérée. L'arrivée du toréador vedette Escamillo fait diversion. Carmen s'amuse du désir qu'elle provoque à nouveau chez lui. Mais voici qu'entre Don José, qui reste seul avec elle. Il se vexe des railleries de la gitane, se livre ensuite sans pudeur, puis se ressaisit. Lorsqu'arrive son lieutenant Zuniga, venu lui aussi relancer les avances de la belle, il dégaine. Cette altercation décide de son sort : il partira dans la montagne, avec les contrebandiers, pour suivre Carmen.

ACTE III

Dans la montagne, où se trame le passage clandestin des marchandises, Carmen cherche à secouer le joug qui la lie à José. Elle interroge les cartes qui lui prédisent

la mort pour tous les deux. José demeure en sentinelle, mais c'est Micaëla qui surgit à sa recherche. Escamillo paraît aussi, José lève sa navaja pour l'affronter en duel; le retour soudain de Carmen sauve le torero du coup fatal, alors que Micaëla rappelle José au chevet de sa mère mourante. Harassé de culpabilité, José s'éloigne, non sans menacer Carmen, alors que la voix d'Escamillo retentit au loin.

ACTE IV

Devant les arènes de Séville, la foule s'agite. Escamillo paraît au bras de Carmen tandis que défile la quadrille. José est là aussi, qui épie la gitane. Malgré les recommandations de prudence de Frasquita, Carmen l'affronte seule, sans illusion sur l'issue de leur rencontre. Elle clame son désir inaltérable de liberté, face à José tour à tour suppliant et menaçant. C'est la mort qu'elle affronte fièrement. José la poignarde effectivement et se rend.

Synopsis

ACT I

From their sentry post opposite the tobacco factory in Seville, soldiers observe the passers-by. Micaëla, a young farm girl, enquires about the brigadier Don José, who will only return at the change of the guard. When the bell rings for the cigarette girls' break, the crowd notices the gypsy girl Carmencita, who is humming a sensual habanera and calling out to José, who seems impervious to her charms. When Micaëla joins the young man, however, he struggles to hide the turmoil that the beautiful cigarette girl has stirred in his soul. Arrested following a fight in the factory, the gypsy has no difficulty in getting the brigadier to help her escape.

ACT II

In Lillas Pastia's tavern, Carmen sings a bohemian song with Frasquita and Mercédès, under the gaze of several

smugglers, including the Dancaïre and Remendado.

Carmen confides to them her love for Don José, now under arrest following her escape. The arrival of the famous toreador Escamillo offers a distraction. Carmen is amused by the desire she stirs in him once more. But Don José arrives, finding himself alone with her. He is troubled by the gypsy woman's taunts, letting his guard down before pulling himself together. When his Lieutenant Zuniga arrives, hoping to arouse the beauty's advances, he draws his sword. This altercation decides his fate: he will go to the mountains with the smugglers, following Carmen.

ACT III

Carmen tries to shake the yoke that binds her to José in the mountains, where illegal goods are smuggled. She reads her fortune in the cards, which predict death for both

of them. José is still on sentry duty, but Micaëla comes to find him. Escamillo also appears, José raises his navaja to face him in a duel; Carmen's sudden return saves the toreador from the fatal blow, while Micaëla dispatches José to the bedside of his dying mother. Harassed with guilt, José departs, threatening Carmen as Escamillo's voice echoes in the distance.

ACT IV

In front of Seville's arena, the crowd is agitated. Escamillo appears on Carmen's arm as the bullfighters parade in the arena. José is also present, spying on the gypsy. Despite Frasquita's urging of caution, Carmen confronts him alone, with no illusion over the outcome of their meeting. She proclaims her unwavering desire for freedom, facing José, who is alternately imploring and threatening. It is death that she proudly faces. José fatally wounds her and departs.



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL

Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at €4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action

philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour la saison 2022-2023, la Fondation a soutenu une nouvelle production scénique de l'opéra *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts.

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66 % de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75 % de la somme versée.

Planning for the future

THE FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal

conducted its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For the 2022-2023 season, the foundation supported a new stage production of the opera *David et Jonathas* by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

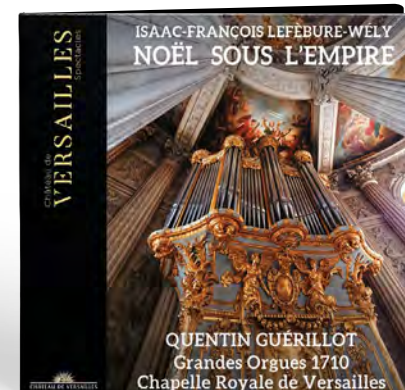
Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

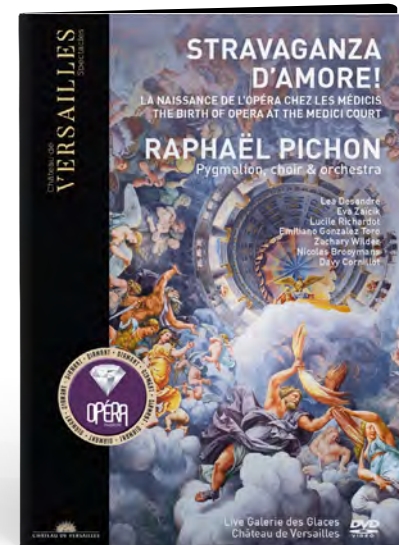
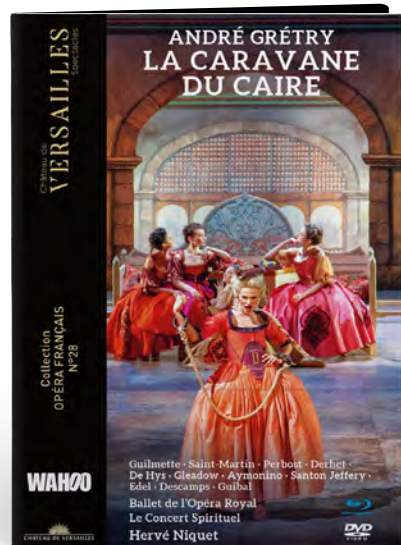
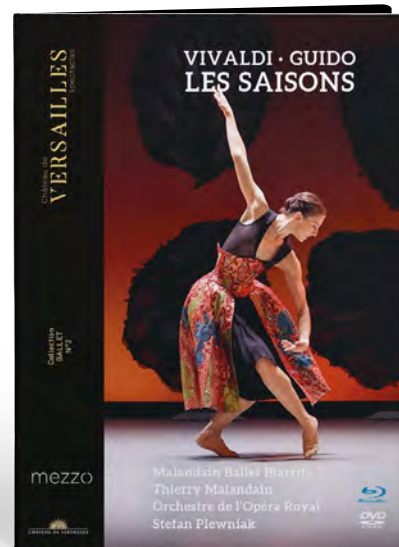
LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







**LIVE
OPERA
VERSAILLES**



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming !
www.live-operaversailles.fr

Enregistré et capté du 14 au 22 janvier 2025 à l'Opéra Royal du Château de Versailles.

Enregistrement, montage et mixage : Manuel Mohino

Captation : WAHOO Productions

Réalisation : Stéphan Aubé

Traductions anglaises : LanguageWire

Éditions musicales Choudens, révision Palazzetto Bru Zane

Conseil historique : équipe scientifique du Palazzetto Bru Zane

Château de
VERSAILLES
Spectacles



Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles

Pavillon des Roulettes, grille du Dragon

78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur

Graziella Vallée, administratrice

Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques

Ana Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition

Ségolène Carron, conception graphique



Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.operaroyal-versailles.fr/

  [@operaroyal.chateauversailles](https://www.instagram.com/operaroyal.chateauversailles)

 [@OperaRoyal](https://twitter.com/OperaRoyal)

 [Château de Versailles Spectacles](https://www.youtube.com/ChateauDeVersaillesSpectacles)

Couverture : Adèle Charvet (Carmen) et Julien Behr (Don José),

Opéra Royal de Versailles, 2025 © Edouard Brane.

p. 10, 11, 14, 19, 38, 42, 60 © Edouard Brane; p. 29 © Henri Buffetaut;

p. 33 © Julien Benhamou; p. 39, 45 © DR; p. 48 © Domaine public;

p. 51, 55 © Pascal Le Mée; p. 65 © Agathe Poupeney

4^{ème} de couverture : Adèle Charvet (Carmen), Opéra Royal de Versailles, 2025 © Edouard Brane.





Adèle Charvet (*Carmen*), Opéra Royal de Versailles, 2025