



OPÉRA
ORCHESTRE
NATIONAL
MONTPELLIER

Languedoc-Roussillon

Valérie Chevalier *Directrice générale*

HAPPY HAPPY

an operatic song-cycle with party

MATHIS NITSCHKE (1973-)

Opéra en un acte pour soprano, chœur mixte, orchestre et électronique

Livret conçu par le compositeur avec des extraits de textes de Joseph von Eichendorf, Rainer Maria Rilke, un fragment du poème de Monsieur Michel Houellebecq « La possibilité d'une île » paru aux Editions Fayard 2005, Bruno Latour, Thomas Gray, Jean Giraudoux, Percy Shelley et plusieurs autres.

Création mondiale

**Nouvelle production de l'Opéra Orchestre national Montpellier
Languedoc-Roussillon**

Chœur de l'Opéra national Montpellier Languedoc-Roussillon
Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon

Durée 1h05

Rencontre avec les artistes à l'issue de la représentation du samedi 22 novembre

Spectacle dans le cadre de la programmation de Jean-Paul Scarpitta

MERCREDI 19, JEUDI 20, VENDREDI 21 NOVEMBRE 2014 - 20H
SAMEDI 22 NOVEMBRE - 15H
OPÉRA COMÉDIE

Nous vous rappelons qu'il est formellement interdit de filmer, enregistrer ou photographier les spectacles

Arno Waschk *direction musicale*
Urs Schönebaum *conception et lumières*
Mathis Nitschke *direction du son*

Karen Vourc'h *soprano*

Solistes du chœur

Véronique Parize *soprano*

Alexandra Dauphin *mezzo soprano*

Siegfried Bernard Polvara *ténor (choriste supplémentaire)*

Xin Wang *baryton basse*

Ida Dudenhoeffer, Abel Divol *figurants*

Noëlle Gény *chef de chœur*

Valérie Blanvillain, Anne Pagès-Boisset *chefs de chant*

Alma Terrasse *assistante à la mise en scène*

Mireille Jouve *régisseur de production*

Xavier Bouchon *régisseur de scène*

Maya Lehec *régisseur du chœur*

Mathis Nitschke *éditions musicales*

Arno Waschk *réduction de la partition pour piano*

Richard Neel *surtitrages*

Remerciements à notre sponsor  AUDIO qui a fourni
les amplificateurs et haut-parleurs pour cette production : www.ks-audio.de

Synopsis

There is no alternative. The public debate is under the seal of fatalism. There is no other objective than that of universal restrictions. The economy, the climate, overpopulation – the next catastrophe lies in wait at every bend. Minute by minute, the modern media feed us bad news. We know we should act but we feel powerless. We reduce our sphere of activity. We cease asking for anything whatsoever. We retreat into our shells. The link that would constitute values other than economic ones is missing. What might we do?

Happy Happy shows us a society in which efficacy has become the determining value. It is a matter of favouring the formation of synapses as early as possible. Schooling is shortened, studies must be useful, work better organized. Music and the muses have lost their freedom of mind as well as their playful innocence and find themselves reduced to the simple functions to fulfil: they serve for learning more efficiently, communicating more efficiently, relaxing more efficiently, and procuring a real life more efficiently. Music has lost its self-worth. Life, too, perhaps.

Happy Happy brings together, in a sort of cabinet of wonders, impressions, quotations and scenes to become the plea for autonomy and co-humanity. Going back to the origins of Greek theatre, the play, written for a singer and a chorus, explores, in so doing, the connection between individual and crowd. It turns out that the person's singing gets lost in the hot-tempered aspiration of the multitude at the celebration. And life goes on, 'Happy Happy'.

Mathis Nitschke
Traduction John Tyler Tuttle

Argument

Il n'y a pas d'alternative. Le débat public est sous le sceau du fatalisme. Il n'y a plus d'autre objectif que celui des restrictions universelles. L'économie, le climat, la surpopulation – à chaque tournant guette la catastrophe suivante. Les médias modernes nous alimentent minute par minute en mauvaises nouvelles. Nous pensons devoir agir, mais nous sentons impuissants. Nous réduisons notre champ d'action. Nous cessons d'exiger quoi que ce soit. Nous rentrons dans notre coquille. Manque le lien que constitueraient des valeurs autres qu'économiques. Qu'y pourrions-nous faire ?

Happy Happy nous montre une société où l'efficacité est devenue la valeur déterminante. Il s'agit de favoriser au plus tôt la formation des synapses, la scolarité se raccourcit, les études doivent être utiles, le travail mieux organisé. La musique et les muses ont perdu leur liberté d'esprit ainsi que leur innocence joueuse et se voient réduites à de simples fonctions à remplir : elles servent à apprendre plus efficacement, à communiquer plus efficacement, à se détendre plus efficacement, à procurer plus efficacement un vécu. La musique a perdu sa valeur en soi. La vie aussi, peut-être.

Happy Happy rassemble, dans une espèce de cabinet des merveilles, des impressions, des citations et des scènes, pour se faire plaider de l'autonomie et de la co-humanité. Remontant aux origines du théâtre grec, la pièce est écrite pour une chanteuse et un chœur, et explore ce faisant la relation entre individu et foule. Il s'avère que le chant de la personne se perd dans l'aspiration rageuse de la multitude à la fête. Et la vie continue, « Happy Happy ».

Mathis Nitschke
Arel Traducteurs

Mathis Nitschke

Extension du domaine de la composition

Aujourd'hui âgé de 41 ans, et relativement méconnu du public habitué des concerts contemporains, Mathis Nitschke est une figure atypique dans le paysage musical, et ce, à bien des égards : institutionnel, esthétique, compositionnel... « Le fait même que je sois devenu le compositeur que je suis aujourd'hui (c'est-à-dire un compositeur qui écrit des partitions au sens classique du terme) m'étonne, avoue-t-il : cela n'a jamais été réellement un objectif, que ce soit au cours de mes études ou par la suite. »

Durant ses études aux Pays-Bas, Mathis Nitschke évite en effet délibérément les chemins tracés pour les jeunes compositeurs — à la différence de la majorité de ceux-ci, il ne pratique d'ailleurs pas le piano, étant guitariste de formation. Il refuse d'entrer dans le système habituel qui mène les jeunes talents d'une prestigieuse classe de composition à une autre, puis d'une résidence à la suivante. Un système qu'il considère basé sur la cooptation, et cultivant son « bon goût » propre : une esthétique consensuelle dont on ne pourrait que difficilement s'affranchir en suivant le parcours balisé.

Au lieu de quoi, Mathis Nitschke ne se consacre pas d'emblée à la musique. Du moins pas tout à fait. Au cours de sa formation, son activité créatrice se tourne davantage vers la conception et la production de films, d'installations sonores et de pièces de théâtre musical. Dans ce cadre, la musique n'est qu'un élément du tout, une source d'énergie irriguant le langage de l'œuvre prise dans sa globalité. Vecteur plus que signifiant en elle-même, la musique devient porteuse de dramaturgie.

Ses études terminées, la composition en tant que telle n'est toujours pas une priorité pour Mathis Nitschke. Agacé par le milieu artistique et ses lois plus ou moins tacites, il passe « à l'ennemi » et met son talent au service de la publicité. Certes, les contraintes ne manquent pas dans la publicité - on y observe par exemple exactement le même genre de soumission à un goût dominant -, mais

elles relèvent ouvertement du monde de l'entreprise, un aspect qui séduit alors le jeune homme.

Plus tard, Mathis Nitschke se frottera au design sonore de films — un excellent moyen pour lui de développer plus largement ses idées dans le domaine de la musique électronique. « Le son d'un film est très complexe, dit-il : s'y côtoient de nombreux bruits sans hauteur fixe et des sons, instrumentaux ou non, des rythmes et des anti-rythmes : une multiplicité de musicalités à façonner. »

Ces pratiques pluridisciplinaires variées, au théâtre, au cinéma, en vidéo, dans la publicité, nourrissent l'imaginaire compositionnel du musicien en devenir. Sans tenter de transposition formelle à la composition des techniques de création d'une discipline extra-musicale — tentative selon lui vouée à l'échec —, il s'inspire de la logique expressive de ces autres arts. « C'est un processus très empirique, mais j'aime brouiller les frontières entre les disciplines, tout en gardant soigneusement mes distances. Chaque discipline évolue dans ses techniques et lexiques propres, qu'elle ne cesse de développer, et, plus que de les appliquer directement à l'écriture, ce qui serait ennuyeux (associer par exemple couleurs visuelles et timbres musicaux), mon travail consiste à trouver des correspondances entre ces techniques et les techniques musicales, de la même manière que le cerveau lui-même, et notre imaginaire, établit des relations entre les deux. Si l'on prend l'exemple du montage cinématographique, c'est en réalité une technique qui a toujours existé en musique — on juxtapose ou superpose les idées musicales, et on les fait dialoguer entre elles —, mais le cinéma contemporain s'accélère : on bascule sans cesse d'un état à un autre. Traduire cette nervosité du montage filmique à la musique peut être très fructueuse : cette rapidité ne laisse certes aucune liberté pour développer le matériau dans la durée, mais la multiplication des coupes permet au contraire à la musique de prendre la coupe en tant qu'élément principal de narration, et de développer ainsi ses logiques propres. Cependant, je crois que la musique de film en souffre également. Moi, j'aime appliquer la logique du montage cinématographique à l'écriture opératique : je passe du coq à l'âne, sans introduction et transition, ou du moins le plus rarement possible.»

De la même manière, j'ai pu il y a une vingtaine d'années travailler sur les limites de notre perception auditive dans ma pièce *Todesfuge* d'après Paul Celan (une pièce que je considère aujourd'hui davantage comme une étude) : à quelle moment notre cerveau entend-il du langage et à quel moment entend-il de la

musique ? Au début, on entend une voix réciter Celan, puis une autre (la même en réalité) s'y ajoute, et une autre et une autre encore, jusqu'à ce qu'une voix chantante s'élève sur ce chaos de langage : je considère l'arrivée du chant comme la « confirmation » que nous avons basculé du langage entendu et compris à l'écoute musicale. En essayant de percer la logique de chaque discipline, de chaque mode de perception, on peut étendre le champ des possibles dans sa propre discipline. »

Fort de la variété de ses expériences, Mathis Nitschke revient toutefois vers la composition comme activité principale vers l'âge de 30 ans — soit après dix années de touche-à-tout. Ce parcours sinueux et singulier fait alors de lui un compositeur au vaste bagage artistique, mais maîtrisant parfois mal certains outils de son métier : l'orchestration par exemple. Ainsi, ce n'est qu'en 2007, lorsque Michel Houellebecq lui demande d'écrire la musique de son film *La possibilité d'une île*, que Mathis Nitschke s'attelle à l'étude de l'écriture orchestrale — une écriture à laquelle il ne s'est encore jamais réellement frottée auparavant, faute d'occasion. Mais n'anticipons pas.

« C'est un peu par hasard que j'ai rencontré Michel Houellebecq, se rappelle le compositeur, — et c'est d'ailleurs une constante dans ma carrière : toutes les grandes occasions ont été le fruit du hasard. C'était à l'European Graduate School de Saas Fee, dans les montagnes du Valais, où je faisais un Master of Arts. L'European Graduate School est un lieu un peu particulier : à la manière d'un séminaire, on y croise des philosophes, des artistes, des intellectuels de tous horizons, venus partager leurs savoirs, confronter leurs idées, se ressourcer, et faire de nouvelles rencontres. Je connaissais déjà l'œuvre de Houellebecq, que je suis religieusement depuis que je l'ai découverte. C'est à Saas Fee également qu'il m'a fait part de son projet de film et j'ai aussitôt voulu participer à l'aventure, d'une manière ou d'une autre. Sans grand espoir, je lui ai donc donné l'un de mes disques que j'avais sous la main. Une semaine plus tard, il m'a appelé et m'a demandé si j'étais prêt à composer la musique pour son film. »

Résultat : une expérience intense et unique de deux années, qui commence bien avant le tournage : Mathis Nitschke compose une partie de sa partition — et notamment certains éléments clefs du discours musical — à partir du script du film. Et c'est un casque sur les oreilles, et avec la musique de Nitschke, que Houellebecq met en scène et dirige ses acteurs. Fait rare dans le cinéma, une

musique composée en amont pour un film influe donc sur sa réalisation — voilà qui ne peut que plaire au compositeur, qui voit sa musique comme un flux d'énergie génératrice d'une œuvre plus vaste.

S'être tenu éloigné de l'écriture orchestrale donne à Mathis Nitschke une distance certaine par rapport à l'exercice. La bande son de *La possibilité d'une île* est une œuvre d'aspiration opératique et romantique. Alternant de mélancoliques chants sans parole, confiés à l'alto soliste, des morceaux de style imposé fortement empreints d'ironie (comme cette Fanfare militaire aux élans typiquement hollywoodiens), et de vastes stases orchestrales, qui brossent le panorama large et désolé d'un paysage post-apocalyptique, où l'on peut ça et là distinguer les vestiges de notre histoire de la musique, émaillée de petits accents pop. Le traitement de l'orchestre y est minimal, ponctué d'aplats de couleurs et d'expressions toutes faites immédiatement identifiables dans notre imaginaire collectif, malgré la distorsion manifeste qui leur est imposée : une musique en ruine. Nitschke prend un plaisir évident à se jouer de ces codes — à commencer par la majesté de l'orchestre qu'il suggère sans s'appesantir —, sans jamais se laisser aller à un systématisme qui pourrait confiner au gadget. Il n'hésite pas en outre à y ajouter des éléments non instrumentaux — une baguette métallique qui vibre, des bruits d'objets — pour appuyer encore l'aridité un brin dénuée d'humanité du propos.

« Je ne suis pas un inventeur, résume le compositeur. Pas du tout. Je n'ai que très rarement l'ambition de réinventer l'histoire de la musique — et quand je m'y essaie, je n'y arrive jamais. Je suis très admiratif de tous ces compositeurs qui inventent — une utopie toute romantique, même s'ils s'en défendent — : l'école de Vienne et le dodécaphonisme, la musique spectrale, et toutes ces brèches ouvertes dans le langage musical. Et si je m'amuse parfois avec des idées musicales qui se rapportent à, ressemblent à ou s'inspirent de ces courants de pensée, je ne me préoccupe pas plus que ça de les suivre ou de les approfondir : je suis un relativiste. J'estime qu'il est bien plus intéressant de remettre la musique dans un contexte : accompagnant d'autres musiques, du texte, du mouvement... »

De son propre aveu, l'une des pièces préférées de Mathis Nitschke dans tout son catalogue est *Sing what you hear* (2006). Le dispositif en est somme toute

assez simple. Première étape : s'enregistrer en train de fredonner une mélodie improvisée — comme un petit enfant qui chantonne. Deuxième étape : faire écouter l'enregistrement à des amis, et leur faire chanter ce qu'ils entendent — à la manière d'un téléphone arabe musical. Les filmer et les enregistrer. Troisième étape : monter et mixer les échantillons amicaux, en juxtaposant tous ces visages. Quatrième étape : faire écouter ce nouveau chant à des amis musiciens, et leur faire jouer ce qu'ils entendent. Filmer et enregistrer. Enfin : monter et mixer le tout.

Confrontant musique instrumentale et vidéo de manière déconcertante (au sens propre du mot), l'œuvre est insolite. De tout le processus est née une complexité fascinante — non « composée » au sens strict du terme, puisque « l'invention » du compositeur se résume à l'invention de la mélodie première, à l'imagination du dispositif, et à l'agencement subjectif des différents échantillons. « Ce n'est plus seulement un processus compositionnel, ajoute Nitschke, mais une manière passionnante de faire le portrait de ces personnes : toute l'attention se porte sur leurs visages. »

Cette œuvre, et son mode de production (hautement pluridisciplinaire, là encore), est très éloquente car elle exemplifie la manière dont la pensée musicale de Mathis Nitschke se construit : non pas dans l'invention et l'approfondissement d'un style particulier, qui l'occuperait sa vie durant, mais en attrapant au vol les opportunités qui se présentent à lui. Ouvrant grand ses oreilles à tout ce qui se fait — « à la manière d'un cochon truffier », dixit l'intéressé —, il s'imprègne de tout ce que le monde peut offrir de bruits, de sons et de musiques — de la musique dite contemporaine à Adele, en passant par Radiohead ou Hans Zimmer —, pour les « recombinaison » ensuite. Cette insatiable curiosité peut au reste s'avérer problématique, avoue Nitschke : à se laisser ainsi mener par ses envies, à explorer tous les chemins qui se présentent à lui, il manque parfois de temps pour travailler.

Au reste, le compositeur ne renierait sans doute pas les airs de « recette de cuisine » que peut donner le dispositif de la pièce décrit ci-dessus : « J'écoute beaucoup de styles de musique différents, et j'aime les mêler, les fondre les uns dans les autres : comme un chef qui marie ses ingrédients ». Son travail de compositeur s'apparente à celui d'un DJ qui mêlerait divers échantillons et samples sonores.

Et s'il arrive que de l'inouï se glisse dans la partition, c'est un hasard : « J'aime quand cela arrive, je ne l'évite bien évidemment pas, mais ce n'est pas le propos de ma musique. Ma musique est affaire de références. Je recherche avant tout une musique qui fonctionne avec, après, ou en fonction d'une autre, et fais ainsi apparaître des relations, parfois absurdes au premier abord : en somme, je fais des collages de ready-made, d'objets trouvés dans l'histoire de la musique ou dans mon quotidien — et j'essaie de faire jaillir la poésie de ces liens inattendus. »

On croise ainsi, au hasard de l'écoute, des clins d'œil au baroque (ab), au tango (und zu), ou encore au jazz et à la variété, le tout mêlé à des sifflements ou à des bruits plus ou moins innocents ou menaçants. Et l'on passe du coq à l'âne, virevoltant de l'un à l'autre avec grâce et sans jamais prévenir l'auditeur de la destination prochaine.

Cette approche, autant hétéroclite qu'hétérogène, de la composition s'adapte aussi parfaitement au travail de l'électronique et de l'informatique musicale. Si Mathis Nitschke ne néglige nullement les procédés de synthèse sonore et de traitements du signal (amplification, distorsion, etc.) — que l'on peut entendre dans son opéra *Jetzt* (l'introduction en offre une démonstration saisissante) ou dans le cadre de son travail de design sonore —, son penchant naturel l'amène plutôt vers le recours aux échantillons, mixés et montés.

Dans le cas particulier de la voix humaine, et singulièrement dans le cadre d'une écriture opératique, comme ici pour son opéra *Happy Happy*, le « simple » micro devient pour lui un outil riche et puissant : pour plonger au cœur de la voix, jusque dans les moindres détails de son grain, pour permettre au chanteur d'exprimer les affects les plus intimes et les rendre audibles au spectateur. « Nous vivons dans une société dominée par les microphones de proximité, remarque Nitschke, que ce soit dans la pop, au cinéma, à la radio, au téléphone : j'aime cette manière de se rapprocher au plus près de la voix humaine, comme un souvenir de la tendresse d'une berceuse. »

Cette manière d'envisager la composition explique également l'une des caractéristiques de la musique de Mathis Nitschke qui prête quelquefois flanc aux critiques, à savoir l'atmosphère majoritairement tonale qui y règne.

« La question de la tonalité et de l'atonalité ne m'intéresse pas le moins du monde : je trouve d'ailleurs fou qu'on continue à s'y intéresser ! À l'ère de la musique

électronique et du design sonore, l'atonalité ne revêt aucune espèce de singularité : l'essentiel de la musique d'aujourd'hui réside selon moi dans l'agencement du matériau, et non dans le matériau lui-même. Notre société commerçante fait feu de tout bois et vend tout ce qu'elle peut vendre : pourquoi ne pas lui rendre la monnaie de sa pièce ? »

Ainsi la tonalité ambiante de la musique de Nitschke n'est-elle que le reflet de notre quotidien, baigné lui-même de tonalité.

Jouer avec le réel, jouer avec notre société, jouer avec elle autant que se jouer d'elle — sans se départir de cette petite pointe d'ironie qu'il affectionne —, voilà tout l'enjeu de la composition pour Mathis Nitschke.

« Nous vivons aujourd'hui dans une tyrannie de l'efficacité : tout doit être utile, pratique ou pragmatique. Même nos loisirs et jusque les jeux d'enfants — qui doivent éveiller plus que divertir ! Nous avons perdu notre pouvoir de jouer, en tant qu'individu aussi bien qu'en société, et cette perte est non seulement malheureuse, elle est dangereuse. Dans ce bannissement du jeu, on perd une précieuse opportunité de penser l'alternative — ce qui est pour moi une forme de jeu. C'est le jeu qui nous rend humain — et non l'efficacité. En tant qu'êtres humains, nous avons besoin de jouer, autant que de chanter, lire ou écrire. À cet égard, dans ce monde où les films ne sont plus que des « produits », s'éloignant chaque jour un peu plus de l'art, l'opéra est le lieu idéal pour jouer, et résister au réel. Dans l'opéra, tout est artifice, et nous avons besoin de ça. Nous avons besoin de cette liberté d'un voyage dans un monde non réaliste. »

Jérémie Szpirglas

LIVRET

Traduit par Thomas et Neel

1.

They tell you we are dreamers.
True dreamers think things can go on
indefinitely the way they are.

We are not dreamers.

“Oh. We were young and it was
beautiful.”

“We’re allowed to think about alter-
natives.”

“What a nice time we had here.”¹

At the same time:

- Nous avons besoin de calme pendant qu'on discute.
- Nous avons besoin de 8000 dollars.
- Nous n'entendons rien.
- Nous ne pouvons pas jouer. Nous avons besoin de 8000 dollars.
- Pourquoi ?
- Un tambour d'une valeur de 5000 dollars a été détruit pendant la pluie.
- Ne pourriez-vous pas limiter la durée de la musique à deux heures par jour ?

1.

Ils disent que nous sommes des rêveurs.
Mais les véritables rêveurs sont ceux
qui croient que les choses peuvent
continuer ainsi indéfiniment.
Nous ne sommes pas des rêveurs.

« Oh, nous étions jeunes et insoucians. »

« Nous avons le droit de réfléchir à
d'autres solutions. »

« Ah, quels merveilleux moments
nous avons passés là-bas. »

Simultanément :

- Nous avons besoin de calme pendant qu'on discute.
- Nous avons besoin de 8000 dollars.
- Nous n'entendons rien.
- Nous ne pouvons pas jouer. Nous avons besoin de 8000 dollars.
- Pourquoi ?
- Un tambour d'une valeur de 5000 dollars a été détruit pendant la pluie.
- Ne pourriez-vous pas limiter la durée de la musique à deux heures par jour ?

- Nous agissons pour le Mouvement.
- C'est ce que nous faisons tous. Mais nous ne pouvons rien entendre.
- Nous avons besoin de 8000 dollars. Nous sommes ici depuis le premier jour. Nous rapportons plus que les autres.
- Nous avons travaillé pour vous ! Nous avons mérité cet argent !
- Nous vous aimons mais nous ne sommes pas d'accord.
- Nous l'avons mérité. Nous avons attiré du monde ici.
- Don't tell me what to do!
- Someone has to be told what to do. Someone needs to give orders. There's no sense of order in this fucking place.
- Fool.
- You're a fool.
- Fuck you.
- Fuck you.
- Asshole.

2.

Tu
Je
Tu
Je
Tu
Je
Tu
Je
Tu

- Nous agissons pour le Mouvement.
- C'est ce que nous faisons tous. Mais nous ne pouvons rien entendre.
- Nous avons besoin de 8000 dollars. Nous sommes ici depuis le premier jour. Nous rapportons plus que les autres.
- Nous avons travaillé pour vous ! Nous avons mérité cet argent !
- Nous vous aimons mais nous ne sommes pas d'accord.
- Nous l'avons mérité. Nous avons attiré du monde ici.
- Ne me dites pas ce que j'ai à faire !
- Il faut bien quelqu'un pour donner des ordres et quelqu'un d'autre pour les recevoir. C'est un véritable foutoir ici.
- Conne.
- Toi-même.
- Enculé.
- Enculé.
- Connard.

2.

Tu
Je
Tu
Je
Tu
Je
Tu
Je
Tu

3.

Es ist Zeit, etwas Neues zu beginnen
und dem Zauber des Anfangs zu
vertrauen. ¹

Versagen ist keine Schande, nur die
Furcht davor. ²

Fang nie an aufzuhören, hör nie auf
anzufangen! ³

Das ganze Leben ist ein ewiges Wie-
deranfangen. ⁴

Jede große Reise beginnt mit einem
kleinen Schritt. ⁵

Sei Du selbst die Veränderung, die
Du Dir wünschst für diese Welt! ⁶

Vissi d'arte, vissi d'amore,
Non feci mai male ad anima viva! ⁷

3.

Il est temps de commencer quelque
chose de nouveau et de faire confiance
à la magie du début. ¹

L'échec n'est pas une honte, seule la
crainte d'échouer en est une. ²

N'abandonne jamais et n'arrête jamais
d'entreprendre! ³

La vie est un éternel recommence-
ment. ⁴

Chaque grand voyage commence par
un petit pas. ⁵

Si tu veux changer le monde, com-
mence par te changer toi-même! ⁶

J'ai vécu pour l'art, j'ai vécu pour l'amour
Sans faire de mal à âme qui vive! ⁷

¹ Meister Eckhardt

² Henry Ford

³ Marcus Tullius Cicero

⁴ Hugo von Hoffmannsthal

⁵ Folklore

⁶ Mahatma Gandhi

⁷ Giuseppe Giacosa / Luigi Illica / Giacomo Puccini (*Tosca*)

4.

Lieber Wolf, Du musst der Kunst
gehörchen!

Wolf!

Du musst gehorchen!

Wolf!

Lieber Wolf!

Du musst Ihr nicht danken!

Du musst gehorchen!

Gehorch!⁸

4.

Cher loup, tu dois obéir à l'art !

Loup !

Tu dois obéir !

Loup !

Cher loup !

Tu ne dois pas le remercier !

Tu dois obéir !

Obéis !⁸

5.

We can do this.

There is a tremendous mandate for
positive change in the world.

We have resources to do this.

Life gets better.

All because of things we can now see
that we couldn't see before.

Let's build a smarter planet.

5.

Nous pouvons le faire.

La mission qui nous incombe est
gigantesque : instaurer un change-
ment constructif dans le monde.

Nous disposons de ressources à cette fin.

La vie devient meilleure.

À cause de toutes ces choses que nous
découvrons aujourd'hui et qui étaient
invisibles jusqu'alors.

Bâtissons une planète plus intelligente.

6.

Ich suche die blaue Blume,
Ich suche und finde sie nie,
Mir träumt, dass in der Blume
Mein gutes Glück mir blüh.⁹

6.

Je cherche la fleur bleue,
J'ai beau la chercher, je ne la trouve pas.
En songe je vois dans cette fleur
Éclorre mon bonheur.⁹

⁸ Librement inspiré par une performance de Jonathan Meese

⁹ Joseph von Eichendorff *Die blau Blume*

7.

Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy.
Happy, happy.

8.

Solo:

Ich will nicht sterben. ¹⁰

Chorus:

Du hast Dein Leben gehabt.
Du hast das Deine getan.
Wir anderen hoffen,
Du bist zufrieden.
Auf alle Fälle vielen Dank.

Solo:

Ich will nicht sterben.

Chorus:

Deine vorbildliche Ernährung und
Dein konsequentes Training

7.

Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy.
Happy, happy.

8.

Solo :

Je ne veux pas mourir. ¹⁰

Chœur :

Tu as vécu ta vie.
Tu as accompli ton devoir.
Nous espérons que tu es satisfaite.
En tous cas, merci beaucoup.

Solo :

Je ne veux pas mourir.

Chœur :

Ton alimentation exemplaire et ta
pratique régulière du sport

¹⁰ Scène librement inspirée de motifs de Carl-Henning Wijkmark : *The modern Death*

sorgen für einwandfreie Rohstoffe.

Dafür danken wir Dir.

Solo:

Ich bin kein Acker, der Ertrag bringt.

Ich bin ein Mensch.

Chorus:

Du solltest der Gesellschaft danken
für das,
was sie für Dich getan hat.
Was kannst nun Du für die Gesellschaft
tun?

Solo:

Ich lebe.

Chorus:

Wie alt bist Du jetzt?

Solo:

...

Chorus:

Sieh, Du hast Dein Leben doch gehabt.

Solo:

Ihr denkt, ich werde daliegen wie ein
Wrack,
ein unappetitliches Paket,
angeschlossen an Apparate, Sonden,
Infusionen und Respiratoren.

nous garantissent des matières
premières d'une qualité irréprochable.
Nous t'en remercions.

Solo :

Je ne suis pas un sol fertile qui produit
du rendement.

Je suis un être humain.

Chœur :

Tu devrais être reconnaissante envers
la société
pour ce qu'elle a fait pour toi.
Et toi, que peux-tu faire maintenant
pour la société ?

Solo :

Je suis vivante.

Chœur :

Quel âge as-tu maintenant ?

Solo :

...

Chœur :

Tu vois bien, tu as vécu ta vie.

Solo :

Vous pensez que je finirai allongée
comme une épave,
une masse dégoûtante,
reliée à des appareils, des sondes,
des perfusions et des respirateurs.

Chorus:

Deine Organe, Deine Knochen, Dein Fett.

Solo:

Wenn ich doch ein blühendes Geschöpf war
mit schönen und gesunden Gliedern?
Und gewohnt war, in Büchern zu blättern,
gute Gedanken zu haben
und dazwischen ein bißchen zu singen?

Chorus:

Deine Organe, Deine Knochen, Dein Fett.

Solo:

Ja, mein Körper ist in bester Qualität.

Chorus:

Einen fröhlichen Geber hat Gott lieb.

Solo:

Wenn die Gerechtigkeit untergeht,
dann hat es keinen Wert mehr,
daß Menschen leben auf Erden. ¹¹

Chorus:

Red keinen Quatsch,
wir machen nur unseren Job.

Solo:

Wir brauchen wieder
den natürlichen Tod!

Chœur :

Tes organes, tes os, ta graisse.

Solo :

Alors que j'étais une créature
resplendissante
dotée de membres sains et plaisants ?
Habituee à parcourir les livres,
ayant toujours de bonnes pensées
et aimant chanter quand l'envie m'en prenait ?

Chœur :

Tes organes, tes os, ta graisse.

Solo :

Oui, mon corps est en parfait état.

Chœur :

Dieu aime les donneurs joyeux.

Solo :

Quand la justice disparaît,
ce n'est plus la peine
que les hommes vivent sur terre. ¹¹

Chœur :

Ne dis pas de bêtises,
nous ne faisons que notre travail.

Solo :

Nous avons à nouveau besoin
de la mort naturelle !

¹¹ Emmanuel Kant

Chorus:

Es gibt keine Alternative.

Solo:

Ich bin so jung. Ich möchte jedem
Klange,
der mir vorüberrauscht, mich schau-
dernd schenken, ¹²

...

Chorus:

Gemeinnutz geht vor Eigennutz. ¹³

9.

Chœur :

Il n'existe pas d'alternative.

Solo :

Je suis si jeune. Chaque son qui jaillit
autour de moi,
me donne envie de m'offrir à lui en
frémissant, ¹²

...

Chœur :

L'intérêt général prime sur l'intérêt
particulier. ¹³

9.

[Fragments du poème de Monsieur Michel Houellebecq
édité chez Fayard en 2005 : « *La possibilité d'une île* »]

Est-ce cela la possibilité d'une île ?

Celui qui veut se faire une image
de la notion du mouvement
(le mouvement pure)
doit « oublier » comment fait le mou-
vement
pour se mouvoir.
Mais, quand l'on oublie,
on oublie également le mouvement ! ¹⁴

Est-ce cela la possibilité d'une île ?

Celui qui veut se faire une image
de la notion du mouvement
(le mouvement pur)
doit « oublier » comment fait le
mouvement
pour se mouvoir.
Mais, quand l'on oublie,
on oublie également le mouvement ! ¹⁴

¹² Rainer Maria Rilke *Ich bin so jung*

¹³ Adolf Hitler

¹⁴ Dick Raaijmakers, *The Method*

10.

Il faut tout abandonner, jusqu'à
l'abandon lui-même.

Tout est à reprendre, tout est à refaire.
Même ce que c'est que créer.¹⁵

- Je rêve de 8000 Euros.
- Je rêve d'un million.
- Je rêve de bonheur.
- Je rêve de steak frites.
- Je rêve d'une fleur bleue.
- Je rêve d'une maison.
- Je rêve de la lune.
- Je rêve d'un médecin.
- Je rêve de Louis Vuitton.
- Je rêve d'une école.
- Je rêve d'une université.
- Je rêve de weekend.
- Je rêve de l'océan.
- Je rêve d'égalité.
- Je rêve de Dieu.
- Je rêve de justice.
- Je rêve d'espoir.
- Je rêve d'avoir.
- Je rêve de bonheur.
- Je rêve d'une bonne vie.
- Je rêve du paradis.
- Je rêve d'amour.
- Je rêve de tendresse.
- Je rêve de silence.
- Je rêve de rêver.
- Je rêve des rêves.

10.

Il faut tout abandonner, jusqu'à
l'abandon lui-même.

Tout est à reprendre, tout est à refaire.
Même ce que c'est que créer.¹⁵

- Je rêve de 8000 Euros.
- Je rêve d'un million.
- Je rêve de bonheur.
- Je rêve de steak frites.
- Je rêve d'une fleur bleue.
- Je rêve d'une maison.
- Je rêve de la lune.
- Je rêve d'un médecin.
- Je rêve de Louis Vuitton.
- Je rêve d'une école.
- Je rêve d'une université.
- Je rêve de weekend.
- Je rêve de l'océan.
- Je rêve d'égalité.
- Je rêve de Dieu.
- Je rêve de justice.
- Je rêve d'espoir.
- Je rêve d'avoir.
- Je rêve de bonheur.
- Je rêve d'une bonne vie.
- Je rêve du paradis.
- Je rêve d'amour.
- Je rêve de tendresse.
- Je rêve de silence.
- Je rêve de rêver.
- Je rêve des rêves.

¹⁵ Bruno Latour, *Gaia Global Circus*

11.

Since sorrow never comes too late,
And happiness too swiftly flies?
Thought would destroy their Paradise.
No more;—where ignorance is bliss,
'Tis folly to be wise. ¹⁶

12.

Entre les passants, je voyais un
homme qui n'avait rien de commun
avec les habituels, trapu, bedonnant,
l'œil droit crâneur, l'œil gauche
inquiet. Il marchait bien au large,
mais, d'une drôle de façon, menaçant
et pas à l'aise, comme s'il avait tué
un de mes habitués pour prendre sa
place. Il l'avait bien tué. C'était le pre-
mier. L'invasion commençait. Depuis,
pas de jour qu'un de mes anciens ne
disparaisse et qu'un de ces nouveaux
ne le remplace.
Comment sont-ils ? Ils sont tête nue
dehors et dedans chapeau sur la tête.
Ils parlent du coin des lèvres. Ils ne
courent pas, ils ne se pressent pas.

11.

Puisque le malheur ne vient jamais
trop tard,
Et que le bonheur s'en va toujours
trop vite ?
Cette triste prévoyance détruirait leur
félicité.
C'est assez. Quand ignorer est un
bonheur,
Savoir n'est que folie. ¹⁶

12.

Entre les passants, je voyais un
homme qui n'avait rien de commun
avec les habituels, trapu, bedonnant,
l'œil droit crâneur, l'œil gauche
inquiet. Il marchait bien au large,
mais, d'une drôle de façon, menaçant
et pas à l'aise, comme s'il avait tué
un de mes habitués pour prendre sa
place. Il l'avait bien tué. C'était le pre-
mier. L'invasion commençait. Depuis,
pas de jour qu'un de mes anciens ne
disparaisse et qu'un de ces nouveaux
ne le remplace.
Comment sont-ils ? Ils sont tête nue
dehors et dedans chapeau sur la tête.
Ils parlent du coin des lèvres. Ils ne
courent pas, ils ne se pressent pas.

¹⁶ Thomas Gray *Ode on a distant prospect of Eton College*

Vous n'en verrez jamais un suer. Ils tapent leur cigarette contre leur porte-cigarette quand ils vont fumer. Un bruit de tonnerre. Ils ont des plis et des poches d'yeux que nous n'avons pas. On dirait qu'ils ont d'autres péchés capitaux que les nôtres. Ils ont nos femmes, mais en plus riche et plus courant. Ils ont acheté les mannequins des vitrines, fourrures y compris, et leur ont fait donner la vie, avec un supplément. C'est leurs épouses. Qu'est-ce qu'ils font ? Ils n'ont aucun métier. Quand ils se rencontrent, ils chuchotent et se passent des billets de cinq mille. On les trouve près de la Bourse, mais ils ne crient pas, près des îlots de maisons qu'on va démolir, mais ils ne travaillent pas, près des tas de choux aux Halles, mais ils n'y touchent pas. Devant les cinémas, mais ils regardent la queue, ils n'entrent pas. Autrefois les denrées, les pièces de théâtre avaient l'air de se vendre elles-mêmes, de se présenter elles-mêmes. Maintenant tout ce qui se mange, tout ce qui se voit, tout ce qui s'entrepren, et le vin, et le spectacle, on dirait qu'ils ont un mec, qui les met sur le trottoir, et les surveille, sans rien faire. C'est eux, c'est leur mec.

Ils mènent tout, ils gâtent tout. Voyez les commerçants. Ils ne vous sourient plus. Ils n'ont d'attention que pour eux.

Vous n'en verrez jamais un suer. Ils tapent leur cigarette contre leur porte-cigarette quand ils vont fumer. Un bruit de tonnerre. Ils ont des plis et des poches d'yeux que nous n'avons pas. On dirait qu'ils ont d'autres péchés capitaux que les nôtres. Ils ont nos femmes, mais en plus riche et plus courant. Ils ont acheté les mannequins des vitrines, fourrures y compris, et leur ont fait donner la vie, avec un supplément. C'est leurs épouses. Qu'est-ce qu'ils font ? Ils n'ont aucun métier. Quand ils se rencontrent, ils chuchotent et se passent des billets de cinq mille. On les trouve près de la Bourse, mais ils ne crient pas, près des îlots de maisons qu'on va démolir, mais ils ne travaillent pas, près des tas de choux aux Halles, mais ils n'y touchent pas. Devant les cinémas, mais ils regardent la queue, ils n'entrent pas. Autrefois les denrées, les pièces de théâtre avaient l'air de se vendre elles-mêmes, de se présenter elles-mêmes. Maintenant tout ce qui se mange, tout ce qui se voit, tout ce qui s'entrepren, et le vin, et le spectacle, on dirait qu'ils ont un mec, qui les met sur le trottoir, et les surveille, sans rien faire. C'est eux, c'est leur mec.

Ils mènent tout, ils gâtent tout. Voyez les commerçants. Ils ne vous sourient plus. Ils n'ont d'attention que pour eux.

L'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres. Mais ça ne tardera guère. Vous avez vu leurs quatre gueules aujourd'hui. Ou c'est la fin.¹⁷

13.

Je mange et mange et mange et
mange et mange et mange et mange
et mange.
Et meurs.
De faim.

14.

Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy, happy.

L'époque des esclaves arrive. Nous sommes là les derniers libres. Mais ça ne tardera guère. Vous avez vu leurs quatre gueules aujourd'hui. Ou c'est la fin.¹⁷

13.

Je mange et mange et mange et
mange et mange et mange et mange
et mange.
Et meurs.
De faim.

14.

Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy, happy, happy, happy.
Happy, happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy, happy, happy.
Happy.
Happy, happy.

¹⁷ Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot*

15.

In the wild woods, among the moun-
tains lone,
Where waterfalls around it leap
forever,
Where woods and winds contend,
and a vast river
Over its rocks ceaselessly bursts and
raves. ¹⁸

15.

Dans les bois sauvages, au milieu des
montagnes solitaires,
Où les chutes d'eau autour de lui bon-
dissent éternellement,
Où les bois et les vents se font la guerre,
et où une vaste rivière
Sur ses rocs, sans repos éclate et délire. ¹⁸

¹⁸ Percy Shelley *Mont Blanc : Lines Written in the Vale of Chamouni*



Mathis Nitschke

compositeur

Composant aussi bien pour le concert, le cinéma, le théâtre et la danse, Mathis Nitschke est également à l'aise dans le domaine du son et l'électronique expérimentale. Il a créé et conçu la musique et le son pour les productions de maisons d'opéras et théâtres de langue allemande (Münchner Kammerspiele, Thalia Theater de Hambourg, Schauspiel Zürich) avec des directeurs comme Luk Perceval, Christof Loy ou Andreas Kriegenburg.

Pour le cinéma, il écrit la musique du film de Michel Houellebecq *La possibilité d'une île* (2009).

Au concert, il confronte les genres et les styles, cherchant le drame et la théâtralité à l'intérieur de la musique. Son projet *Anthropogen gestörter wuchsplatz* (2010) rassemble à la fois des musiciens de tango argentin, de jazz européen et des musiciens classiques, tout en veillant constamment aux frontières entre ces différents mondes.

À l'Opéra national de Montpellier, en novembre 2012, il a donné son premier opéra, *Jetzt*, conçu en collaboration avec le librettiste Jonas Lüscher et le metteur en scène Urs Schönebaum.



Arno Waschk

direction musicale

Arno Waschk est né à Munich. Il a étudié la direction musicale et le piano à Berlin, puis à Budapest avec Ferenc Radós.

En 2010, il a fait ses débuts au Staatsoper de Berlin avec des œuvres de Salvatore Sciarrino et Maxwell Davies. Son répertoire compte près de cent opéras, la moitié d'entre eux issue du répertoire contemporain.

Il a été le directeur musical de trois des dernières grandes productions de Christoph Schlingensiefel. En 2012, il participe à Vienne (Burgtheater) à la production de *Tristan et Isolde* de Wagner, dirigée par Martin Wuttke.

En 2013, à l'Opéra de Zurich, il est le directeur musical du projet *Wagner* de Hans Neuenfels.

Il donne régulièrement des récitals de piano, se produisant notamment fréquemment en tournée avec Klaus Maria Brandauer.

Il a composé de la musique pour plusieurs productions du Burgtheater à Vienne.

En novembre 2013 à l'Opéra national de Montpellier, il était chef de chant sur les productions de *Jetzt* de Mathis Nitschke et de *What Next?* de Elliott Carter.

Parmi ses futurs projets, citons pour 2015 la création de *My Square Lady* au Komische Oper Berlin et un projet expérimental avec Dimitri dePerrot au Musikfabrik NRW Köln...



Urs Schönebaum

conception et lumières

Après des études de photographie à Munich, Urs Schönebaum a collaboré de 1995 à 1998 avec Max Keller au département lumières des Münchner Kammerspiele. Après avoir été assistant metteur en scène au Grand Théâtre de Genève, puis au Lincoln Center de New York, il commence en 2000 une carrière d'éclairagiste, travaillant aussi bien pour l'opéra que pour le théâtre, les expositions ou l'événementiel.

Il a notamment collaboré à plus de cent productions dans les plus grands théâtres, tels que le Théâtre du Châtelet, l'Opéra Garnier, l'Opéra Bastille et la Comédie Française à Paris, Covent Garden à Londres, La Monnaie de Bruxelles, le Metropolitan Opera de New York, le Staatsoper unter den Linden, le Deutsches Theater et la Schaubühne à Berlin, le Bayerisches Staatsschauspiel Munich, le Dramaten à Stockholm, Det Norske Teatret d'Oslo, le Teatro dell'Opera de Rome, le Festival d'Avignon, le Teatro Real de Madrid, le Festival d'Aix-en-Provence, le Théâtre du Bolchoï, le Salzburger Festspiele, Poly Theater Beijing, NCPA Beijing, Opéra de Sydney, Dutch National Opera, Wiener Festwochen et le Festival de Bayreuth.

Il a régulièrement travaillé avec des metteurs en scène comme Thomas Ostermeier, La Fura dels Baus, William Kentridge, Pierre Audi, Michael Haneke, Jean-Paul Scarpitta et est depuis longtemps un collaborateur de Robert Wilson. Font également partie de ses réalisations la conception d'éclairages pour des projets artistiques avec Vanessa Beecroft, Anselm Kiefer, Dan Graham et Marina Abramović. A noter également des travaux pour des installations à Karkow, Munich et à New York.

Au cours de la saison 2012-2013, il réalise à Montpellier, sur la scène de l'Opéra Berlioz, sa toute première mise en scène d'opéra pour *Jetzt* de Mathis Nitschke et *What Next?* de Elliott Carter.



Karen Vourc'h

soprano

Karen Vourc'h est une artiste éclectique, particulièrement appréciée pour la beauté de son timbre et la sensibilité de ses interprétations.

Après ses débuts à l'Opéra-Studio de Zürich, on a pu l'entendre dans les rôles de la Comtesse (*Le nozze di Figaro*) à Lausanne ; Pamina (*Die Zauberflöte*) à Avignon ; Donna Elvira (*Don Giovanni*) à Tours ; Musetta (*La Bohème*) à Tours et Avignon ; Blanche de la Force (*Dialogue des Carmélites*) à Nice et Rome, Juliette (*Roméo et Juliette* de P. Dusapin) à Paris ; Vincenette (*Mireille*) aux Chorégies d'Orange ; *Emilie Suite* (Kaija Saariaho) à Lyon, Amsterdam et Porto ; L'Infante (*Der Zwerg* de Zemlinsky) à Lyon ; Fanny (*Marius et Fanny* de Cosma) à Marseille ; Marzelline (*Fidelio*) à Lyon ; Aninta (*Saint of Bleeker Street* de Menotti) à Marseille ; Manon à Saint-Etienne; Micaela (*Carmen*) à Limoges ; Violetta (*La Traviata*) et Fiordiligi (*Così fan tutte*) à Besançon ; Colette (*JJR* de Fénelon) à Genève; Fortuna (*Poppea e Nerone* de Monteverdi/Boesmans) à Montpellier ; Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) à Paris, Tours, Metz, Saint-Petersbourg et Londres ; Simone Weil (*La Passion de Simone* de Kaija Saariaho).

En concert, elle chante notamment *La Chute de la Maison Usher* et *Le Martyre de saint Sébastien* de Debussy à Köln, Lisbonne et Bruxelles, *Le Roi David* de Honegger à Dublin, *La Voix humaine* de Poulenc à Paris, *Athalie* de Mendelssohn à Paris, la *Symphonie n° 4* de Mahler, *Quatre Instants* et *Emilie Suite* de Kaija Saariaho à Helsinki et Porto, des Madrigaux de Monteverdi avec les Cris de Paris à Paris, *Les Illuminations* de Britten.

Elle conserve un lien très fort avec la musique de chambre, et collabore fréquemment avec le Trio Wanderer, les pianistes Vanessa Wagner et Anne le Bozec, le quintette Moragues, la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton, le Quatuor Parisii à Singapour, Bangkok, Mumbai, les Bouffes du Nord, la Cité

de la Musique, Radio-France, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le Royal Albert Hall de Londres, la Philharmonie d'Helsinki, la Casa da Musica de Porto ou la Fundacion Gulbenkian de Lisbonne.

Elle chante sous la direction de chefs réputés tels Louis Langrée, Sir John Eliott Gardiner, Alain Altinoglu, Jérémie Rohrer, Ernest Martinez-Izquierdo, Laurence Equilbey, Stéphane Denève, Michel Plasson, Kazuchi Ono et travaille avec des metteurs en scène de renom comme Robert Carsen, Stéphane Braunschweig, Ludovic Lagarde, Gilles Bouillon, Krzystof Warlikowski.

Parmi ses futurs projets, citons *Pelléas et Mélisande* à Tokyo sous la direction de C. Dutoit, ainsi qu'à l'Opéra de Hambourg, deux créations de Pascal Dusapin à la Philharmonie de Paris, et au festival de Pâques d'Aix-en-Provence.

Sa discographie comprend un enregistrement inédit de *Noé* de Bizet, avec le Théâtre Impérial de Compiègne, un récital de mélodies de Grieg/Sibelius/Debussy avec Susan Manoff au piano (Aparté), des cantates de Monteverdi/Rossi avec les Cris de Paris (Aparté), les *Chansons grecques* de Ravel avec L'Orchestre de Lyon dirigé par Leonard Slatkin (Naxos), *Pelléas et Mélisande* (Gardiner/Braunschweig) enregistré par Mezzo à l'Opéra Comique. Elle vient d'enregistrer avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg dirigé par Marco Letonja *Quatre Instants et Emilie Suite* de Kaija Saariaho (Ondine).

Elle a étudié le chant à Zürich, puis au CNSM de Paris, et a suivi les enseignements de Christa Ludwig, G. Chambers, M. Walker, E. Golgevit. Elle est lauréate de nombreux concours internationaux (Toulouse, Voix Nouvelles, Montserrat Caballé, Verviers) et a obtenu conjointement en 2009 la Victoire de la Musique Classique dans la catégorie Révélation, ainsi que le Prix Del Duca de l'Académie des Beaux-Arts.



Véronique Parize

soprano

Après un diplôme de violon au Conservatoire de Chambéry, Véronique Parize poursuit ses études de chant à Paris, ainsi qu'au Conservatoire Supérieur de Musique de Genève où elle y obtient un diplôme de soliste.

Elle se produit dès lors régulièrement dans les répertoires de mélodie et d'oratorio en France, Suisse, Allemagne et collabore à plusieurs reprises avec l'Orchestre des Pays de Savoie.

Elle débute à l'opéra en 2004 dans le rôle de Liusia (*Moscou Tchériomouchki* de Chostakovitch) au Casino-Théâtre de Genève ; la même année, elle incarne Donna Elvira (*Don Giovanni* de Mozart) à Guebwiller dans une production de l'Opéra-Studio de Genève.

A partir d'août 2005, elle part en Allemagne où elle est engagée pour quatre années comme soliste du Deutsche-Oper am Rhein qui regroupe les opéras de Düsseldorf et de Duisburg. Parmi les nombreux rôles qu'elle y interprète, citons : Micaela (*Carmen*), Mimi (*La Bohème*), Zerlina (*Don Giovanni*), Arminda (*La finta giardiniera* de Mozart), Nicolette (*L'Amour des trois oranges* de Prokofiev), Nuri (*Tiefland* d'Eugène d'Albert), Minerva (*Telemaco* de Scarlatti), Blumenmädchen (*Parsifal*), Anna (*Nabucco*), Clorinda (*La Cenerentola*), Parthoénis (*La Belle Hélène*), Barbarina (*Le nozze di Figaro*), Camille (*Louise* de Charpentier), Giunone und Fortuna (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), Damigella et Fortuna (*L'incoronazione di Poppea*), Thibault (*Don Carlos*) et le 1^{er} Elfe (*Rusalka*).

Véronique Parize a travaillé entre autres avec les metteurs en scène Christof Loy, Tobias Richter, David Walsh, Christopher Alden, Serge Lipszyc ainsi que les chefs d'orchestre Jesús López Cobos, Hans Wallat, Jonathan Darlington, Alexander Joel, Baldo Podic, Andreas Stoehr, John Fiore et Georg Fritzsch.

Elle a été notamment l'invitée du Festival de Montreux-Vevey, ainsi que de l'Opéra de Taipei à Taiwan.

A Düsseldorf, elle a perfectionné sa technique auprès de la Kammersängerin Gwendolyn Killebrew.

Depuis la saison 2009-2010, elle a rejoint le chœur de l'Opéra national de Montpellier. En tant que soliste, on a pu l'entendre dans le *Requiem* de Fauré (Pie Jesu), le rôle de Rose dans *Lakmé* de Delibes, ainsi qu'un Coryphée dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart.



Alexandra Dauphin

mezzo soprano

Alexandra Dauphin a fait ses études musicales au Conservatoire National de Metz où elle obtient sa médaille d'or de violon-alto et de musique de chambre dans la classe d'Augustin Meley. Parallèlement, elle obtient le diplôme d'Etat de professeur d'alto, une licence en musicologie, et entre à la Psalette de Lorraine dirigée par Pierre Cao. Plus tard, elle intègre l'Orchestre Français des Jeunes Musiciens et travaille avec Emmanuel Krivine et Sylvain Cambreling.

Après deux saisons d'opérettes en tant qu'altiste au Théâtre de Metz, elle entre au CNIPAL de Marseille où elle perfectionne l'art du chant avec Michèle Lebris, puis obtient sa médaille d'or avec Andréa Guiot. Le vol de son instrument l'amène alors à privilégier la voix.

Pendant cette période, elle se produit en solo dans le *Requiem* de Mozart, et interprète le rôle de Carmen en tournée avec les chœurs de la Philharmonie du Sablon de Metz. Avec ces derniers et l'Orchestre philharmonique de Lorraine, dirigé par Jacques Houtmann, elle remporte un vif succès dans le *Requiem* de Duruflé.

En 2008, elle participe au festival de Radio France à Montpellier dans des œuvres comme *Fedra* de Pizzetti sous la direction de Enrique Mazzola, ou encore *Esméralda* de Louise Bertin sous la direction de Lawrence Foster. En 2010, René Koering lui renouvelle sa confiance en l'engageant dans *L'Étranger* de Vincent d'Indy.

Artiste des chœurs au sein de l'Opéra national de Montpellier depuis 1991, dirigée par les plus grands : Georges Prêtre, Riccardo Muti etc, elle ne manque pas une occasion de se produire en concert, animée par une passion dévorante, une soif de musique et d'émotion toujours inassouvies, seule ou en formation de chambre dans sa région natale qu'est la Lorraine, ainsi que dans sa région d'adoption, le Languedoc.



Siegfried Bernard Polvara

ténor

Siegfried Bernard Polvara est un jeune ténor lyrique de 34 ans. Il étudie la technique vocale et le piano auprès de son père ténor, pianiste et chef d'orchestre. Il se perfectionne ensuite auprès de différents professeurs et chefs de chant tels que : Enzo la Selva, Gabriel Bacquier, J.P. Blivet, Janine Reiss, Elizabeth Cooper...

Il débute sa carrière à l'âge de 18 ans en tant que baryton, dans des rôles tels que Gregorio (*Roméo et Juliette*) ou le Brésilien (*La Vie parisienne*), mais c'est dans une tessiture de ténor lyrique qu'il va se distinguer.

A l'âge de 22 ans, il intègre l'Opéra national de Paris en tant que premier ténor surnuméraire au sein du chœur et parallèlement aborde de nombreux premiers rôles d'opéra et de l'opérette, parmi lesquels : Roméo (*Roméo et Juliette* / Gounod), Alfredo (*La Traviata* / Verdi), Le Duc de Mantoue (*Rigoletto* / Verdi), Don José (*Carmen* / Bizet), Faust (Gounod), Alfred (*La Chauve-souris* / Strauss), Camille de Coutançon (*La Veuve joyeuse* / Lehár), Vincent (*Le Chanteur de Mexico* / Lopez), Juanito (*Andalousie* / Lopez), Vano (*Gipsy* / Lopez).....

Siegfried Bernard Polvara se produit en tant que soliste sur de nombreuses scènes françaises et étrangères telles que : Palais des Congrès de Paris, Grand Théâtre de Calais, Théâtre de Boulogne sur Mer, Théâtre d'Angoulême, Opéra de Toulon, Théâtre du Pin Galant de Mérignac, Casino Barrière Toulouse, Théâtre de Nîmes, Théâtre d'Aix-les-Bains, l'Entrepôt à Bellay, Villa Médicis à Rome...

Lors de nombreux concerts et oratorios : Salon France/Amérique aux Champs Elysées, Jules Vernes Tour Eiffel, Musée Jacquemart André, Grand Palais et Petit Palais de Paris, Villa Borghèse à Rome.

Siegfried Bernard Polvara s'adonne également à la peinture, à la mise en scène et à l'écriture de spectacles.



Xin Wang *baryton basse*

Artiste des chœurs au sein de l'Opéra national de Montpellier, c'est en 2004 que Wang Xin obtient son diplôme de licence de chant au Conservatoire National de Shandong en Chine, (mention excellente). Après un premier prix et une médaille d'or en chant lyrique au Conservatoire National de Rueil-Malmaison en 2007 (sous la direction de Elisabeth Vidal), il obtient en 2009 le diplôme supérieur d'art lyrique à l'Ecole Normale de Musique de Paris (sous la direction de Anne-Marie Rodde), ainsi que le 1^{er} prix et « La Clé d'Or » au Concours International de Chant « Les Clés d'Or ». Premier prix d'excellence d'Art lyrique au Concours International de Musique Léopold Bellan, prix spécial du Jury au 4^e Concours International de Chant lyrique de Canari en Corse, il est en 2012 et en 2013, finaliste des 27^e et 28^e Concours National de Chant lyrique de Béziers. Il participe aux masterclasses de Jean-Philippe Lafond et de Mireille Laroche (2009), de Roberto Gabbiani, chef de chant de la Scala de Milan et de l'Opéra de Rome (2012), et enfin de Marc Barrard (2013).

Il a travaillé avec des chanteurs de renom : Michelle Command, Gabriel Baquier, Alain Fondary, François Le Roux...

Il interprète le rôle de Basilio dans *Le Barbier de Séville* et celui de Betto dans *Gianni Schicchi*. Depuis 2011, il s'est produit dans : *Rigoletto*, *Manon Lescaut*, *La Veuve joyeuse*, *Rusalka*, *La Belle Hélène*, *Elektra*, *Le nozze di Figaro*, *L'elisir d'amore*, *Lakme*, *Jetzt*, *La Bohème*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Eugène Onéguine* et le *Requiem* de Verdi (direction Riccardo Muti), ou encore *La Traviata*, *Nabucco*...

En 2011, il participe au Festival Nuits d'été de Pézenas et en 2012 au 15^e festival international des artistes lyriques en récital en Auvergne. Il a été chœur supplémentaire de l'Opéra national de Paris et de l'Opéra national de Bordeaux. Il a donné des concerts et récitals en France, en Belgique, en Chine...



Noëlle Gény

direction des chœurs

Initiée au piano par sa mère, concertiste, élève de Walter Gieseking, Noëlle Gény étudie à Nancy où elle obtient ses prix de piano, solfège, musique de chambre et contrebasse. Elle se perfectionne à Paris auprès de Catherine Collard.

De 1984 à 1992, elle débute sa carrière en tant que chef de chant au Grand Théâtre de Genève, placé sous la direction d'Hugues Gall. Elle collabore avec des chefs d'orchestre renommés parmi lesquels Armin Jordan, Jesús López Cobos, Christian Thielemann, Jeffrey Tate, Carlo Rizzi, Louis Langrée, Marko Letonja, Alberto Zedda, Emmanuel Krivine, Georges Pretre, Evgueny Svetlanov, Riccardo Muti.

Elle est également chef de chant au Festival d'Aix-en-Provence sur *Die Entführung aus dem Serail*, dirigé par Armin Jordan. Elle participe à de nombreux concerts avec le Chœur du Grand Théâtre et des artistes prestigieux tels que José Van Dam, Thomas Hampson, Chris Merritt, Natalie Dessay, Roberto Alagna, Samuel Ramey.

Après avoir travaillé avec les chefs de chœur Jean Laforge et Gunther Wagner, elle est nommée Chef de Chœur de l'Opéra de Nantes.

Depuis 1994, à la demande d'Henri Maier, elle est en charge de la direction du Chœur de l'Opéra Orchestre national Montpellier. Depuis lors, ce Chœur est régulièrement invité dans des festivals tel que celui de Radio France Montpellier Languedoc Roussillon où il a chanté dans la production de *Jeanne d'Arc au bûcher* dont le DVD a été récompensé lors des Victoires de la Musique classique 2008, aux Chorégies d'Orange en 2009 pour *Cavalleria rusticana* et *I Pagliacci* sous la direction de Georges Prêtre.

Le Chœur de l'Opéra Orchestre national de Montpellier est également invité dans de nombreuses maisons d'opéra pour y chanter des ouvrages variés tels que *Tannhäuser* à l'Opéra

de Bordeaux, *Turandot* à l'Opéra de Monte-Carlo, *La Traviata* et *Jenufa* à l'Opéra National de Lorraine, *La fanciulla del West* et *Otello* à l'Opéra de Nice, *Aida* à la salle Pleyel, et *Die Zauberflöte* au Théâtre du Châtelet...

En 2012, le Chœur s'est produit à l'Opéra de Toulon dans *Lohengrin* et en 2013 à l'Opéra Comique pour y interpréter *Le Roi d'Ys* de Lalo dans le cadre de l'Association ColineOpéra.

Noëlle Gény est régulièrement invitée à l'Opéra de Dublin pour y diriger le chœur aussi bien en opéra qu'en concert.

Elle dirige de nombreux concerts avec des programmes très étendus, allant de l'opéra baroque au grand répertoire du XX^e siècle. Elle est également très impliquée dans l'action culturelle en direction du Jeune Public.

Elle joue régulièrement dans des ensembles de musique de chambre en qualité de pianiste en Irlande.

Le 20 juin 2013, elle a coordonné les quatre chœurs (Montpellier, Avignon, Nice et Toulon) réunis pour accompagner le concert de Musiques en fête à Orange retransmis en direct sur France 3.

Elle participe en juillet 2014 aux Chorégies d'Orange dans la production de *Nabucco*.

OPÉRA ORCHESTRE NATIONAL MONTPELLIER LANGUEDOC-ROUSSILLON

| | |
|----------------------------------|--------------------------|
| <i>Directrice générale</i> | Valérie Chevalier |
| <i>Administratrice générale</i> | Anne Laffargue |
| <i>Directeur musical</i> | NN |
| <i>Collaboratrice artistique</i> | Fiona Perbellini * |

SECRETARIAT DE DIRECTION Emilia Lucas-Bougette, Soraya Hernie

COMMUNICATION, INFORMATION ET RELATIONS PRESSE

| | |
|--------------------|--|
| <i>Responsable</i> | Pascal Dufour |
| <i>Assistants</i> | Hélène Arcidet, Aline Chanuz, Jean-Marc Forêt, Avril Barant, Patricia Barthélemy, Anita Katouache |

CHARGÉ DES CONCERTS DÉCENTRALISÉS

| | |
|----------------------------|--------------|
| <i>Chargé de diffusion</i> | Alain Servel |
|----------------------------|--------------|

SERVICE JEUNE PUBLIC, ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET ACTIONS CULTURELLES

| | |
|---------------------------|--------------------------------|
| <i>Responsable</i> | Marie Antunes |
| <i>Assistants</i> | Florence Thiéry, Aurelio Croci |
| <i>Médiateur culturel</i> | Anne-Laure Correnson * |

DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS ET MÉDIATION CULTURELLE

| | |
|---------------------------|----------------------|
| <i>Responsable</i> | Jean-Michel Balester |
| <i>Chargée de mission</i> | Cathy Chapeau |

RESSOURCES HUMAINES

| | |
|--------------------|------------------|
| <i>Responsable</i> | Laurence Mérinon |
| <i>Assistante</i> | Cécile Gasc |

FINANCES

| | |
|--------------------|-----------------|
| <i>Responsable</i> | Patrick Ferrier |
|--------------------|-----------------|

COMPTABILITÉ

| | |
|-----------------------|----------------|
| <i>Chef comptable</i> | Danielle André |
| <i>Comptable</i> | Fanny Jounenc |

PAIE

| | |
|-----------------------|------------------------------------|
| <i>Chef comptable</i> | Jean-Pierre Ganivet |
| <i>Comptables</i> | Delphine Bertrand, Jean-Claude Vey |

INFORMATIQUE

Responsable Pierre Lopez
Informaticienne/webmaster Cathy Lebret

BILLETTERIE

Responsable Fabienne Roche
Locationnaires Sandrine Casalé, Claudine George, Pascale Juret,
Dan Martinello

MAINTENANCE ET ENTRETIEN

Responsable Marcel-Claude Chauve

*Assistante et responsable
de la gestion des
personnels d'entretien* Hélène Bouscarel

Personnel de maintenance Céline Aigouy, Claude Ain, Odile Bonin, Michel Carel

Personnel d'entretien Nicole Blanes, Isabelle Fontugne, Nadine Nicolas,
Yvonne Xicluna

Agent de logistique Alain Fenouillet

*Coordinateur sécurité
et conditions de travail* Nour-Eddine Slim

STANDARD

Responsable René Vitou
Standardistes Muriel Täïlamé, Yamina Moussaoui

SERVICE ARTISTIQUE ET RÉGIE

Chef assistant NN
Directrice de production Karine Joly
Coordinateur artistique Jérémy Lair
Chargée de production Sarah Gervais
Secrétariat de direction Jacqueline Cluzeau, Anita Plasa

RÉGIE OPÉRA

Régisseur général Torao Suzuki
Assistante Maya Lehec
Régisseurs Mireille Rudelle, Xavier Bouchon

RÉGIE ORCHESTRE

Régisseur général

Olivier Debon

Assistante

Myriam Karczewski

Régisseur technique

Jérôme Perrier

Techniciens d'orchestre

Claude Bourdon, Gilles Deshons

PÔLE SON ET VIDÉO

Responsable

Romain Roux

RÉGIE DES CHŒURS

Régisseur

Maya Lehec

OPÉRA JUNIOR

Directeur artistique

Jérôme Pillement

Chef de chœur

Vincent Recolin

Régisseur

Fabienne Masson

Piano

Kaoru Ohto

Aide-comptable

Odile Fage

Encadrante

Solène Varache *

BIBLIOTHÈQUE

Bibliothécaire musical

Michel Lucquin

Assistante

Sophie Méjean

Bibliothécaire - Archiviste

Hervé Le Play

SERVICES TECHNIQUES

Directeur technique

Gabriel Helayel

Collaboratrice de direction

Marie André

Chef machiniste

Albert Macchi

Chef machiniste adjoint

Abderrahmane Khadir

Machinistes

Jérôme Azaïs, Patrick Bardin, Jean-Luc Caizergues,
Franck Cassagnau, Abdelali Chelih, Christian
Favantines, Michel Ferrara, Mario Marcou, Roger Marcou,
Claude Pieyre, Christophe Roche, Roland Zenati

Chef éclairagiste

Noël Martinez

Chef éclairagiste adjoint

Philippe Alcaraz

Eclairagistes

Lucie Delville, Joseph Helayel, Claude Iraberri,
Frédéric Jacquemet, Thierry Palmero

| | |
|----------------------------|-------------------------------------|
| <i>Chef accessoiriste</i> | Michel Garcia |
| <i>Accessoiristes</i> | Jean-Loup Cappelle, Thierry Loupiac |
| <i>Chef sonorisateur</i> | Jacques Gribal |
| <i>Technicien son</i> | Christophe Minarro |
| <i>Chef costumière</i> | Marie Sol |
| <i>Couturières</i> | Élisabeth Twardowski, Fatma Zemouli |
| <i>Responsable</i> | |
| <i>Maquillage-Coiffure</i> | Soizic Sidoit |

ARTISTES MUSICIENS

PREMIERS VIOLONS

| | |
|---------------------------------|--|
| <i>Violon solo supersoliste</i> | Dorota Anderszewska |
| <i>Violons solos</i> | Alexandre Kapchiev, Aude Périn-Dureau |
| <i>Violons co-solistes</i> | Julie Arnulfo, Ekaterina Darlet-Tamazova |
| <i>Violons seconds solistes</i> | Evelyne Trisson-Saint Fleuret, Yigong Zhang |
| <i>Violons</i> | Karim Bchini, Esther Bortot, Agnès Brengues, Sylvie Champagne, Isabelle Charneux-Rys, Corinne Coignet, Martine Grange, Sylvie Jung, Françoise Nautré, Jean-Yves Pinçon |

SECONDS VIOLONS

| | |
|---------------------------------|--|
| <i>Premier chef d'attaque</i> | Olivier Jung |
| <i>Chefs d'attaque</i> | Ludovic Nicot, Alice Rousseau |
| <i>Violons seconds solistes</i> | Didier Alay, Pavel Soumm |
| <i>Violons</i> | Michèle Boggio-Tochet, Christian Cottalorda, Thierry Croenne, Geneviève Davasse, Cécile Hantisse, Liliane Lagarde, Nicolas Laville, Philippe Rubens, Isabelle Van Ginneken |

ALTOS

| | |
|-------------------------------|---|
| <i>Alto solo</i> | Éric Rouget |
| <i>Troisième alto solo</i> | Florentza Nicola |
| <i>Altos seconds solistes</i> | Corinne Bourré, Nadine Charpentier |
| <i>Altos</i> | Christine Anselmino, Jacques Aupetit, Gilles Coignet, Philippe Nouaille, Marie-Élisabeth Roesch-Touveneau, Catherine Rouard-Versaveau, Daniel Tailhades |

VIOLONCELLES

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Violoncelle solo supersoliste</i> | Cyrille Tricoire |
| <i>Violoncelle solo</i> | Alexandre Dmitriev |
| <i>Troisième violoncelle solo</i> | Pia Segerstam |
| <i>Violoncelles seconds solistes</i> | Laurence Allalah, Élisabeth Ponty-Scheuir |
| <i>Violoncelles</i> | Laurence Beauvié, Jean-Paul Bideau, Marie-Pierre Jeandon, Bernard Marie, Dominique Poirier |

CONTREBASSES

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Contrebasse solo</i> | Jean Ané |
| <i>Contrebasse solo co-soliste</i> | Gérard Fégelé |
| <i>Troisième contrebasse solo</i> | Benoît Levesque |
| <i>Contrebasse second soliste</i> | NN |
| <i>Contrebasses</i> | Marie-Josèphe Leboucher, Thierry Petit, Serge Peyre, Tom Gelineaud |

FLÛTES

| | |
|-------------------------------------|----------------------|
| <i>Flûte solo</i> | Jean-Michel Moulinet |
| <i>Flûte solo co-soliste</i> | Michel Raynié |
| <i>Piccolo solo jouant la flûte</i> | Jocelyne Favre |
| <i>Flûte jouant le piccolo</i> | Isabelle Mennessier |

HAUTBOIS

| | |
|---------------------------------------|---------------------|
| <i>Hautbois solo</i> | Gilles Loulier |
| <i>Hautbois solo co-soliste</i> | Daniel Thiéry |
| <i>Cor anglais solo</i> | |
| <i>jouant le hautbois</i> | Jean-Paul Merrienne |
| <i>Hautbois jouant le cor anglais</i> | David Touveneau |

CLARINETTES

| | |
|-----------------------------------|---------------------|
| <i>Clarinette solo</i> | Paul Apélian |
| <i>Clarinette solo co-soliste</i> | Jean-Pierre Lorient |
| <i>Petite clarinette solo</i> | |
| <i>jouant la clarinette</i> | Patrice Maire |
| <i>Clarinette basse solo</i> | |
| <i>jouant la clarinette</i> | Jean-Pierre Plateau |

BASSONS

| | |
|-------------------------------|------------------|
| <i>Basson solo</i> | Magali Cazal |
| <i>Basson solo co-soliste</i> | Frédéric Moisand |
| <i>Contrebasson solo</i> | |
| <i>jouant le basson</i> | Denis Lardic |
| <i>Basson</i> | Claude Barrière |

CORS

Cors solos co-solistes

François Morela, Pascal Scheuir

Troisième cor

Orienne Baud-Giroud

Cors

Jacques Descamps, Marie Benoît, Jean-Charles Masurier

TROMPETTES

Trompette solo

Éric Lewicki

Trompette solo co-soliste

jouant le cornet

Dominique Bougard

Trompette

Jean-Marc Cozzolino

Trompette jouant le cornet

Frédéric Michelet

TROMBONES

Trombone solo

Thomas Callaux

Trombone solo co-soliste

Vincent Monney

Trombone basse

Ruben Gonzalez Del Camino

Trombone

Jean-Marc Boudet

TUBA

Tuba solo

Yves Lair

TIMBALES

Timbales solo

Jacques Leroy

PERCUSSIONS

Percussions solo

Philippe Charneux

Premier clavier

jouant des timbales

NN

ARTISTES DES CHŒURS

Chef de chœur

Noëlle Gény

Chef de chant

Anne Pagès-Boisset

Piano

Valérie Blanvillain

Sopranos 1

Élina Bordry, Marie-Camille Goiffon,
Josiane Houpiez-Bainvel, Véronique Parizé

Sopranos 2

Martine Carvajal-Falco, Cécile Giglio,
Anne Maury-Raynaud, Sherri Sassoon-Deschler

Altos 1

Nathalie Cazenave, Alexandra Dauphin, Andrée Didier,
Claire Dubuc-Gardeil, Julie Erst

Altos 2 Marie-Anne Benavoli-Fialho, Olga Tichina, NN

Ténors 1 Ernesto Fuentes, Renauld Mariotti,
Jean-Pierre Todorovitch

Ténors 2 Jean-Pierre Mouton, Frédéric Varenne, NN, NN

Basses 1 Gilles Hubert, François-Charles Nouri, Laurent Sérrou,
Xin Wang

Basses 2 Étienne Leclercq, Hervé Martin, Jean-Claude Pacull,
Olivier Thiéry

** Personnel non-permanent*

