



OPÉRA
DE RENNES



OPÉRA
8 au 12/10/2025

LA CALISTO

FRANCESCO CAVALLI



DOSSIER DE PRESSE

LA CALISTO

Dramma per musica en un prologue et trois actes.
Livret de **Giovanni Faustini** d'après le livre II des *Métamorphoses d'Ovide* (8 ap. J.C.), créé le 28 novembre 1651 au Teatro Sant'Apollinare, Venise.

Sébastien Daucé

Direction musicale

Jetske Mijnsen

Mise en scène

Julia Katharina Berndt

Scénographie

Hannah Clark

Costumes

Matthew Richardson

Création lumières

Andrew May

Responsable de la reprise
lumières

Dustin Klein

Chorégraphie

Kathrin Brunner

Dramaturgie

Héloïse Sérazin

Assistante à la mise en scène

AVEC

Lauranne Oliva

Calisto

Paul-Antoine Bénos-Djian

Endimione

Milan Siljanov

Giove/Giove-Diana

Anna Bonitatibus

Eternita/Giunone

Giuseppina Bridelli

Diana

Zachary Wilder

Linfea

Bastien Rimondi

Natura/Pane/Furia

Dominic Sedgwick

Mercurio

Théo Imart

Destino/Satirino/Furia

José Coca-Loza

Silvano/Furia

Opéra chanté en italien,

surtitré en français

Durée 3h10 entracte compris

OCTOBRE 2025

Mercredi 8 - 20h

Jeudi 9 - 20h

Samedi 11 - 18h

Dimanche 12 - 16h

PRODUCTION

Festival d'Aix-en-Provence
2025

COPRODUCTION

Opéra de Rennes
Angers Nantes Opéra
Théâtre des Champs-Élysées
Théâtre de Caen
Ensemble Correspondances
Opéra Grand Avignon
Théâtres de la Ville de
Luxembourg

AUTOUR DU SPECTACLE

REBONDS

Planétarium de l'Espace des sciences de Rennes

Les Légendes du ciel

Mardi 7, vendredi 10, samedi 11, dimanche 12, mardi 14, vendredi 17 octobre, 17h30

À partir de 11 ans | Séance à 6€ (tarif réduit) sur présentation d'un billet de *La Calisto* | -10% pour *La Calisto* sur présentation d'un billet *Les légendes du ciel*.

VISITE

Musée des beaux-arts de Rennes

Mercredi 8 octobre, 12h30

Samedi 11 octobre, 17h

ÉDITO

Après un mémorable *Couronnement de Poppée* mis en scène par Ted Huffman en 2023, l'Opéra de Rennes poursuit son aventure au cœur des joyaux de l'opéra vénitien en complicité avec le Festival d'Aix-en-Provence. Cette fois, ce sont les frasques de Jupiter qui sont mises en musique avec *La Calisto* de Cavalli.

Tendresse, trahison, coups bas, jalousie... Apanage des dieux ou des humains ? *La Calisto* est la victime de Jupiter, avide de conquêtes et dieu-séducteur sans scrupules qui se travestit pour assouvir ses désirs. Entre farce et grotesque, comique et tragique, la partition de Cavalli est un bijou.

Elle est servie par le chef Sébastien Daucé, originaire de Rennes et ancien membre de la Maîtrise de Bretagne. Après *Cupid and Death* il y a quelques années, c'est une joie de le retrouver dans la maison de ses débuts, d'autant qu'il s'agira de la Première de ce spectacle en salle (la production aixoise ayant été créée au théâtre extérieur de l'Archevêché), dans un écrin, l'Opéra de Rennes, dont les dimensions et l'acoustique sont parfaitement organiques pour cette musique.

Sont réunis autour de lui les artistes de son ensemble Correspondances et une distribution stellaire, de chanteurs et chanteuses pour certains et certaines complices de l'Opéra de Rennes (Laurane Oliva, Paul Antoine Benos Djian, Zachary Wilder) et d'autres qui y chanteront pour la première fois.

Grande fierté également : la présentation en Bretagne du travail de la metteuse en scène Jetske Mijnsen, régulièrement invitée par les plus grandes maisons européennes.

Fidèle à son engagement en faveur de la diffusion élargie des œuvres et des productions, l'Opéra de Rennes s'associe au festival d'Aix-en-Provence et à l'Ensemble Correspondances pour mettre à disposition son savoir-faire au service de ce projet, en soutenant techniquement l'importante tournée de ce spectacle à Nantes, Angers, Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Caen, Avignon et au Luxembourg dans les prochains mois.

Un merveilleux voyage de la farce à la tragédie, porté par une musique sublime, au cœur des étoiles en ce début de saison 2025/2026.

Matthieu Rietzler
Directeur de l'Opéra de Rennes

VUE PANORAMIQUE

Quoi de plus beau qu'un mythe stellaire pour briller dans la nuit provençale ? L'histoire de la belle et infortunée Calisto s'inscrit dans la liste des innombrables conquêtes opérées par Jupiter sous des traits d'emprunt : celle d'une nymphe qu'il séduit en prenant l'apparence de Diane, qui est changée en ourse par l'épouse jalouse, puis métamorphosée en glorieuse constellation. *La Calisto* est le représentant le plus fascinant du baroque vénitien à son âge d'or, alliage subtil de comique et de tragique servi par un langage musical extraordinairement riche et varié.

Mais derrière la farce divertissante évoquant librement la fluidité du désir, l'œuvre offre une peinture amère des relations amoureuses. Jetske Mijnsen montre les turpitudes d'une société égoïste et cruelle prise dans le nœud de dangereuses liaisons ; Sébastien Daucé révèle tous les trésors de cette musique à la tête de son ensemble Correspondances et d'un aréopage de chanteurs parmi les plus talentueux de la nouvelle génération.



L'OPÉRA VÉNITIEN À SON APOGÉE

Francesco Cavalli (1602-1676) est l'auteur de l'une des œuvres les plus fascinantes et représentatives du baroque vénitien au 17^e siècle. Disciple de Monteverdi, il fait évoluer l'héritage du maître vers une forme de séduction plus immédiate, conformément aux nouvelles attentes du public et aux contraintes de rentabilité, dans le contexte de l'essor à Venise des théâtres publics payants. Ses opéras visent désormais moins l'édification

du spectateur que son émerveillement ; ils ont pour caractéristiques de mêler le tragique et le comique, pratiquer un style musical varié et fluide, solliciter de nombreux personnages à travers des actions principales et secondaires complexes, enfin accorder un rôle primordial à des machineries spectaculaires.

Pendant près de quarante ans, ses chefs-d'œuvre partent à la conquête de l'Europe, adaptés au gré des circonstances, donnés tant dans les théâtres publics qu'aristocratiques et portés par des troupes ambulantes.

D'UNE CRÉATION MAUDITE À LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

La Calisto est créé le 28 novembre 1651 au Teatro Sant'Apollinare, septième théâtre public payant ouvert à Venise depuis le lancement du San Cassiano en 1637. Le livret est de la plume de Giovanni Faustini, principal collaborateur de Cavalli depuis une dizaine d'années en même temps qu'imprésario du théâtre : un cumul de tâches écrasantes, dans un cadre de production hyperconcurrentiel, qui le fait mourir d'épuisement peu après la création de l'œuvre.

Si l'on ajoute que l'un des chanteurs principaux décède également juste avant, obligeant à redistribuer les rôles en catastrophe, on comprendra que *La Calisto* ait pu gagner une réputation d'opéra maudit. À la création, l'œuvre ne remporte qu'un succès mitigé ; il faut attendre sa renaissance au Festival de Glyndebourne (Angleterre) en 1970 pour qu'elle accède enfin à la reconnaissance internationale qu'elle mérite.



VUE PANORAMIQUE

SOUS LE SIGNE DES MÉTAMORPHOSES D'OVIDE

Faustini a tiré son admirable livret des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre II, vers 401-530), véritable *compendium* (résumé) de la mythologie gréco-latine embrassant tout l'univers depuis sa genèse – soit pas moins de 800 personnages et 231 métamorphoses animales, végétales, minérales ou sidérales – soumis au même principe qu'« il n'y a rien de stable dans l'univers tout entier ; tout passe, toutes les formes ne sont faites que pour aller et venir ».

À un premier niveau, *La Calisto* présente toutes les caractéristiques de l'opéra vénitien par la manière très libre qu'il a d'évoquer le désir et l'identité – soumis à une ambivalence et une fluidité dont la métamorphose ovidienne est la matérialisation. Cette propension culmine dans ce moment où un personnage masculin (Jupiter) se transforme en personnage féminin (Diane) pour séduire une autre femme (Calisto) – sans que l'on sache alors s'il lui révèle le délice des amours saphiques ou d'un entre-deux genres plus troublant encore.

Dès le début, l'histoire est placée sous le signe de l'ardeur solaire, possible métaphore d'un désir consumant. De fait, tous sans exception – à commencer par une plaisante galerie de personnages secondaires un rien priapiques – y brûlent d'amour. Mais l'on découvre d'emblée, devant le spectacle de cette boule de feu sortie de son axe par la faute d'un homme pris d'excès (hybris), c'est que c'est au risque d'un désastre.

DIVERTISSEMENT LESTE, FABLE AMÈRE ET PARABOLE MYSTIQUE

Car derrière la farce divertissante, l'œuvre s'ouvre en effet à une peinture beaucoup plus désenchantée des relations amoureuses : hommes et femmes ne cessent de s'accuser mutuellement d'inconstance et d'infidélité – une guerre des sexes larvée mais structurelle qui mène fatalement les couples à l'échec. L'amour peut être songe et mensonge, tromperie et source de violence.

La métamorphose ovidienne dévoile alors un envers inquiétant, trahissant une porosité entre les ordres de l'humain et de l'animal : douce-amère quand le continuum se fait par le biais des satyres, mi-hommes mi-bêtes aspirant à être considérés comme des humains ; plus terrifiante quand la bête se révèle être sauvage – Calisto transformée en ourse, après que son père l'avait été en loup.

Un examen plus attentif encore confirme que l'érotisme permissif de la fable n'a qu'un temps. Un livret émaillé de références néoplatoniciennes et chrétiennes laisse deviner que l'enjeu se situe ailleurs : dans une ultime métamorphose d'éros – l'amour profane – en *agapè* – l'amour sacré. À l'issue du drame, les protagonistes sont arrachés au monde terrestre pour rejoindre l'harmonie des sphères dans une transcendance en forme d'apothéose qui se fait au prix d'un renoncement.



VUE PANORAMIQUE

UNE MUSIQUE LIBRE ET INVENTIVE

À l'époque où Cavalli compose, le système musical se trouve à la charnière entre la fin du système modal issu de la Renaissance et les débuts du système tonal. Monteverdi a mené ce système à un degré d'*ethos* particulièrement élaboré : une manière unique de transformer la musique en un langage infiniment subtil et éloquent par l'association codifiée de tonalités ou d'enchaînements d'accords avec une atmosphère ou un affect précis, un médium chargé d'énergie expressive s'appuyant en outre sur les ressources infinies de la rhétorique.

Reprenant les techniques de son prédécesseur en matière de récitatif, Cavalli leur donne un surcroît de fluidité et d'intensité, poussant ainsi, quand la situation l'exige, le *stile recitativo* – un style déclamatoire syllabique simple – jusqu'au *cantar parlando* – une forme de récitatif plus lyrique et ornementé. Il recourt également aux puissantes ressources du *stile concitato* : ce « style agité » permettant d'exprimer les passions violentes au moyen de figuralismes suggestifs.

Mais la spécificité de Cavalli, initiant un mouvement qui ne cessera de s'intensifier tout au long du siècle, est de donner une part de plus en plus importante aux arias (ou aux *mezz'arie*, forme intermédiaire entre le récitatif et l'air). Il accorde également une large place aux duos ou trios en polyphonie.

La caractérisation des multiples personnages est merveilleusement diversifiée sur le plan littéraire et musical : Endimione et Calisto s'expriment dans les termes les plus pathétiques et émouvants, tandis que les dieux se voient dotés d'un type de discours nettement plus ferme et tranché – avec une composante volontairement surannée dans le cas de Giunone ; enfin les personnages sylvestres ont recours à un type de prosodie et de vocalité plus rustique.

UN THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ, LA REVANCHE D'UN ASTRE PUR : LA PRODUCTION DE JETSKES MIJNSSSEN

À travers les frasques de Jupiter et des siens, Jetske Mijnsen donne à voir les turpitudes d'une société égoïste, impitoyable et décadente : un Ancien Régime pris dans le nœud de ses dangereuses liaisons et qui vit fatalement ses dernières heures. Dans un décor alliant austérité funèbre d'un côté, rococo flamboyant de l'autre – avec en son centre un carrousel rappelant la machinerie baroque –, des libertins dignes de Choderlos de Laclos élèvent une fille de peu au rang de nouvelle Pompadour, tirant tous les partis possibles de sa jeunesse et de sa candeur, avant de précipiter sa chute – du moins le croient-ils.

Timothée Picard

Dramaturge et Conseiller artistique du Festival d'Aix-en-Provence



ENTRETIEN AVEC

Sébastien Daucé, directeur musical

En préambule, pouvez-vous nous dire quelques mots de votre rapport à Cavalli : que représente-t-il pour vous ? quelle place a-t-il occupé jusqu'à présent dans votre carrière et celle de l'Ensemble Correspondances ?

Le nom et l'œuvre de Cavalli sont liés à l'une de mes toutes premières expériences de la scène. C'est en effet un compositeur que j'ai découvert dans le cadre de l'Académie d'Ambronay en 2006 : nous y avons monté *Ercole amante* sous la houlette de Gabriel Garrido. C'était une promotion sympathique et prometteuse : j'étais en colocation avec Raphaël Pichon, il y avait Leonardo García Alarcón et encore d'autres – un vivier de brillantes personnalités qui font les carrières que l'on sait aujourd'hui !

Et ce fut un coup de foudre. Certes, j'adore Monteverdi mais, avec Cavalli, on a affaire selon moi pour la première fois dans l'histoire de la musique à une combinaison parfaite entre une intensité théâtrale de premier plan, une musique captivante et une vocalité qui est à la racine du bel canto : je trouve ce cocktail très exaltant.

Depuis, Cavalli ne m'a pas quitté. *Le Ballet de la Nuit*, par exemple, emblématique dans l'histoire de l'Ensemble, intègre beaucoup de la musique de Cavalli. L'œuvre a été produite

au moment où Paris était une sorte d'épicentre de la musique en Europe : on y rencontrait à la fois le jeune Lully et le grand Cavalli, et tout un florilège de musiciens curieux les uns des autres. Le projet de l'Ensemble Correspondances a évidemment une racine française ; mais Cavalli représente, dans une forme de « proximité italienne », une évidence.

***La Calisto* est considéré comme l'un des plus beaux fleurons de l'opéra vénitien : pouvez-vous nous en retracer brièvement les spécificités telles qu'elles s'illustrent exemplairement dans cette œuvre ?**

L'opéra vénitien a quelque chose à la fois d'expérimental et d'ouvert. Dans le contexte particulier de l'essor de théâtres privés soumis à une pression économique très forte – comparable peut-être à celle que nous connaissons aujourd'hui –, une recette s'invente, un « sur mesure » se peaufine année après année. On sent ainsi partout le désir que ces histoires mythologiques issues de l'ancien temps tout à la fois divertissent et édifient la société vénitienne du milieu du 17^e siècle : qu'elles embarquent le public, que cela résonne pour lui. Il y a dans ce répertoire une exaltation et une vitesse prodigieuses – sans parler des scènes de magie, des machineries...



Une dimension que je trouve particulièrement réjouissante – absente de l'opéra français – est le mélange des genres. Il permet de traiter des sujets graves et profonds tout en conservant une forme de légèreté. Ainsi, on ne saurait dire si *La Calisto* est une fable, une tragédie ou une comédie. Tous ces ingrédients apparemment contradictoires cohabitent, donnant à chacun son relief particulier : ce n'est pas pour rien que l'on parle d'opéra baroque !

Passée par Ovide, l'histoire de Callisto¹ arrive entre les mains d'un de ces librettistes vénitiens de la moitié du 17^e siècle, qui y voit principalement matière à une comédie : on y trouve un rythme, un humour, un décalage par rapport à la société qui sont le propre de la comédie. Et les trois personnages de Pan, du Petit Satyre et de Sylvain en sont les incarnations évidentes.

En regard, on décèle toutefois des considérations extrêmement profondes – parce qu'en définitive il s'agit bien d'une histoire tragique : même si Calisto ne meurt pas, sa métamorphose en astre intervient après toute une série de péripéties qui relèvent de toute évidence du tragique – *a fortiori* pour le spectateur contemporain : alors que la notion de consentement est devenue à juste titre essentielle, les tromperies et agressions dont Calisto est l'objet prennent un tour plus tragique aujourd'hui qu'à d'autres époques.

La coexistence de ces ingrédients apparemment contradictoires permet à chaque époque de s'en emparer en réinventant différemment l'équilibre.

Pouvez-vous nous détailler plus précisément ce qui fait le génie musical de Cavalli ? Et peut-être la manière dont il prolonge et s'émancipe de Monteverdi ?

Ce qui me plaît par-dessus tout chez Cavalli, c'est son sens du théâtre : la manière dont il travaille avec son librettiste – avec, déjà, cette idée de façonner ensemble un ouvrage –, le met en musique, organise cette musique à partir du livret. Il y a chez lui un sens de la scène assez stupéfiant.

Les types de personnages de *La Calisto*, avec quinze rôles, sont très variés, et leurs types d'interaction, très forts. En outre, la musique en dit parfois encore davantage que le livret – par exemple dans les duos entre Calisto et Jupiter ou entre Diane et Endymion. Ces duos pourraient tout à fait se ressembler, or il n'en est rien : ils racontent deux histoires, deux types de liens bien différents. La musique révèle le point de vue de Cavalli de façon très fine.

L'autre carte maîtresse de Cavalli est la manière dont il fait chanter ses personnages. Chez Monteverdi, la vocalité est encore grandement représentative de la Renaissance : par exemple la grande scène de *L'Orfeo* « Possente spirto » a encore ce côté raffiné, cette ornementation, peut-être même cette projection propres à la Renaissance. Chez Cavalli, il y a ce souci de la ligne, des grandes mélodies conjointes, des moments extrêmement séduisants, mais qui peuvent alterner avec des chansons de rue, des saynètes légères de petits pages sautillants, et qui peuvent elles-mêmes à leur tour céder la place à un autre type encore de vocalité hyper-théâtrale – avec un personnage comme Junon, par exemple, qui préfigure les Médée et les grands rôles tragiques. Et tout cet éventail incroyable de vocalités se succède dans un rythme soutenu, avec, comme dénominateur commun, une forme de plaisir dans le chant qui emporte totalement.

Que sait-on du contexte et de la partition à la création ?

La création à l'époque a été assez chaotique parce que lourdement endeuillée : d'abord l'un des chanteurs principaux est décédé peu avant la première, obligeant à redistribuer les rôles ; puis c'est au tour du librettiste, par ailleurs directeur du théâtre, de disparaître. On peut comprendre qu'avec toutes ces péripéties, l'œuvre n'ait pas rencontré un franc succès !

1. *Callisto* désigne le personnage mythologique, fixé par Ovide ; tandis que l'orthographe *Calisto* fait référence au personnage de l'opéra de Cavalli et Faustini.

Il a fallu attendre la fin du 20^e siècle pour qu'elle accède enfin à une forme de renaissance - avec Raymond Leppard au Festival de Glyndebourne, puis René Jacobs au Théâtre de La Monnaie.

Ceci posé, on sait très bien qui étaient les chanteurs, combien ils étaient payés, qui était dans la fosse - et c'était en réalité très peu de musiciens, deux violons et une basse continue, six en tout. Il se trouve que, durant son travail de composition, Cavalli n'a eu de cesse de modifier la partition en fonction des chanteurs - cela va du caprice au décès : d'où les nombreuses annotations, notamment en matière de transposition -, mais aussi des envies du public, des demandes du directeur du théâtre ou du librettiste, etc. À l'époque, les différents acteurs du processus créateur transforment l'œuvre quasiment en temps réel.

Par ailleurs, toute sa vie, Cavalli a cherché à faire jouer sa musique : dans d'autres villes d'Italie, à Paris, etc. L'opéra vénitien, avec ses producteurs privés, lui a imposé des conditions très rudes, mais sa musique a également beaucoup circulé : elle a été jouée à Palerme, à Naples, chaque fois dans des effectifs différents. À Naples, c'était avec des vents qu'il n'y avait pas à la création ; à Paris, avec les effectifs pléthoriques que le roi de France met à sa disposition. Pour autant, malgré ces modifications, on reconnaît la pâte unique de Cavalli : le style reste à cent pour cent le sien.

Et lorsqu'il redonne la musique de Monteverdi après la mort du maître, il fait des coupes, des transpositions, ajoute des symphonies, etc. : cette pratique-là est très courante à l'époque. Une œuvre, au 17^e siècle, n'est pas totalement ouverte, mais n'est pas définitive et close non plus - comme le serait une symphonie du 19^e siècle, par exemple, avec une orchestration bien réglée. D'une certaine manière, c'est cette capacité d'adaptation qu'avait Cavalli en son temps et qu'il a déployée toute sa vie, que ce soit pour sa musique ou pour celle des autres, que nous devons retrouver.

De quelle manière ?

Pour nous, il s'agit de se défaire de l'idée que Cavalli a légué cette partition une bonne fois pour toutes, avec cette interprétation à six musiciens, et que l'on ne peut jouer l'œuvre que de cette façon. Ce n'est pas le cas ; ou alors on ne la joue que dans des lieux identiques à celui de sa création, pour un public de cent personnes. Ainsi pour le *Ballet de la Nuit* qui nous est parvenu à travers un travail d'archives initié très partiellement par le bibliothécaire du roi : on ne va pas jouer uniquement la partie de violon sous prétexte que c'est la seule qui nous soit parvenue. Qu'auraient fait ces compositeurs avec les moyens de leur temps dans le contexte qui est le nôtre aujourd'hui, en l'occurrence un lieu vaste et ouvert ? Tel est l'enjeu de notre réflexion. C'est très délicat, parce que cela relève du jugement, du bon goût de celui qui a la responsabilité de l'interprétation. Avec Brahms, par exemple, nous ne rencontrons pas le même type de problème : on doit faire avec le nombre d'instrumentistes demandé.

L'unique source musicale dont nous disposons pour *La Calisto* - quasiment de première main puisque c'est la femme de Cavalli qui l'a copiée - date de 1651 pour Venise. L'idée est d'une part de considérer que l'on va donner cette œuvre dans des contextes et des lieux spécifiques, avec leurs contraintes, et, de l'autre, d'étudier au maximum tout ce que l'on peut connaître des pratiques de l'époque : qu'il s'agisse de l'interprétation, de l'art de composer, d'organiser la musique - pour donner la lecture la plus vraisemblable possible. Il faut en effet étudier tous les opéras de Cavalli pour comprendre le style de la composition, qui va de trois à cinq parties selon les œuvres, ce qui évolue au fil des représentations - les chanteurs, les transpositions, les coupes - et ce qui change selon le contexte - de date, de lieu : cela définit l'ambitus des possibles.

Dans quelle direction souhaitez-vous travailler avec les musiciens et les chanteurs ? Quels grands principes voulez-vous leur insuffler ?

Plus que toute chose, j'ai envie que nous préparions cette œuvre animés ensemble par ce qui prédomine avec le plus d'évidence quand je la lis : le principe de plaisir ! Mais surtout j'ai envie que l'on prenne collectivement un plaisir fou à raconter cette histoire extraordinaire.

Ce plaisir est dans la musique : les dix chanteurs qui seront au plateau sont tous servis magnifiquement – même les plus petits rôles. Pan, par exemple, qui est un personnage secondaire, se voit attribuer un air sublime : on dirait presque du Puccini ! Le personnage de Junon, qui est d'habitude un rôle « typé » – elle est forcément jalouse, furieuse, chante très fort, etc. –, recèle ici une grande complexité. Chacune de ses apparitions est puissante : au début, elle semble presque illustrer ce cliché de la jalousie, mais par son pouvoir de transformation – puisque c'est elle qui transforme Calisto en ourse –, on a l'impression d'être face à Médée. Puis elle quitte la scène sur un air d'une nostalgie bouleversante.

La Calisto est avant tout un opéra de troupe, ce qui me plaît beaucoup, et je suis content de pouvoir compter sur cette petite « famille recomposée », avec des chanteurs que je connais bien et d'autres que je ne connais pas encore, depuis la légende du chant italien du 17^e siècle qu'est Anna Bonitatibus jusqu'à la jeune Lauranne Oliva, dans le rôle-titre. C'est assurément une famille très diverse mais qui, par le plaisir que nous allons avoir à nous emparer de cette histoire et de cette musique fascinantes, devrait sans peine trouver cet esprit de troupe.

Propos recueillis par Timothée Picard le 7 mars 2025, avec la collaboration d'Anne Le Berre

Sébastien Daucé a intégré à sa version de La Calisto quelques extraits d'autres musiques de Francesco Cavalli, ainsi que de Giacomo Arrigoni, Carlo Farina, Giovanni Legrenzi, Biagio Marini, Tarquino Merula, Salomone Rossi et Giovanni Valentini, notamment en remplacement des ballets manquants.

ENTRETIEN AVEC

Jetske Mijnsen, metteuse en scène

Vous avez déjà mis en scène plusieurs opéras baroques : les *Orfeo* de Luigi Rossi et Monteverdi, *La divisione del mondo* de Giovanni Legrenzi, ou encore les œuvres de Jean-Philippe Rameau et Georg Friedrich Händel. Vous vous attachez maintenant à *La Calisto* de Francesco Cavalli. Quel est votre lien avec le répertoire de l'opéra baroque et quelle est la particularité de *La Calisto* ?

Il y a évidemment de grandes différences entre ces œuvres mais, de manière générale, j'aime l'esprit de liberté et l'immédiateté des émotions qu'elles transmettent, ainsi que leurs personnages qui sont si proches de nous, spectateurs d'aujourd'hui. La musique baroque m'offre souvent l'espace dont j'ai besoin pour raconter des histoires, lire entre les lignes, creuser et explorer avec les chanteurs les chemins qui se révèlent progressivement à nous. *La Calisto* est une œuvre du début de la période baroque italienne. Elle a été donnée pour la première fois en 1651, lors du carnaval de Venise. Le livret de Giovanni Faustini est extrêmement sophistiqué, mêlant divertissement et critique acerbe de la société. L'opéra était alors un genre tout neuf et pourtant *La Calisto* est déjà une œuvre parfaite : un joyau musical aux multiples facettes qui explore des thèmes intemporels tels que le désir, la sexualité, les nombreuses nuances de l'amour, la fluidité du genre et l'abîme de la psyché humaine. Tomber amoureux, qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce que la séduction ? À quel moment la séduction tombe-t-elle dans l'hypocrisie et devient-elle un instrument de pouvoir ? Voilà les questions que cet opéra nous pose.

Dans *La Calisto*, plusieurs types de personnages interagissent : les dieux célestes ou de la forêt, des humains. Comment appréhendez-vous cet éventail de rôles ? Comment les personnages sont-ils reliés entre eux ?

Cette œuvre repose sur une hiérarchie précise, comme dans *Les Noces de Figaro* de Mozart. C'est d'ailleurs crucial pour le déroulement de l'histoire : qui est en haut de l'échelle, qui est en bas ? Qui fait peser son pouvoir sur l'autre et qui le fait de manière subversive ? Ainsi, Jupiter est un séducteur. En tant que dieu suprême, il incarne la désinvolture des privilégiés, de ceux qui peuvent tout se permettre.

C'est pour cette raison que nous avons choisi de transposer l'opéra dans un contexte aristocratique du 18^e siècle, empreint du style rococo. La première fois que j'ai lu cette œuvre, j'ai tout de suite pensé au roman épistolaire de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, qui dépeint une société décadente et cynique dans laquelle les personnages s'ennuient tellement qu'ils en sont réduits à détruire la vie des autres pour se divertir. J'ai toujours pensé que les dieux ne sont pas autre chose que le miroir des humains, des gens comme vous et moi. Ils incarnent nos facettes obscures, nos vices, nos désirs sombres ou notre inconscient. La famille de Jupiter est brisée, détruite. Lui-même est incapable de s'attacher à quoi que ce soit. Il est un solitaire pur et dur qui parcourt le monde soi-disant pour le doter de nouvelles forces ; mais comme l'insinue son fils Mercure, loin de guérir ceux qu'il rencontre, Jupiter les tue.

Mercure est le larbin cynique et dévoué de Jupiter : il ne fait rien par lui-même, préférant mettre ses idées machiavéliques au service des autres. Junon, l'épouse de Jupiter, éternellement trahie et humiliée, ne déverse pas sa colère sur son mari mais sur ses rivales, ce qui est un processus psychologique très connu. Junon se protège et protège également le statut de son mari, ce « dieu du mensonge », en s'attaquant à la victime. Aujourd'hui, on appelle cela le « victim blaming » (la culpabilisation de la victime). Quant à Diane, la fille de Jupiter, elle est tellement traumatisée par les aventures

de son père et la frustration de sa mère qu'elle s'empêche d'avoir une vie amoureuse épanouie. Elle s'est lancée avec dévotion dans un étrange culte de la chasteté. Toutefois, sous ses airs de piété, elle contient difficilement son désir. C'est ainsi qu'elle doit cacher sa relation avec Endymion, ce qui provoque chez elle des attitudes schizophréniques et la fait passer pour une hypocrite aux yeux du Petit Satyre et de Sylvain, témoins de sa double vie.

Ce personnage porte donc une faille en elle, une tension intenable car, comme le dit si bien Adorno : « Il ne peut rien avoir de bon dans une vie mauvaise. » Il est à parier que Diane ne voulait pas ressembler à son père. Pourtant, comme lui, elle se transforme en véritable bourreau des cœurs. L'opéra nous montre ainsi l'un de ses anciens amants, Pan, qui souffre profondément de leur rupture, au point de faire une dépression. Son deuil se transforme en rage meurtrière le conduisant à agresser son rival Endymion, afin de ne pas ressentir sa propre douleur. Les comportements de ces personnages proviennent de leurs blessures.

Dans le mythe d'Ovide, tout comme dans l'opéra de Cavalli, Calisto est une nymphe vivant comme une chasseresse dans les bois. Elle fait partie du cercle religieux de Diane. Pour vous, qui est-elle ?

Au milieu de tous ces personnages, Calisto est une véritable lumière, une figure mozartienne telle une Ilia ou une Pamina. Elle s'assume totalement et déborde de vie. Elle est connectée à ses émotions et n'a peur de rien. Elle accepte ses sentiments envers Diane. Elle rejette les hommes comme Jupiter, dont elle connaît la réputation douteuse.



Je ne connais aucun autre opéra qui mette en scène aussi naturellement le thème de l'amour lesbien, encore moins une œuvre de 1651 ! Calisto est un esprit libre, indépendant. Son mot-clef est « libertade », cette liberté qui lui est « douce et chère ». C'est précisément cette liberté qui lui sera ôtée, et cet être honnête, innocent, devient alors une victime de l'immoralité de Jupiter. Ce personnage est éminemment tragique, d'autant plus que, dans le mythe, Jupiter a anéanti toute sa famille après avoir été victime d'une ruse de son père Lycaon.

De nombreux mythes racontent la capacité de Jupiter à changer d'apparence. Ici, pour séduire Calisto, il ne se transforme pas en dieu des fleuves, comme il le fit avec la nymphe Io, ni en taureau du mythe d'Europe. Il choisit plutôt de prendre la forme de Diane elle-même. Il vole donc l'identité d'un autre être humain et devient, en termes modernes, un avatar.

Il s'agit clairement de son déguisement le plus délirant. Jupiter se transforme en humain et, qui plus est, en sa propre fille ! Nous sommes alors les témoins d'un véritable cauchemar entre les deux sosies, puisque Diane est l'un des personnages de l'opéra. Ce jeu de travesti va jusqu'à l'extrême quand, toujours sous l'apparence de Diane, Jupiter rencontre Endymion, amoureux de la déesse. Il devient alors, d'une certaine manière, l'amant de l'amant de sa fille... Et l'on trouve en même temps une composante homoérotique avec les scènes entre Jupiter-Diane et Endymion, et Jupiter-Diane et Calisto. En dépit de la dimension tragique et de la profondeur émotionnelle de cette pièce, il y a également de nombreux éléments comiques. C'est un mélange propre à l'opéra vénitien et qui fait de cette œuvre un ensemble hybride.

Justement, comment rendre cet épisode de la transformation de Jupiter sur scène ? Il semblerait logique de confier à la chanteuse qui incarne Diane le rôle de Jupiter-Diane. Il est d'ailleurs probable que ce fut le cas lors de la création de l'opéra.

J'ai fait le choix clair d'un homme capable de chanter en voix de tête et dont la voix

puisse même, de temps en temps, dérailler. J'ai également accentué la brutalité de la chute de l'œuvre, lorsque Jupiter se révèle à Calisto sous sa véritable forme d'homme. Lors des répétitions, nous étudierons la forme que prendra son langage corporel, pour l'associer ensuite à la façon dont la vraie Diane se meut. Va-t-il essayer d'imiter la démarche d'une femme, dans son costume ? Va-t-il rester masculin, en dépit de son attirail ?

Arthur Rimbaud a un jour déclaré : « Je est un autre. » Jupiter vit-il une transformation ou un changement plus profond à travers sa métamorphose ? Quelles sont pour lui les conséquences de ce changement d'identité ?

Pour Jupiter, cet épisode de travesti comporte quelque chose d'excitant, d'amusant. Il aime se redécouvrir dans la peau d'une femme. Après tout, l'identité de l'homme et celle de la femme comportent de nombreux aspects différents. Mais la musique de Cavalli apporte sa propre réponse. Déguisé en Diane, Jupiter ne chante aucune mélodie véritable, aucune aria. Il se contente de bégayer ses lignes... Il n'est pas connecté à lui-même. Il séduit Calisto surtout pour son propre plaisir, pour satisfaire son appétit.

Il est d'ailleurs prêt à employer n'importe quel moyen pour parvenir à sa fin. Tant qu'il reste lui-même, il est rejeté par Calisto de manière dédaigneuse. Jupiter est d'abord furieux. Puis, comme il doit repenser son plan de conquête, la colère laisse place à l'excitation. S'il est finalement vainqueur, c'est uniquement en tant que « fausse Diane ». Il ne réussit que parce qu'il trompe Calisto, comme le dit explicitement Mercure. Ce que ce *dio sovrano* (dieu souverain) inflige à Calisto n'est autre qu'un abus de pouvoir ; aujourd'hui nous dirions que nous sommes confrontés à une de ces situations classiques dénoncées par le mouvement #MeToo. Ceci dit, personne ne l'empêche de parvenir à ses fins. Il n'y a aucune

solidarité féminine dans cette pièce. Je pense cependant que l'une des conséquences de ce déguisement est que Jupiter se rend plus sensible, plus vulnérable. Quand Junon se venge si brutalement de sa rivale, à la fin de l'opéra, il regrette son action. Il ouvre son cœur et parvient même à un constat surprenant : « Je suis Jupiter et votre tourment ». Ces nuances que l'on trouve dans tous les personnages m'intéressent, bien sûr.

Comment Calisto perçoit-elle cette/ces Diane(s) ?

Il faut bien s'imaginer la scène : Calisto est jeune et inexpérimentée. Elle tombe éperdument amoureuse de la meneuse de son culte féminin, ce qu'elle lui déclare ouvertement et franchement, croyant que c'est bel et bien Diane qui la séduit lors de leur rendez-vous dans la grotte. C'est certainement sa première expérience amoureuse. Quand Calisto retrouve Diane, un peu plus tard, elle rayonne de bonheur mais bascule dans un véritable cauchemar. La vraie Diane la punit avec une froideur et une sévérité extrêmes et la bannit du culte.

Ici, le livret diffère du mythe d'Ovide concernant un détail important. Dans l'opéra, Diane bannit Calisto non pas à cause de sa grossesse, qui prouve qu'elle n'a pas respecté son vœu de chasteté, mais uniquement parce qu'elle s'est approchée d'elle de manière amoureuse. Calisto est profondément perturbée par l'attitude de Diane : son amante s'est transformée en chimère. Calisto est donc déchirée entre l'amour (Jupiter-Diane) et le rejet (Diane). Du point de vue de Calisto, Diane ressemble au dieu Janus, une Dr. Jekyll et Mr. Hyde, ou encore une Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée*. Elle est tour à tour une amie et un monstre prête à sacrifier son enfant. On pourrait encore la comparer à la douce et pourtant dangereuse déesse hindoue Parvati. Le destin de Calisto est tout bonnement tragique.

Une autre figure reflète également celle de Calisto. Endymion adore lui aussi Diane, et fait également l'expérience d'une Diane parfois froide, distante, et parfois séductrice. À la fin du livret, Diane est déchirée entre le désir et la honte. Elle décide donc de le plonger dans un sommeil éternel, afin de pouvoir continuer à l'aimer. Comment voyez-vous Endymion ?

C'est un amant mélancolique, un rêveur, qui se complait dans ses amours malheureuses et transforme sa tristesse en art. C'est pour cela que nous en avons fait un artiste, un chanteur, doué d'une véritable sensibilité et d'une capacité à souffrir. Peut-être qu'Endymion est aussi un parvenu, qui pense qu'une relation avec Diane va finir par lui ouvrir de nouvelles portes. Son lien avec Diane est complexe. Pourtant, les deux amants parviennent, de temps en temps, à exprimer leur désir et s'approchent même du bonheur, bien que tout cela soit vécu dans le secret. Mais l'amour d'Endymion le conduit à sa perte, et il finit par se soumettre entièrement à Diane.

À la fin de l'opéra, Junon, jalouse, transforme Calisto en ourse. Jupiter vient adoucir sa peine en la transformant à son tour en constellation qui brillera dans le ciel pour l'éternité. Que signifie cette métamorphose et comment interprétez-vous la fin ?

J'interprète tout cela de manière métaphorique, et j'essaie d'en faire des images pleines de sens. Quand Junon transforme Calisto en animal, elle veut lui infliger la pire des humiliations. Elle expulse Calisto de la société, la dépouille de son humanité et de son identité émotionnelle. Cela renforce le traumatisme déjà vécu par Calisto, qui a été bannie du cercle de Diane, et la plonge dans le désespoir. La deuxième transformation n'est pas plus douce. Certes, Jupiter l'élève avec cette constellation, mais

l'honneur est plus que douteux : cette gloire éternelle est vide de sens. Elle devient un trophée qui resplendit dans le ciel de Jupiter, comme sa maîtresse. Ce dénouement déplaît aux deux femmes.

À la fin de son duo avec Jupiter, Calisto paraît étrangement désincarnée, alanguie. Elle semble distante, elle approuve tout ce qu'on lui dit. Sa voix est désormais dépourvue de la souplesse et de la fluidité qui la caractérisaient au départ. Elle n'est plus qu'un écho. Après les abus qu'elle a subis, son corps est figé, dans un état de choc. Sa transformation en animal, suivie de sa métamorphose en constellation montrent, pour moi, que Calisto n'a été qu'un jouet, un objet entre les mains de tous. À la fin, il ne reste plus qu'une désillusion totale, une terre écorchée, un amour écorché. J'ai souvent l'envie de doter mes personnages d'une fin différente, de leur rendre leur propre voix, de les rendre maîtres de leur destin. Ici, à la toute fin, Calisto chante trois ou quatre fois : « Vado, o Giove » « Je pars »...

Propos recueillis par Kathrin Brunner, dramaturge de *La Calisto*, le 14 avril 2025



BIOGRAPHIES

SÉBASTIEN DAUCÉ DIRECTION MUSICALE



Après une enfance marquée par ses années à la Maîtrise de Bretagne, l'organiste et claveciniste rennais Sébastien Daucé se forme au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, où il bénéficie notamment de l'enseignement de Françoise Lengellé et d'Yves Rechsteiner.

D'abord sollicité comme continuiste et chef de chant – Pygmalion, Festival d'Aix-en-Provence, Maîtrise de Radio France ou Orchestre philharmonique de Radio France –, il fonde en 2009 l'Ensemble Correspondances, réunissant autour de lui chanteurs et instrumentistes épris du répertoire français sacré du Grand Siècle. De 2012 à 2018, il enseigne en parallèle au Pôle supérieur Paris Boulogne-Billancourt. En 2018, il est directeur artistique invité du Festival de musique baroque de Londres.

Dirigeant de l'un ou de l'autre de ses claviers, il se produit fréquemment avec l'Ensemble Correspondances, en France et sur la scène internationale, dans des projets comme

Trois femmes (2016, mise en scène de Vincent Huguet) et *Le Ballet royal de la Nuit* (2017, Francesca Lattuada). Avec des propositions scéniques atypiques, l'aventure se poursuit autour du mask anglais *Cupid & Death* (2020, Jos Houben et Emily Wilson) coproduit par l'Opéra de Rennes, d'une résurrection du *Sacre de Louis IV* (2021) et de *David et Jonathas* de Charpentier (2023, Jean Bellorini), ainsi que par des tournées au Japon, en Colombie, aux États-Unis et en Chine.

En 2023, Sébastien Daucé prend la direction artistique des Promenades musicales du Pays d'Auge. Cette même saison, il est chef invité à la Maîtrise du Centre de musique baroque de Versailles, et associé, avec son ensemble, à l'Opéra et à la Chapelle royale du château de Versailles ainsi qu'au musée du Louvre. Son exploration de répertoires inédits se reflète par une discographie de dix-huit albums régulièrement salués et récompensés – notamment un Prix Echo en 2016 (meilleure première mondiale) et le Prix Cécilia de la critique belge.

Parallèlement à ses activités de musicien, il collabore avec les meilleurs spécialistes du 17^e siècle, publiant régulièrement des articles et participant à d'importants projets de performance-practice. Passionné par la question du style musical, il édite la musique qui constitue le répertoire de son ensemble, allant jusqu'à en proposer des recompositions complètes, comme pour *Le Ballet royal de la Nuit*.

JETSKE MIJNSSEN

MISE EN SCÈNE



Née à Nimègue, aux Pays-Bas, la metteuse en scène Jetske Mijnsen étudie la littérature et la poésie néerlandaises à l'Université d'Amsterdam. Son goût pour l'opéra la conduit vers l'étude de la mise en scène à l'Université des arts d'Amsterdam.

Depuis, elle se consacre à la mise en scène d'ouvrages lyriques partout en Europe. En 2016, elle contribue à la redécouverte de *L'Orfeo* de Rossi à l'Opéra national de Lorraine, production récompensée du Grand Prix du Syndicat de la critique. Sa vision de l'intrigue à travers les conflits entre personnages et sa lecture sensible de la musique font d'elle une experte particulièrement recherchée pour le répertoire préclassique.

Elle met en scène *Almira* à Hambourg et Innsbruck, *Ariodante* à Strasbourg, *Agrippina*, *Hippolyte et Aricie*, *Platée* et *Orlando paladino* à Zurich. De 2022 à 2024, elle est accueillie au Muziektheater d'Amsterdam pour la trilogie des Tudors de Donizetti – *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* et *Roberto Devereux* – programmée ensuite à Valence et à Naples. Stimulée par les redécouvertes, elle porte à la scène *Le Cid* de Gouvy à Sarrebruck, *Königskinder* de Humperdinck à Dresde, et *Kleider machen Leute* de Zemlinsky à Prague. Sa mise en scène de *Pelléas et Mélisande* est un moment fort du Festival de Munich en 2024. En 2025, le Festival de Glyndebourne lui confie la direction scénique de *Parsifal*, le Covent Garden de Londres celle d'*Ariodante*, et le Semperoper de Dresde celle de *Dialogues des carmélites*.



f Opéra de Rennes

@OperadeRennes

@operadeRennes

Opéra de Rennes
CS 93111 - 35031 Rennes cedex

Administration **02 23 62 28 00**

Billetterie **02 23 62 28 28**

billetterie@opera-rennes.fr

CONTACTS PRESSE

OPÉRA DE RENNES

Alexis Bross - alexis.bross@opera-rennes.fr

Marie-Cécile Larroche - mcecile.larroche@opera-rennes.fr

Photos

Page 4,5, 6, 12, 14 : *La Calisto*, nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence 2025 © Monika Rittershaus

Page 7 : photo Sébastien Daucé © Marco Borggreve

Page 15 : photo Sébastien Daucé © François Berthier

Page 16 : photo Jetske Mijnsen © Crédit Keke Keukelaar

COUVERTURE

Conception graphique Manathan, manathan-studio.fr. - dessin Stéphane Jamet

N° d'entrepreneur de spectacles: L-R-2025-000343, L-R-2025-000328 et L-R-2025-000327

