

Les Contes d'Hoffmann

Opéra fantastique de Jacques Offenbach, en cinq actes - ou un prologue,
trois actes et un épilogue - inspiré de l'univers d'E. T. A. Hoffmann.

Livret de Jules Barbier, d'après la pièce écrite en 1851 avec Michel Carré.
Créé à l'Opéra-Comique le 10 février 1881.

Nouvelle production créée le 20 janvier 2025 à l'Opéra national du Rhin,
reprise en septembre 2025 à la salle Favart.

Programme des représentations en audiodescription

TABLE DES MATIÈRES

DISTRIBUTION.....	2
PRÉSENTATION.....	4
Le compositeur.....	5
Le livret.....	6
La metteuse en scène.....	7
L'HISTOIRE.....	7
Acte I.....	7
Actes II- III-IV.....	8
Acte V.....	9
PARTI-PRIS, SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES.....	9
Le décor.....	9
Éléments récurrents	10
Actes I, II et V.....	11
Actes III et IV.....	12
Les costumes.....	12
Stella	12
Antonia, Olympia, Giulietta, La Muse, Hoffmann.....	13
Lindorf, Coppelius, Dr Miracle, Dapertutto.....	14
Andrès, Cochenille, Frantz, Pitichinaccio.....	14
Luther, Crespel.....	14
Nathanaël, Spalanzani.....	15
Herrmann, Schlémil.....	15
Le Choeur.....	15

Les Contes d'Hoffmann

Opéra fantastique de Jacques Offenbach, en cinq actes - ou un prologue, trois actes et un épilogue - inspiré de l'univers d'E. T. A. Hoffmann. Livret de Jules Barbier, d'après la pièce écrite en 1851 avec Michel Carré. Créé à l'Opéra-Comique le 10 février 1881. Nouvelle production créée le 20 janvier 2025 à l'Opéra national du Rhin, reprise en septembre 2025 à la salle Favart.

Direction musicale - **Pierre Dumoussaud**

Mise en scène - **Lotte de Beer**

Metteur en scène associé - **Frédéric Buhr**

Décors - **Christof Hetzer**

Costumes - **Jorine van Beek**

Lumières - **Alex Brok**

Réécriture des dialogues et dramaturgie - **Peter te Nuyl**

Traduction française des dialogues - **Frank Harders**

Assistant à la direction musicale - **Matthew Straw**

Assistante décors - **Alice Dal Bello**

Directrice des études musicales - **Nathalie Steinberg**

Pianiste et assistante directrice des études musicales - **Flore-Elise Capelier**

DISTRIBUTION:

Hoffmann - **Michael Spyres**

La muse / Nicklausse - **Héloïse Mas**

Stella / Olympia / Antonia / Giulietta - **Amina Edris**

Lindorf / Coppélius / Miracle / Dapertutto - **Jean-Sébastien Bou**

Andrès / Cochenille / Frantz / Pitichinaccio - **Raphaël Brémard**

Luther / Crespel - **Nicolas Cavallier**

Nathanaël / Spalanzani / Le Capitaine des sbires - **Matthieu Justine**

Herrmann / Schlémil - **Matthieu Walendzik**

La voix de la mère - **Marie-Ange Todorovitch**

Figurants - **Luc Cers, Hugo Collin, Arnaud Richard**

Choeur - **Ensemble Aedes**

Orchestre - **Orchestre Philharmonique de Strasbourg**

Production - **Opéra national du Rhin**

Coproduction- **Opéra-Comique, Volksoper Wien, Opéra de Reims.**

Durée estimée: 3h, entracte inclus.

Représentations en audiodescription : Vendredi 3 octobre 2025 à 20h
et dimanche 5 octobre à 15h.

L'audiodescription est écrite par Jean-Julien Chervier, avec la collaboration d'Aziz Zogaghi. À noter que pour les scènes chantées qui le nécessitent, les surtitres, dits par Marianne Bailly, seront intégrés à l'audiodescription. Enregistrement: Emilien Denis.

PRÉSENTATION:

Dernier chef-d'œuvre de Jacques Offenbach, conçu pour l'Opéra-Comique, *Les Contes d'Hoffmann* n'ont pu être achevés par le compositeur, emporté par la mort en 1880, quelques semaines avant la création. Cette disparition a ouvert un vaste champ des possibles : la partition a rapidement fait l'objet de coupures, remaniements et réorchestrations, faisant de cet opéra une "œuvre en chantier permanent", dont chaque reprise offre une nouvelle lecture.

Inspirée des récits d'E.T.A. Hoffmann, le livret met en scène le poète lui-même, qui raconte à ses compagnons trois histoires d'amour malheureuses. Entre réel et fantastique, la trame devient une méditation sur la perte, le désir et le rôle de l'artiste.

La partition étrange et envoûtante oscille entre lyrisme dramatique et virtuosité légère, avec des pages désormais universelles, telle la célèbre *Barcarolle*. Offenbach y quitte délibérément le registre comique et satirique qui avait fait sa renommée, pour explorer des horizons plus sombres, romantiques et métaphysiques.

Cette nouvelle création, coproduite par l'Opéra-Comique et le Volksoper de Vienne, revendique cet héritage mouvant. Si Lotte de Beer propose une version fidèle à l'esprit originel, elle offre le rôle central à la Muse, véritable fil conducteur de la soirée. Non seulement confidente et conscience morale d'Hoffmann, elle assume aussi des fonctions de metteuse en scène ou de régisseuse, interpellant directement le public et bousculant le poète dans ses choix artistiques.

En questionnant les stéréotypes féminins véhiculés par le livret, cette relecture ouvre une réflexion sur le narcissisme et le soi-disant "génie masculin", revisités à la lumière des préoccupations contemporaines.

Sous la direction musicale de Pierre Dumoussaud, avec le ténor Michael Spyres dans le rôle-titre et la mezzo-soprano Héloïse Mas

dans celui de la Muse, cette production propose un *Hoffmann* inédit, où l'on redécouvre la malléabilité d'un récit qui, plus de cent quarante ans après sa création, n'a jamais cessé d'interroger.

Le compositeur

Jakob Offenbach naît en 1819 à Cologne dans une modeste famille juive. A 14 ans, son père l'envoie poursuivre ses études musicales au Conservatoire, à Paris.

C'est dans les années 1840 qu'Offenbach s'essaie à la composition, parallèlement à sa carrière de violoncelliste virtuose. Mais aucune institution ne souhaite présenter ses opéras.

En 1850, il est engagé comme chef d'orchestre de la Comédie française. C'est là qu'il rencontre Alfred de Musset. Pour sa pièce *Le Chandelier*, il compose la *Chanson de Fortunio*. Le succès est tel qu'à la mort du poète, Offenbach lui donnera une suite sous la forme d'un opéra-comique.

En 1855, le musicien obtient la concession des Bouffes-Parisiens, aux Champs-Élysées. Le public bourgeois s'enivre de ses farces. Le besoin d'une plus grande salle se fait bientôt sentir et il déménage passage Choiseul. Il dessine alors les contours d'un genre nouveau : celui de l'opérette. La parodie et la satire se mêlent à la légèreté de l'intrigue tout en se caractérisant par la présence de scènes parlées.

Offenbach compose à une vitesse phénoménale; mais la censure étouffe peu à peu sa créativité.

En 1858, le succès lui permet de décrocher l'autorisation de développer des œuvres plus ambitieuses. Il obtient la nationalité française en 1860.

Quatre ans plus tard, il élabore l'un de ses chefs-d'œuvre, *La Belle Hélène*, qui marque le début de sa collaboration fructueuse avec le duo de librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Ils écriront

ensemble les plus grandes réussites du compositeur dans le registre comique, parmi lesquelles *La vie parisienne* et *La Périochole*.

La guerre avec la Prusse remet en cause la carrière d'Offenbach. Ses origines font de lui un bouc émissaire idéal.

Sa mort en 1880 l'empêche d'assister à la création triomphale de son premier ouvrage "sérieux": *Les Contes d'Hoffmann*, monté de manière posthume par Carvalho, le directeur musical de l'Opéra-Comique.

Le livret

Le livret des *Contes d'Hoffmann* est signé par le seul Jules Barbier, d'après la pièce coécrite avec Michel Carré. Connu pour sa capacité à adapter les chefs-d'œuvre de la littérature européenne aux attentes du public parisien, le librettiste dirige l'Opéra-Comique par intérim, de mai à décembre 1887, à la suite de l'incendie qui l'a dévasté.

Dès l'origine, l'œuvre devait combiner comédie, drame et fantastique, explorant les passions, les obsessions et les échecs sentimentaux de son héros. Le principe de l'enchâssement des récits permet au poète de raconter ses trois grandes histoires d'amour, chacune constituant un acte distinct.

La genèse du livret a été marquée par l'inachèvement de l'œuvre à la mort d'Offenbach en 1880. Ernest Guiraud compléta l'orchestration et écrivit des récitatifs pour les actes inaboutis, donnant naissance à la version traditionnelle Choudens. Depuis, l'opéra a connu de multiples reprises et variantes : suppression ou ajout de récitatifs, coupures et réarrangements, créant un véritable « work in progress » qui a stimulé les metteurs en scène au fil des siècles.

Offenbach avait prévu deux versions, l'une uniquement chantée, l'autre avec des échanges parlés. L'adaptation de Lotte de Beer

s'approprié ce livret protéiforme en choisissant la version avec dialogues, fidèles au projet initial d'Offenbach pour l'Opéra-Comique, mais entièrement réécrits par Peter Te Nuyl. La Muse devient le pivot narratif : elle commente, guide et interroge Hoffmann, comme dans une séance de coaching, un atelier d'écriture ou une thérapie d'artiste, offrant un regard contemporain et féministe sur les aventures amoureuses du poète.

La metteuse en scène

Née en 1981 aux Pays-Bas, Lotte de Beer s'est imposée comme une figure audacieuse et innovante de l'opéra contemporain. Formée au chant, au piano, au théâtre et à la direction d'acteurs à l'Université des Arts d'Amsterdam, elle reçoit plusieurs prix internationaux récompensant de jeunes artistes.

Sa carrière l'a menée sur les grandes scènes européennes et au Volksoper de Vienne, dont elle devient directrice artistique en 2022. Elle se distingue par une approche dramaturgique engagée, avec des parti pris féministes revendiqués. Elle se plaît à déconstruire les stéréotypes et les rapports de pouvoir dans les œuvres classiques, tout en privilégiant des conceptions scéniques immersives.

Pour *Les Contes d'Hoffmann*, elle est accompagnée de son metteur en scène associé, Frédéric Buhr, qui a dirigé les répétitions scéniques parisiennes.

L'HISTOIRE

Acte I - Dans la taverne de Luther, qui jouxte l'Opéra de Berlin, une joyeuse compagnie se rassemble à l'entracte d'une représentation du *Don Giovanni* de Mozart. C'est là que la Muse vient prendre en

charge Hoffmann, un poète que l'amour détourne du travail. Pour l'heure, il attend la diva Stella, qui interprète le rôle de Donna Anna. La Muse prend l'apparence d'un ami d'Hoffmann, Nicklausse, et entreprend de manipuler un convive inoffensif, le conseiller Lindorf.

Lindorf découvre que Stella a fixé rendez-vous à Hoffmann et en conçoit de la jalousie. Hoffmann chante à l'assistance la chanson de Kleinzach et son esprit s'égare en cours de route. Il nie être amoureux, mais Lindorf l'asticote. Hoffmann s'exalte et propose de raconter trois de ses amours avant que l'opéra ne prenne fin.

Acte II - Jeune étudiant en physique, Hoffmann est tombé amoureux d'Olympia, la fille du professeur Spalanzani. L'opticien Coppélius lui vend des lunettes qui lui font voir Olympia plus aimable encore. Lors d'une soirée que Spalanzani organise pour la présenter à la bonne société, Olympia effectue un brillant numéro de chant. Hoffmann ose lui déclarer sa flamme et, négligeant les avertissements de Nicklausse, ouvre le bal avec elle. La mécanique s'emballe tandis que Coppélius, furieux, vient dénoncer les malversations de Spalanzani. L'automate se détraque, Hoffmann en accuse le diable.

Acte III - Hoffmann a ensuite aimé une jeune musicienne, mais son père, le luthier Crespel, a tenté de les séparer. Hoffmann la retrouve et si la promesse de l'épouser l'enthousiasme, il s'inquiète de sa passion pour la musique. Pourquoi son père interdit-il à Antonia de chanter ? Que lui veut le docteur Miracle avec ses remèdes ? Est-elle malade ? Pour inciter Antonia à chanter, Miracle lui promet le succès, puis fait apparaître sa mère, grande cantatrice défunte. Antonia croit pouvoir unir l'amour au chant et succombe.

Acte IV - Hoffmann est parti s'étourdir à Venise, dans la société de la courtisane Giulietta. Il ne l'aime pas, ce qui rassure Nicklausse. Mais le diabolique capitaine Dapertutto manipule Giulietta : pour quelques bijoux, elle séduit des hommes auxquels elle dérobe leurs reflets. Lors

d'une soirée de jeu, elle conquiert facilement Hoffmann. Pour récupérer sa clé, Hoffmann affronte son amant Schlémil, lequel a sacrifié son ombre. Il le tue avec l'aide de Dapertutto. Meurtrier, il doit quitter la ville. Giulietta obtient qu'il lui laisse son reflet en souvenir. Puis elle le rejette publiquement. Furieux, Hoffmann tue son amant favori, l'affreux Pitichinaccio, et s'enfuit.

Acte V - Dans la taverne, Hoffmann émerge de ses souvenirs et ne reconnaît plus Stella qui sort de scène. Furieuse, elle le quitte. Nicklausse se démasque alors : la Muse l'incite à se mettre au travail. Il ne lui reste plus qu'à coucher ses souffrances par écrit.

PARTI-PRIS, SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES

Le décor

La scénographie repose sur un dispositif simple et un cadre unique: une boîte scénique étroite et légèrement surélevée, comme une maison de poupée, à la perspective volontairement raccourcie, et montée sur un plateau circulaire tournant qui, en s'immobilisant, laisse percevoir un quart de cercle.

Au fil des actes, cet espace reste le même, mais il évolue subtilement à travers les accessoires, les meubles, les cadres, les rideaux qui s'ouvrent ou se ferment, et les proportions qui se déforment.

La scène tournante dissimule un double de chaque décor, permettant de remplacer tables ou chaises en toute discrétion. L'originalité de cette scénographie tient à son jeu d'échelles: les meubles apparaissent tour à tour trop petits ou gigantesques, créant un univers déréglé. Une poupée devient soudain un poupon automate de cinq mètres de haut; les tables de bistrot rapetissent ou s'agrandissent; les cadres vides se multiplient jusqu'à engloutir la scène.

Parmi les éléments récurrents:

- Un papier peint recouvre les trois murs. Il est orné de losanges bleu-vert placés à intervalles réguliers. Chaque motif est entouré d'arabesques fines et ramifiées, qui évoquent des tiges végétales stylisées qui se rejoignent et s'entrelacent pour former des cadres en ogives. Les contours sont par endroits effacés par l'humidité et envahis de taches brunâtres qui semblent ronger la surface.
- Couronné de plinthes vert sapin, le plancher est constitué de lattes de bois clair usées, qui s'élèvent imperceptiblement vers le lointain.
- Le rideau noir d'avant-scène, légèrement brillant, offre un effet miroir servant de toile de fond aux échanges parlés entre Hoffmann et la Muse - celle-ci brisant régulièrement le quatrième mur pour créer un lien direct avec le public. Il permet en outre de masquer les changements de décor sur la scène tournante. En fond de scène, d'autres voilages se teintent de vert, de rose ou de noir, au gré de la dramaturgie et des lumières.
- Quatre ouvertures principales favorisent les déplacements: deux passages étroits, cachés de part et d'autre du cadre de scène; une porte en bois sur un pan de mur lambrissé, à jardin, près de l'avant-scène; une baie de fond de scène facilitant les entrées du chœur par une petite plateforme, encagée par le mur du lointain.
- Les cadres, dorés, sont le plus souvent vides ou emplis de toiles noires. Dans le premier acte, un tableau unique est exposé, présentant une peinture de facture classique. Il se transformera en monochrome noir puis se démultipliera dans le salon d'Antonia. Accrochés à différentes hauteurs, parfois trop petits pour les murs, parfois gigantesques, suspendus au plafond ou posés en équilibre à même le sol, ces châssis vides créent une impression de désordre et d'étrangeté. Ils deviennent des passages d'où surgissent mains, bouquets de fleurs ou personnages entiers, comme des apparitions surnaturelles.

Acte I et V – La taverne

L'espace est celui de la boîte: murs couverts du papier peint maculé, plancher usé, plafond noir invisible, suggéré par l'écrasement de la perspective. Le mobilier en bois est volontairement banal: quatre tables rectangulaires, éclairées à la bougie, huit chaises et un comptoir accueillant quelques bouteilles de vin, des pichets et des chopes. C'est le cadre du réel, mais déjà altéré par son étroitesse et la présence d'une petite poupée fragile, assise à une table miniature sous un tableau de nature morte. La table et la chaise où Hoffmann est installé évoluent au gré des fermetures de rideau: de taille standard, elles deviennent bien trop grandes pour lui, puis bien trop petites. Lors de l'épilogue, de retour à la taverne, le centre de la scène se transforme en ring de boxe improvisé, où Hoffmann affronte son double.

Acte II – L'atelier de Spalanzani

Dans le même espace, le châssis est vidé de sa toile, exposant un simple rectangle noir. Les murs se couvrent d'ombres mouvantes, silhouettes projetées qui dansent et se déforment.

Mais l'effet le plus saisissant est celui de la poupée Olympia: jumelle de la figure fragile du premier acte, elle se mue en un automate de cinq mètres de haut, assis sur le plateau. Son visage de poupon, aux lèvres rouges entrouvertes, et aux yeux bleus brillants, est flanqué de joues rebondies légèrement empourprées. Ses cheveux bouclés, blonds, sont presque jaunes, sa robe rose bonbon est ornée de volants blancs qui encadrent sa poitrine. La créature est animée par un système mécanique: ses bras articulés se lèvent et retombent lourdement, sa tête tourne, ses yeux clignent; elle semble même chanter. Le contraste entre la boîte étroite et ce corps gargantuesque, occupant la moitié de la surface au sol, plonge la scène dans un onirisme enfantin effrayant, où l'objet de désir d'Hoffmann paraît monstrueux.

Acte III – Le salon d’Antonia

La pièce se vide, la lumière devient plus froide, le papier peint semble rongé par l’ombre. L’espace est progressivement occupé par une quinzaine de cadres passe-muraille, dénués de toiles. Une table et deux chaises en bois constituent le seul mobilier. La mère défunte d’Antonia apparaît vocalement depuis l’intérieur d’un cadre de trois mètres sur trois, créant une image spectrale saisissante: prisonnière d’une cage sans barreaux, engloutie derrière des voilages noirs.

Acte IV – L’appartement vénitien de Giulietta

Les murs s’assombrissent, enveloppés de rideaux noirs et d’une lumière verdâtre aux ombres expressionnistes. Une multitude de tables et de chaises miniatures ainsi qu’un comptoir en bois, identique à celui de la taverne, habillent l’espace nu, comme si le monde d’Hoffmann s’était rétréci. Lors du dernier tableau, après avoir servi de ring, le mobilier est empilé de façon anarchique dans un coin; puis c’est le même ensemble qui apparaît surdimensionné après un baisser de rideau.

Les costumes

Les quatre héroïnes sont incarnées par la soprano Amina Edris. Elles ont en commun quelques accessoires: nœuds, lavallières ou colliers de perles. **Stella** apparaît dans l’Acte I en comédienne de théâtre, revêtue de son costume de scène: une robe “grands paniers” du XVIII^e siècle, panachée de rose, de blanc et de jaune, dotée de jupons en cerceau, qui lui confère une largeur imposante et majestueuse. Le tissu lourd et satiné, en taffetas et plissés d’organza, orné de fleurs artificielles cousues, de pompons et de ruchers, capte facilement la lumière, renforçant l’impression de faste et d’apparat. Le corsage ajusté souligne la taille, les manches trois-quarts se terminent par des volants; des chaussures à talons bobines noires complètent la

silhouette. La coiffure pouf amplifie encore l'évocation théâtrale. Stella porte une haute perruque, relevée et armaturée: cheveux blonds en rouleaux, surmontés de grandes plumes, de bijoux et de feuilles vertes évoquant la nature. L'ensemble de son costume la place immédiatement dans la sphère du rêve et de l'illusion. Au dernier acte, elle quitte son rôle de scène pour redevenir une femme réelle: t-shirt taupe, jean large marron, manteau noir masculin et bottes vernies.

La tenue d'**Olympia** rappelle celle des poupées: blouse courte rose pâle sans manches, rehaussée d'un collier de perles et d'un nœud jaune, jupe argentée en lurex, aux plis métalliques, et manteau anthracite à col velours noir. Des escarpins bicolores gris à brides complètent sa silhouette. **Antonia** porte un gilet en cachemire vieux rose, une lavallière jaune et une longue jupe plissée à carreaux bruns et gris. **Giulietta** se pare d'un corset fuchsia satiné, d'un collier de perles et d'un nœud jaune, de bas blancs, de porte-jarretelles et d'escarpins argentés. La coupe moulante et les matières brillantes dessinent une sensualité provocante, accentuée par une culotte rose en dentelles ornée de froufrous et par une haute coiffure empanachée.

La Muse adopte une silhouette androgyne: body-chemise en lin noir, large pantalon gris à rayures blanches, trench ceinturé en lin argenté, alliant rigidité et mobilité et intégrant une longue écharpe structurée. Pour se travestir en Nicklausse, il lui suffit de retirer son trench ou de se coiffer d'un fedora noir.

Hoffmann porte un costume gris souple, en sergé froissé, associé à un pull ocre et une écharpe bleu ciel usée. Sa silhouette se veut à la fois banale et marquée d'excentricité, reflet de son instabilité et de son style "poète bohème" - sorte de "Petit Prince" devenu adulte.

Face à Olympia, il est affublé de lunettes dorées aux verres circulaires et à la monture métallique composée d'engrenages et de rivets. Avec

leur côté « jumelles sur les yeux », elles combinent les éléments fonctionnels de plusieurs types de lunettes du XIXe siècle: soudeur, aviateur ou scientifique/explorateur, le tout accentué par une touche rétro-futuriste typiquement steampunk (rouille, cuivre, foyers asymétriques et verres teintés de rouge).

Jean-Sébastien Bou incarne les quatre Diables, chaque fois avec un costume sombre, décliné différemment. **Lindorf** (Actes I et V) arbore frac, nœud papillon, gilet, chemise à col cassé, chaussures vernies et gants de cuir blancs. Pour **Coppélius** (Acte II), le baryton est couronné d'une tignasse rousse. Il revêt spencer, pantalon de costume, nœud papillon et chemise blanche à boutons noirs. Il est enveloppé d'un grand manteau de vraie fourrure brune, équipé, sur la doublure, d'une collection d'accessoires suspendus à des anneaux (lunettes, pattes de poulet, flacons en tous genres). En **Dr Miracle** (Acte III), il porte un trois-pièces, une chemise blanche à col droit, ses lunettes de vue et une montre à gousset. Pour **Dapertutto** (Acte IV), affublé de mèches rousses et de maquillage, il est vêtu d'une chemise blanche sans manches en dentelle, ornée d'un plastron, d'un pantalon de satin noir et de boots vernies.

Les quatre valets comiques sont interprétés par le ténor Raphaël Bremard. **Andrès** porte une chemise sans col rayée de blanc et de brun, un gilet et un pantalon marron. **Cochenille** est en t-shirt rayé noir et blanc, avec lavallière grise à motifs, pantalon brun foncé, boots à talons; sa très fine moustache renforce son caractère burlesque. **Frantz** est vêtu d'une chemise rayée de gris et de blanc avec une cravate et un gilet marron. **Pitichinaccio** arbore une chemise en résille rayée, avec gants intégrés, un short foncé, des collants blancs à dentelle noire et des santiags.

Parmi les rôles secondaires, **Luther, le tavernier**, porte une tenue fonctionnelle: gilet et pantalon noirs de serveur, chemise et tablier blancs; **Crespel** est vêtu d'un gilet tricoté moutarde, d'une chemise

jaune pâle, d'une cravate coordonnée à petits motifs et d'un pantalon brun souple. **Nathanaël** est en costume marron, chemise beige, cravate et débardeur-tricot rouille; **Spalanzani** porte une blouse en dentelle d'un blanc argenté, une lavallière, un gilet et un pantalon noir assorti à une redingote.

Herrmann et **Schlémil** arborent une chemise blanc-écru et un costume trois pièces: bleu foncé avec un noeud papillon kaki pour le premier, noir avec une cravate sombre et fine pour le second.

Le chœur

Pour l'Acte I, **les étudiants** portent des costumes hétéroclytes: beiges, bruns, noirs, moutarde ou gris, parfois avec frac, gilet, débardeur-tricot, cravate club, chemise à plastron ou col cassé.

A l'Acte II, **les convives** arborent des tenues de soirée. Les chanteuses sont travesties en hommes (perruques ou faux crâne, fausse moustache). Les styles s'accordent en noir et blanc: tailloles, rubans en satin, spencers, fracs, chemises avec ou sans manches, plastrons à bretelles, gilets, corsets, boutons de manchette, nœuds papillon, gants en cuir ou en coton.

Dans l'Acte IV, **les doubles d'Hoffmann** revêtent le même costume que le héros, créant un effet-miroir troublant et inquiétant.

Nous vous souhaitons un excellent spectacle !