

# CHATELET!



**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

# ORLANDO

**DU 23 JANVIER AU 2 FÉVRIER 2025**

Recommandé à partir de la 4<sup>e</sup>

Représentations en soirée jeudi 23, lundi 27  
et mercredi 29 janvier à 19 h 30

**Tarifs**

12 € par élève

Accompagnateurs gratuits dans la limite d'un  
accompagnateur pour 10 élèves.

Saison 24 / 25

châ  
-te-  
let  
THÉÂTRE MUSICAL  
DE PARIS

  
VILLE DE  
**PARIS**

# SOMMAIRE

<b>Quelques rappels</b>	<b>3</b>
<b>Générique</b>	<b>4</b>
<b>Synopsis</b>	<b>7</b>
<b>L'œuvre d'Haendel</b>	<b>5</b>
Haendel en 5 anecdotes	
L'inspiration du poème de L'Arioste	
Synopsis	
L'œuvre, les personnages et leurs relations	
<b>Quelques clefs sur l'Opéra</b>	<b>9</b>
L'opéra seria	
Différents types de voix pour différents rôles	
Les rôles travestis	
La musique baroque	
<b>La nouvelle création d'<i>Orlando</i> au Théâtre du Châtelet</b>	<b>20</b>
La mise en scène de Jeanne Desoubaux	
Les décors de Cécile Trémolières et les costumes d'Alex Costantino	
L'orchestre Les Talens Lyriques / Christophe Rousset	
<b>Ressources pédagogiques</b>	<b>32</b>
Le p'tit dico	
Pour aller plus loin	
<b>Renseignements</b>	<b>33</b>

## QUELQUES RAPPELS

Pour la plupart des élèves, cette sortie constitue une première. Il est important que chacun réalise l'investissement immense que nécessite la réalisation d'un spectacle, tant de la part des artistes, des techniciens que de tous les personnels impliqués. L'attention et le silence seront donc de mise durant la durée du spectacle pour apprécier, ou ne pas aimer, et aussi par respect pour les artistes sur scène et le public au milieu duquel seront placés les élèves. Aucune sortie ne sera tolérée au cours du spectacle.

Quelques rappels avant l'entrée dans la salle :

- En se servant du plan de la salle, le professeur responsable du projet prévoira le placement des élèves en veillant à répartir les adultes accompagnateurs de façon régulière, pour un encadrement efficace du groupe.
- Merci de veiller à ce que les élèves jettent leur chewing-gum avant d'entrer, et qu'ils ne mangent ni ne boivent dans la salle.
- Les téléphones portables peuvent être la source de véritables désagréments pour les artistes et l'ensemble des spectateurs. Merci à chaque accompagnateur de bien vouloir rappeler aux élèves qu'il encadre d'éteindre et « d'oublier » leur téléphone, le temps du spectacle.



# GÉNÉRIQUE

## ORLANDO – OPÉRA EN 3 ACTES

**Durée:** 3 h10 avec entracte

**En italien**, surtitré en français

Compositeur **Georg Friedrich Haendel**

Livret **Carlo Sigismondo Capece** d'après l'*Orlando furioso* de L'Arioste

Direction musicale **Christophe Rousset**

Mise en scène **Jeanne Desoubaux**

Décors **Cécile Trémolières**

Costumes **Alex Costantino**

Lumières **Thomas Coux dit Castille**

Chorégraphie **Rodolphe Fouillot**

Orchestre **Les Talents Lyriques**

### Distribution

Orlando **Katarina Bradic**

Angelica **Siobhan Stagg**

Medoro **Elizabeth DeShong**

Dorinda **Giulia Semenzato**

Zoroastro **Riccardo Novaro**

Avec les élèves danseurs du Conservatoire Ida Rubinstein – Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris

### Nouvelle Production

Création

Production du Théâtre du Châtelet

En coproduction avec le Théâtre de Caen, l'Opéra National de Lorraine et les Théâtres de la ville de Luxembourg

# L'ŒUVRE D'HAENDEL

## HAENDEL EN 5 ANECDOTES

1. Georg Friedrich Haendel (1685-1759) est le fils d'un chirurgien-barbier, il démarre des études d'avocat mais va profiter de la mort de son père pour se dédier à la musique.
2. Trois pays lui sont chers: l'Allemagne pour son enfance et son début de carrière, l'Italie pour son appropriation de l'opéra baroque et enfin l'Angleterre où il s'installe et devient citoyen.
3. Son premier opéra *Almira* est joué alors qu'il a à peine 20 ans et connaît directement un grand succès.
4. Il devient le compositeur officieux du royaume d'Angleterre et compose la musique du couronnement du Roi George II.
5. Haendel perd la vue mais continue de composer en dictant ses compositions à des assistants montrant sa passion pour la musique.



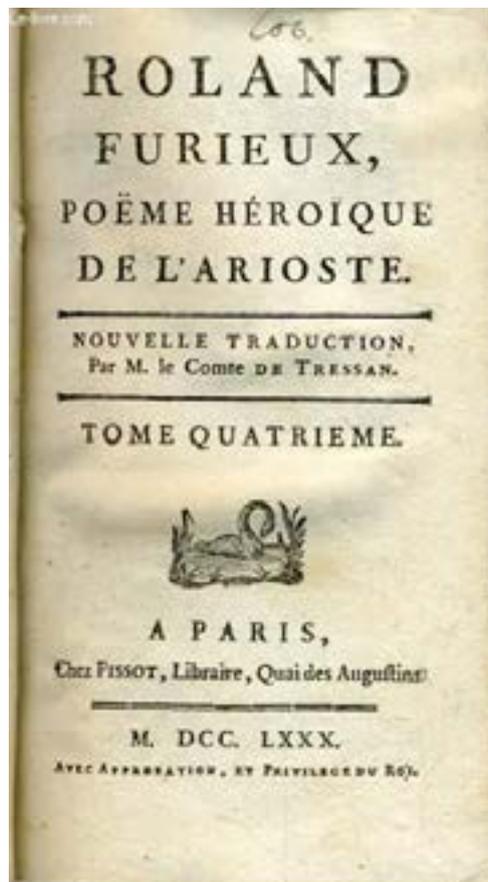
# L'INSPIRATION DU POÈME DE L'ARIOSTE

*Orlando furioso*, composé par Ludovico Ariosto (dit l'Arioste) à partir de 1505 est une œuvre majeure de la Renaissance italienne. Ce poème est publié dans sa version définitive en 1532, après de nombreuses rééditions. Avec ses 46 chants en *ottava rima* et ses 38736 vers, ce poème épique raconte les aventures des paladins de Charlemagne pendant la guerre contre les Sarrasins.

On y retrouve la présence de 9 personnages: Roland (chevalier), Angélique (une princesse), Ruggiero (chevalier sarrasin), Rodomont (roi sarrasin), Melissa (enchanteresse), Alcina (sorcière), Bradamante (guerrière chrétienne), Marfisa (guerrière sarrasine). Au cœur du récit se trouve Roland (Orlando), un chevalier éminent qui perd la raison à cause de son amour impossible pour la princesse Angélique, qui finit par s'enfuir avec un autre homme. L'histoire aborde les thèmes de l'amour, de la guerre, du devoir chevaleresque, de la folie par l'intermédiaire et l'univers fantastique va prendre une place importante dans le récit, que ce soit les lieux, des objets ou encore des animaux.

Les héroïnes comme Bradamante et Marfisa illustrent des personnages féminins forts et indépendants, une caractéristique novatrice pour l'époque. La folie de Roland est finalement guérie par l'intervention d'Astolphe, un autre chevalier, qui récupère la raison de Roland sur la Lune avec l'aide de l'hippogriffe, symbolisant un retour à l'équilibre entre raison et passion.

L'épopée d'Arioste, riche en symbolisme, explore l'irrationalité de l'amour, la quête de gloire, et la lutte entre l'ordre et le chaos dans un monde où l'imaginaire et la réalité s'entremêlent.



# SYNOPSIS

## ARGUMENT

Un noble chevalier, Orlando, est partagé entre son devoir de faire une guerre qu'on ne voit pas et son amour irréprouvable pour la reine Angelica, en couple avec Medoro, un prince, lui-même aimé par une autre, Dorinda, bergère de son état. Tirillés entre jalousie et frustration, chacun des personnages vit dans l'insatisfaction, jusqu'à l'intervention de Zoroastro, un magicien-philosophe.

## ACTE I

Il fait nuit. Zoroastro, étudie le destin d'Orlando en regardant les étoiles. Tant qu'il sera prisonnier de son amour pour Angelica, le héros ne pourra consentir à partir à la guerre. Dans la forêt, Dorinda, la bergère, pense à son beau prince, Medoro. Soudain, on entend des heurts : Orlando se bat pour sauver la vie d'une princesse.

Angelica, autrefois redevable vis-à-vis d'Orlando, a, elle aussi, déjà sauvé une vie : celle de Medoro dont elle est, depuis, éprise, et à qui elle a juré fidélité. Medoro déclare à Angelica qu'il partage les mêmes sentiments mais il n'a pas le courage d'éconduire Dorinda.

Dorénavant, Angelica et Medoro éprouvent le même dilemme. Zoroastro attire l'attention d'Angelica sur la réaction qu'aurait Orlando s'il était informé de cette trahison. En réaction, Angelica feint la jalousie et accuse Orlando d'en aimer une autre qu'elle. Le héros nie et se dit prêt à tout pour lui prouver qu'il l'aime, elle. Les deux amants, Medoro et Angelica, fuient lorsqu'ils sont surpris par Dorinda, à qui ils avouent leur amour.

## ACTE II

Dorinda est désormais seule et triste. Elle révèle le secret qui lui a été confié par les deux amants. Orlando devient furieux et promet de se venger d'un tel affront. Zoroastro place Angelica et Medoro sous sa protection : il leur conseille encore de fuir et de ne se laisser guider, l'un et l'autre, que par la raison.

Soudain, Orlando surprend Angelica mais elle disparaît aussitôt, grâce à l'intervention de Zoroastro. À cause de sa jalousie, Orlando sombre dans la folie. Maintenant, il se croit en enfer.

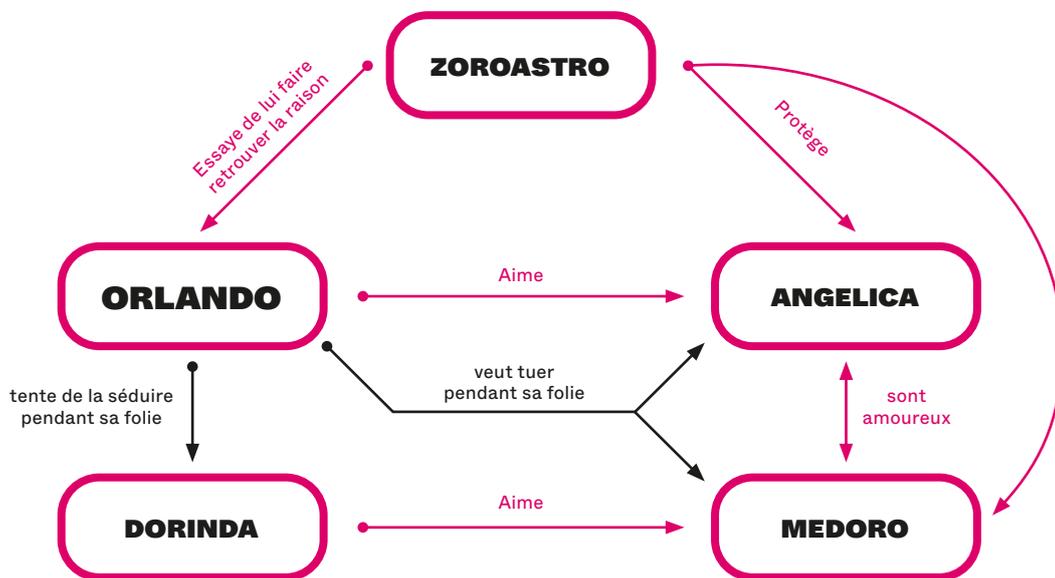
## ACTE III

Angelica a donné rendez-vous à Medoro dans la maison de Dorinda mais elle disparaît mystérieusement. Quand Orlando fait son apparition, il confond Angelica avec Dorinda. Dorénavant, Zoroastro utilise la magie pour sauver Orlando. Lorsque Dorinda apprend à Angelica qu'Orlando a détruit sa maison en enterrant vivant Medoro, Angelica défie le héros. Orlando, désespéré, croit avoir tué tous les protagonistes et sombre dans un profond sommeil.

Zoroastro fait apparaître les amants, vivants, et proclame le triomphe de la sagesse.

# L'ŒUVRE, LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS

*Orlando* est un opéra *seria* en trois actes composé par Haendel et inspiré du poème *l'Orlando furioso* de l'Arioste. Il est créé le 27 janvier 1733 à Londres au Théâtre de Covent Garden. Le thème de la magie et de l'enchantement joue un rôle important et l'orchestration correspond aux règles de la musique baroque. On retrouve 5 personnages : Orlando (chevalier); Angelica (reine); Medoro (prince); Dorinda (bergère) et Zoroastro (mage).



Un chevalier, Orlando, est partagé entre son désir de faire une guerre qu'on ne voit pas et son amour irrépressible pour la reine Angelica, en couple avec Medoro, un prince, lui-même aimé par une autre, Dorinda, bergère de son état. Tirillés entre jalousie et frustration, chacun des personnages vit dans l'insatisfaction, jusqu'à ce que le magicien-philosophe Zoroastro aide Orlando à lutter contre lui-même : mais retrouver la raison, est-ce bel et bien partir à la guerre ?

**SE IL COR NON SI RENDE,  
SI LE CŒUR NE SE REND PAS,  
È GIÀ PERDUTO.  
IL EST DÉJÀ PERDU.**

# QUELQUES CLÉFS SUR L'OPÉRA EN GÉNÉRAL

## L'OPÉRA SERIA

L'opéra seria est un genre d'opéra italien qui a émergé à Naples vers la fin du XVII<sup>e</sup>, avant de se diffuser et de gagner en popularité dans toute l'Europe, même si la France était au début réticente. Ce genre se caractérise par des thèmes sérieux, souvent tirés de l'histoire ou de la mythologie, et aborde des sujets nobles. Il s'oppose à l'opéra **buffa**, qui est plus léger et comique. On associe souvent l'opéra seria au terme « **dramma per musica** », soulignant son caractère dramatique et musical.

Ses différentes caractéristiques sont :

- l'opéra est séparé en 3 actes
- le nombre de personnages est réduit / pas de chœur
- une morale permettant le pardon et la clémence avec une fin heureuse (*lieto fine*)
- traite de sujets héroïques ou tragiques empruntés aux poèmes épiques où à l'histoire antique
- le nombre d'airs chantés par les personnages traduit une hiérarchie des rôles, les airs vont traduire les émotions et les récitatifs vont permettre de faire avancer l'action

L'opéra seria cultive tout particulièrement l'ambiguïté des genres. Les rôles de travestis se multiplient ; le règne des castrats se confirme et des femmes chantent les rôles de castrats alors qu'elles revêtent de plus en plus souvent des costumes masculins.

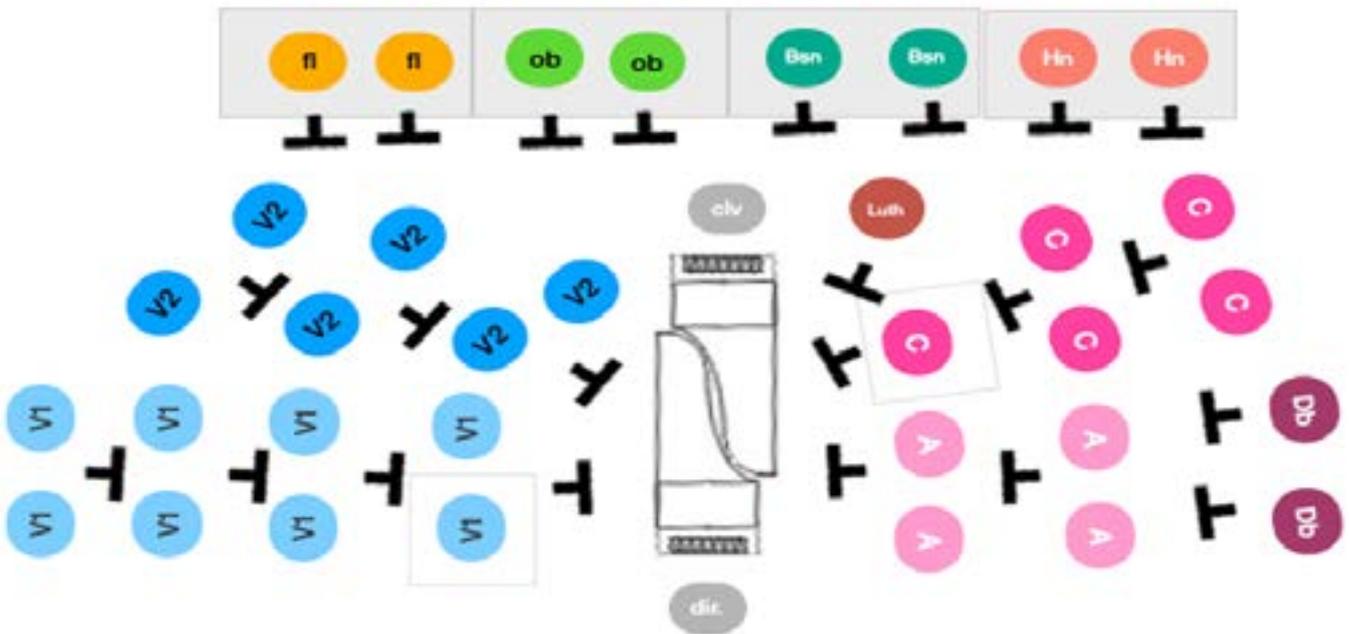
Johann Hasse, Pergolèse et Haendel sont des grands noms de compositeurs d'opéra seria. Haendel en composera une trentaine.



La composition de l'Orchestre des Talens Lyriques pour cette production se compose de :

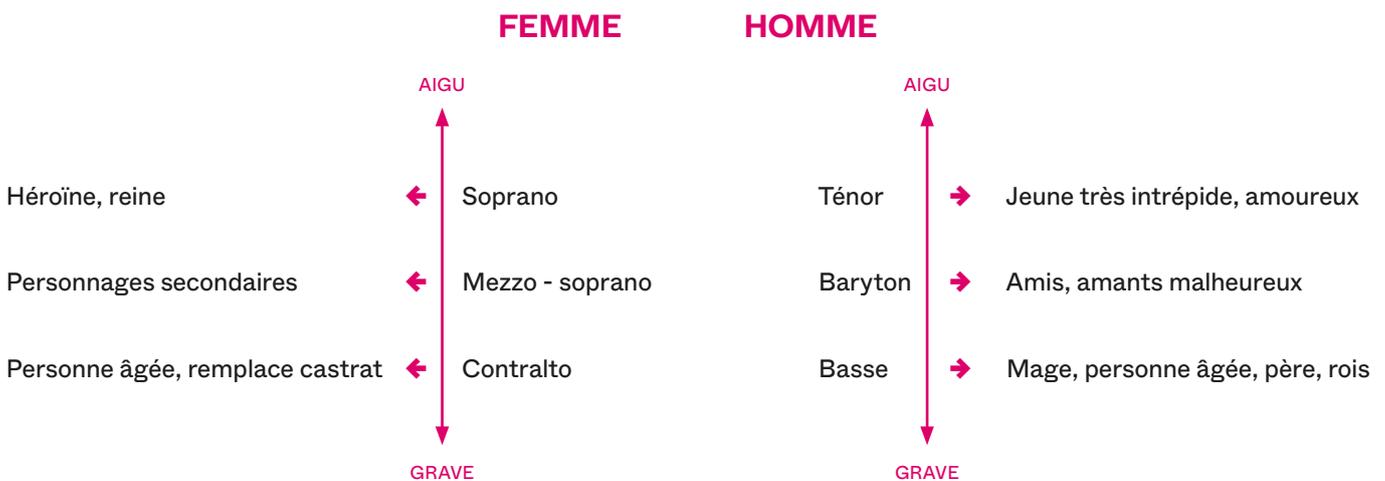
- 8 violons 1
- 6 violons 2
- 4 altos
- 5 violoncelles
- 2 contrebasses
- 2 flûtes à bec
- 2 hautbois
- 2 bassons
- 2 cors
- 1 luth
- 2 clavecins

Continuo : 1 violoncelle, 1 luth, 2 clavecins



# DIFFÉRENTS TYPES DE VOIX POUR DIFFÉRENTS RÔLES

Dans l'opéra, il existe un lien étroit entre les types de voix des chanteurs et chanteuses et les rôles qu'ils et elles incarnent. Les voix sont classées selon leur **tessiture** (grave ou aigu) et leur **timbre** (léger ou puissant). Ces classifications vont définir le rôle qu'ils et elles vont prendre dans l'opéra. Chaque voix caractérise les personnages selon leur statut, leurs émotions, et leur position dans l'intrigue.



Dans l'Opéra *Orlando* on retrouve :

**Orlando (mezzo-soprano / contralto)** : À l'époque, Orlando, le héros chevaleresque, était souvent chanté par un castrat. Ce choix reflète son statut de héros complexe et torturé, car le registre aigu confère une intensité émotionnelle particulière à son rôle. Ses arias expriment son conflit intérieur entre l'amour et le devoir, et la voix plus aiguë lui permet de montrer sa vulnérabilité.

**Angelica (soprano)** : Angelica est une princesse amoureuse de Medoro. Sa voix aiguë représente sa jeunesse et sa beauté. Le rôle d'Angelica est marqué par des arias qui illustrent son amour et ses sentiments délicats, renforçant son caractère de figure féminine noble et raffinée.

**Medoro (mezzo-soprano)** : Medoro, le bien-aimé d'Angelica, va contraster avec la fougue d'Orlando. Sa voix mezzo est utilisée dans les opéras baroques pour représenter un personnage jeune et amoureux et lui confère un caractère tendre et fidèle.

**Zoroastro (basse)** : Zoroastro, le magicien et conseiller d'Orlando, possède une voix grave et puissante pour que l'on puisse y associer la sagesse et l'autorité. Son rôle de guide est renforcé notamment lorsqu'il tentera de ramener Orlando à la raison.

**Dorinda (soprano)** : Cette bergère douce et simple apporte une clef de compréhension dans la partition. En tant que confidente, elle révèle les intrigues romantiques tout en apportant une touche d'humanité et d'humour à l'intrigue.

Dans *Orlando*, Haendel utilise la diversité des tessitures pour souligner la personnalité et le rôle de chaque personnage. Les voix aiguës expriment la passion, l'amour et l'émotion, tandis que les voix graves symbolisent la sagesse et l'autorité. Cela montre comment les types de voix sont soigneusement choisis pour correspondre aux traits de caractère et à la fonction narrative des rôles dans l'opéra.

# LES RÔLES TRAVESTIS

L'utilisation du travestissement dans le spectacle vivant remonte à l'Antiquité. Les femmes n'étaient pas autorisées à se produire sur scène ce qui amenait les hommes à interpréter des rôles féminins.

Petit à petit, les mœurs ont changé et lors de la naissance de l'opéra, des interprètes femmes sont arrivées mais les rôles n'étaient pas forcément attribués en fonction du sexe des interprètes. Cela permettait une certaine liberté dans la distribution des rôles et le travestissement était utilisé pour des raisons musicales et dramaturgiques.

Au cours de la période baroque, les rôles de héros masculins étaient souvent écrits pour des **castrats**, des hommes ayant une voix aiguë, résultant d'une castration avant la puberté. En raison de leur tessiture permettant des **ornementations** virtuoses, les castrats étaient choisis pour des rôles principaux, tandis que les ténors et les basses étaient plus fréquemment attribués à des personnages secondaires. Les voix féminines, notamment les sopranos et mezzos, ont gagné en importance à mesure que la pratique des castrats a diminué au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le travestissement permettait donc :

1. **Une expression dramatique**: Les rôles travestis permettent de mieux exprimer certaines émotions ou aspects psychologiques des personnages. Par exemple, un personnage masculin incarné par une femme peut apporter une tendresse ou une vulnérabilité que la tessiture d'une basse ou d'un baryton ne permettrait pas de transmettre de la même manière. *Le rôle de Dorinda, par exemple, souvent interprété par une soprano, est également important dans ce contexte. Son amour pour Medoro et sa naïveté sont mis en avant à travers une voix féminine, ce qui contraste avec les luttes plus tragiques d'Orlando. La présence de rôles travestis comme ceux d'Orlando et de Medoro permet de créer un équilibre dramatique, rendant l'opéra plus riche en émotions.*
2. **Une subversion et jeu de genre**: Les rôles travestis peuvent jouer avec les attentes du public. L'ambiguïté de genre renforce parfois le drame, les tensions dans l'intrigue, ou offre des moments comiques. À l'époque baroque et classique, cela permettait souvent d'explorer des thèmes comme l'identité, la transformation, ou même l'androgynie. *Pour Orlando, le travestissement est lié aux crises d'identité qu'il va traverser dues à son amour pour Angelica et sa jalousie envers Medoro. Cela crée une dynamique dans les relations entre les personnages, en ajoutant de la complexité à leurs interactions.*

Dans *Orlando* de Haendel, le travestissement ne sert pas seulement à s'inscrire dans la tradition musicale, mais enrichit la narration en permettant d'explorer la complexité émotionnelle du personnage notamment son rapport avec son identité et celle des autres, tout en mettant en valeur la virtuosité des interprètes.

# LA MUSIQUE BAROQUE

La période baroque (XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles) se situe entre la Renaissance et le Classicisme. Ce terme proviendrait du portugais « barroco », qui désigne des perles de forme irrégulière. D'abord utilisé pour décrire l'art et l'architecture, ce mot a ensuite été appliqué à la musique. Le mouvement baroque se doit d'être expressif pour retranscrire les passions humaines, l'exaltation des émotions, les effets de contraste, l'illusion, la complexité des formes, l'illusion et la richesse des ornements, l'intensité musicale.

Après la Renaissance, où la musique était plus équilibrée et mesurée, le baroque introduit une liberté d'expression nouvelle, où les compositeurs cherchent à émouvoir. La musique baroque va explorer les contrastes avec les nuances (forte et piano), le rythme (lent et rapide). Ces contrastes visent à amplifier les émotions.

Le genre "opéra" est fortement associé au baroque car c'est dans cette période qu'il a émergé. *L'Orfeo* de Monteverdi, créé en 1607, est considéré comme le premier opéra.

Dans la période baroque, on va souvent retrouver la basse continue, ligne de basse jouée par des instruments comme le clavecin, l'orgue ou le violoncelle. Elle soutient les parties supérieures comme la mélodie. Une autre forme musicale typique est l'**aria** da capo, il s'agit d'une même mélodie qui revient après une section contrastante, souvent ornementée lors de la répétition.

L'ornementation est omniprésente : les chanteurs et les musiciens ajoutaient souvent des trilles, des appoggiatures ou des cadences virtuoses pour embellir la ligne mélodique.

Les **Oratorios** vont également se développer. Ce sont des œuvres dramatiques basées sur des thèmes religieux, sans mise en scène (Haendel – *Messiah*).

Les instruments que l'on retrouve le plus dans un orchestre baroque sont les violons, violes et violoncelles (instruments à cordes) ; les flûtes, hautbois, bassons et trompettes (instruments à vent) ; le clavecin (clavier).

La basse (continuo) sera jouée par un instrument **polyphonique** (orgue ou clavecin), soulignée par un ou plusieurs instruments **monodiques** (viole, basson) sur la mélodie. Généralement, l'orchestre est composé d'une vingtaine de musiciens. Les instruments sont toujours choisis avec précision afin de renforcer le caractère de l'**aria** ou du **récitatif** accompagné.

L'un des airs les plus connus de l'œuvre est : *Fammi combattere*. Il s'agit d'un air où Orlando veut prouver son amour à Angelica. Il se dit prêt à tout combattre pour elle.

15. Aria

Allegro

The first system of the score shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

The second system continues the piano introduction with similar melodic and rhythmic patterns in both staves.

The third system marks the vocal entry of Orlando at measure 7. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are: "Fam mi com bat te ce / Lass mich zum Kamp fe gehn." A dynamic marking of *p* (piano) is shown below the piano part.

The fourth system continues the vocal line. The lyrics are: "no stri ti - te - ti, no - va tu te - i se vuoi dal mio va lor; / Res - tau re krie - gen, Rit - sen le - se gen durch mei - ne Tap - fer - keit!"

The fifth system shows the final vocal phrase with the lyrics: "fam mi com - bat / Lass mich zum Kamp".

62

16

te-re,  
fe-zehur.

19

fam mi com bat le re sur stree ti te-va, no-vi tra hei-vo  
lass mich zum Kamp-fe-zehur, Bes-treit fe-kri-geit. Rie-geit für sei-ger durch

22

von dal mien va-lor, das mu va-lor;  
mi-ne Tap-fir-kent. durch Tap-fir-kent

25

fam mi com bat le re, fam mi com bat le re  
lass mich zum Kamp-fe-zehur, lass mich zum Kamp-fe-zehur.

78

mo stre ti fe i, na - vi tro fe i se vuoi dal mio va - lor  
 des - sen be - keit, geht, Nie - sen be - sar - gen durch uns die Tap - fer - keit

81

dal mio va - lor  
 durch Tap - fer - keit

85

87

fam mi com bat te re mo stre ti fe i, nro vi tro - fei se  
 Lass mich zum Kamp - fe ziehn, des - sen be - keit, geht, Nie - sen be - sie - gen durch

BA 4087-90

3

45

C.

vuoi dal mio va - lor, <sup>182</sup>  
 mi - or Top - per keit!

47

*f*

*fin*

47 ORLANDO

C.

Mu - ra glie ab bal te re, di - sta re in can ti, se vuoi ch'io van ti dar ti  
 Ich he - ße Mu - ra glie ab bal te re, und Zeh - ler keit se, hat für die tau - se - end er

*p*

50

C.

pen - ve d'a - mor. mu - ra glie ab bal te re, di - sta re in can  
 Lie - be be - rest; Ich he - ße Mu - ra glie ab bal te re, und Zeh - ler keit

53

55

ti se qui ch'io van li dar - li  
se hor jar pe' r'è se tar - ter

57

pro - ve d'a - mor, se v'è ch'io van li dar - li pro - ve d'a - mor,  
le - de - rit, han - te le - rit se - mel - tur - lac - le - de - rit

59

Alti segna

RA 4087-91

## Traduction

ITALIEN	FRANÇAIS
Fammi combattere	Fais-moi combattre
Mostri e tifei	Monstres et hydres
Novi trofei	Si de nouveaux trophées
Se vuoi dal moi valor	Doivent te prouver ma vaillance
Muraglie abbattere	J'abattrai les murailles
Disafre incanti	Je dissiperai les sortilèges
Se vuoi ch'io vanti	Si tu veux que je te donne
Darti prove d'amor	D'autres preuves d'amour

# LA NOUVELLE CRÉATION D'ORLANDO AU THÉÂTRE DU CHÂTELET

LA MISE EN SCÈNE DE JEANNE DESOUBEAUX



© Jean Louis Fernandez

## BIOGRAPHIE JEANNE DESOUBEAUX

Formée à la musique, à la danse, au théâtre et aux études littéraires entre Caen et Paris, Jeanne Desoubaux fonde la compagnie de théâtre musical Maurice et les autres en 2015. Avec alternativement Igor Bouin, Jérémie Arcache ou Martial Pauliat à la direction musicale, elle met en scène des opéras (*L'enfant et les sortilèges*, *Didon et Enée*, *Don Quichotte*) aussi bien que des pièces de théâtre (*Ce qu'on attend de moi* de Vincent Guédon, *Les Noces* de Samira Sedira).

Comme comédienne, elle joue au théâtre sous la direction de Bernard Sobel, Hugo Roux, Myriam Marzouki, Valérian Guillaume.

En 2018-2019, elle est metteuse en scène en résidence à l'Académie de l'Opéra National de Paris. Entre 2019 et 2021, elle travaille avec l'Opéra de Dijon, l'Opéra de Nancy, l'Opéra Comique, l'ensemble Aedes... Avec Maurice et les autres, elle a récemment mis en scène *Où je vais la nuit*, adapté de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck (notamment au Théâtre des Bouffes du Nord en 2022), *Carmen*, opéra-paysage itinérant adapté de l'opéra de Bizet (créé au Théâtre de l'Aquarium en 2023). À l'automne 2023 elle signe la mise en scène de *La Esmeralda* (opéra de Louise Bertin) dans une production des Bouffes du Nord. En janvier 2025 elle met en scène la production du Théâtre du Châtelet, *Orlando* (Haendel), sous la direction musicale de Christophe Rousset. Le spectacle sera repris à l'Opéra de Nancy, au Théâtre de Caen et aux Théâtres de la Ville de Luxembourg.

Très attachée au théâtre, Jeanne Desoubaux présentera la pièce musicale *Avec les pieds* de Nicole Genovese en février 2025 avec le Théâtre à domicile de La Poudrerie (Seine-Saint-Denis). Jeanne Desoubaux est artiste associée à la Vie brève - Théâtre de l'Aquarium et au Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines.

Transposée au cœur d'un musée, l'œuvre est revisitée à travers le regard d'enfants et la metteuse en scène Jeanne Desoubieux interroge ainsi notre propre rapport au monde et au passé.

## NOTE D'INTENTION

« La première des contradictions du XVIII<sup>e</sup> siècle est qu'il est autant léger que grave. » *Orlando* n'échappe pas à cette observation établie par Cécile Berly en préambule de son livre d'art *La légèreté et le grave* qui se donne pour mission de retracer le XVIII<sup>e</sup> siècle à travers dix tableaux. Le personnage d'Orlando est en effet tiraillé entre sa mission guerrière et le sentiment amoureux. La guerre, présente en hors-champ, se présente à nous comme la valeur juste, l'ambition et la moralité, le tout teinté de gravité. L'amour, quant à lui, échauffe les cœurs et vient troubler tous les personnages. Mais les fatales amours sont-elles si légères que cela ? C'est le personnage de Zoroastro, au centre de l'action, qui enjoint Orlando à se consacrer à la Gloire au lieu de penser à l'Amour, ce « sentiment efféminé » ... Autrement dit, à être un homme et non une femme, dans les clichés que ce personnage un poil misogyne défend. Le hasard fait bien les choses : le rôle-titre, chanté à sa création par un castrat, peut aujourd'hui être aussi bien interprété par un homme que par une femme. Et justement, dans la production du Théâtre du Châtelet, c'est la chanteuse Katarina Bradić qui interprétera le guerrier qui devient fou. Sans nécessairement changer le genre du personnage, l'interprète féminine ne sera pas effacée derrière les codes masculins. Au contraire, nous viendrons souligner et mettre en valeur cette androgynité (ou non binarité) qui semble riche pour le sujet abordé, renversant les attentes liées au genre des personnages. Dans *Orlando*, les amoureux éperdus que sont Orlando et Dorinda poursuivent le couple central, Medoro et Angelica, désespérés de ne pas être aimés en retour. Le désespoir d'Orlando prend une dimension tout à fait tragique puisqu'il tente à plusieurs reprises d'assassiner celle qui ne l'aime pas, Angelica. Cet écho très contemporain des violences faites aux femmes est d'autant plus intéressant qu'ici, le baroque l'emporte sur l'actualité. La résolution finale, entre rédemption et pardon, met à distance la violence subie, et, de ce fait, la décuple ».

## LA MISE EN SCÈNE

« L'histoire que nous allons raconter se déroule dans un musée, à savoir un lieu concret, lisible, et reconnu de toutes et de tous. Le musée a également l'avantage d'incarner le passé et le présent, ce qui peut être une transposition de l'acte de mise en scène ; de la même manière que le musée met en scène les œuvres du passé pour les spectateurs du présent, la mise en scène pose toujours en sous-texte la question « pourquoi monter cette œuvre-ci aujourd'hui ? ». Dans ce musée, qui ne fait référence à aucun musée réel, un groupe d'enfants en sortie scolaire achève sa visite tandis qu'un gardien qui semble faire partie des murs, Zoroastro, termine sa journée de travail. Les enfants sortent, et Zoroastro ferme le musée. Mais quatre enfants, volontairement ou non, se trouvent coincés à l'intérieur du musée. La nuit tombe, et tandis que Zoroastro éteint les lumières, les enfants, terrifiés, entendent les premières voix s'élever dans le bâtiment éteint. D'où viennent ces voix ? La magie est omniprésente dans le livret d'*Orlando*. Zoroastro n'y est pas un gardien, mais un mage, dont le pouvoir consiste à transformer les espaces en un claquement de doigts, mais aussi à agir sur la psyché d'Orlando. Pour cette mise en scène, je souhaite restituer la magie présente dans le livret par des transpositions très contemporaines et théâtrales. Le musée qui s'anime la nuit, les tableaux et sculptures qui prennent vie constituent un imaginaire très populaire dont les réponses techniques sont théâtrales. Il y a, dans cette transposition, un écho au théâtre baroque et à sa machinerie, ce qui continue de faire dialoguer le passé et le présent. Si les personnages de Haendel, au départ des œuvres d'art, prennent vie sous nos yeux, c'est aussi pour pouvoir bien raconter cette histoire. Les spectateurs contemporains de Haendel avaient sans doute les références liées à l'Arioste, aux problématiques de la guerre et de l'amour, etc. Mais qu'en est-il pour des spectateurs de 2025 ? Le cadre du musée donne un point de vue : c'est par le regard des enfants enfermés dans le musée que nous allons voir cette histoire. Et ce regard, sans être naïf ou virginal, incarne le néophyte : ici, sans bagage culturel particulier, on peut avoir accès à la lisibilité de la narration si on nous donne quelques outils. Le regard des enfants, posé sur le passé, va permettre de lui donner un présent. Une fois sortis de leurs œuvres, les personnages de Haendel vont venir se confronter aux enfants de 2025, créant ainsi un décalage tant esthétique que symbolique. De fait, le musée pose la question du point de vue sur le passé. Les enfants, eux, posent intrinsèquement la question du futur. Leur corps même, en évolution parfois très rapide, vient nous projeter vers l'avant. Or, les questions liées à l'avenir ne sont pas exclues des problématiques que posent *Orlando*. L'opéra est en effet teinté de mélancolie quant au rapport à la nature, au passé, à ce qu'on laisse quand on doit fuir ; ce qui peut être interprété au sens propre comme au sens figuré. De plus, la guerre qu'Orlando doit rejoindre est toute proche, en hors-champ, comme prête à surgir. À l'heure où j'écris ces lignes, les victimes de la guerre sont de plus en plus nombreuses. La guerre en Ukraine a bientôt deux ans et la guerre entre Israël et la Hamas bat son plein. »

## SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES

« Dans *Orlando*, les légères amours laissent vite place à une monstruosité sombre et dramatique. En d'autres termes, la violence de la guerre investit tout l'espace, par ses interstices, pernicieuse, jusqu'à la psyché d'Orlando, qui devient « fou ». Nous allons traduire cette descente aux enfers dans l'espace : les murs réalistes du musée vont laisser place à une terre battue, au vide et à la nuit, pour mieux incarner le vertige de cette psyché malade. Les quatre personnages pris dans cette folie, quant à eux, vont suivre le mouvement par le biais de leurs costumes : des costumes XVIII<sup>e</sup> pimpants du début du spectacle vers un dépouillement et une épure, nous allons donner vie aux corps sous les tissus, pour mieux révéler la chair, celle qu'on aime et celle qu'on tue, mais aussi évoquer l'intemporalité des questionnements que soulèvent *Orlando*. Ainsi, les silhouettes des quatre chanteuses seront à la fin, délestées de leurs habits trop lourds, presque semblables aux silhouettes de nos contemporaines. Les personnages auront alors fait un chemin vers le monde des enfants, et tous pourront irrémédiablement regarder vers l'avenir. C'est aussi la conclusion que je veux donner à cette mise en scène : le regard que les enfants portent sur l'art, ici à travers le musée, mais aussi l'opéra lui-même, peut être émancipateur. Surtout, il faut leur faire la place nécessaire à ce que ce regard s'épanouisse et puisse s'exprimer. À la question « pourquoi monter *Orlando* aujourd'hui », je répondrais que l'opéra interroge le passé, le présent et l'avenir en son sein, qu'il place l'être humain face à ses sentiments et à ses peurs les plus sombres, qu'il questionne notre rapport à l'amour dans sa face légère comme dans sa face grave, mais surtout qu'il révèle qu'il est toujours possible de créer au milieu du chaos ; et cette dernière raison me semble être la plus percutante pour ce qui nous attend. »

# ENTRETIEN AVEC JEANNE DESOUBEAUX ET CHRISTOPHE ROUSSET

Propos recueillis par Aurélien Poidevin

**En mettant à la scène, au XXI<sup>e</sup> siècle, un opéra du XVIII<sup>e</sup> siècle, vous vous confrontez, l'un et l'autre, à la délicate question du rapport au temps : comment la posez-vous et comment proposez-vous d'y répondre ?**

Jeanne Desoubieux: En plantant le décor d'*Orlando* dans l'enceinte d'un musée, j'affirme un parti-pris. Aller au musée, c'est contempler des œuvres d'hier avec un œil d'aujourd'hui pour chercher du sens et des émotions. Dès lors, le spectateur n'est plus un simple contemplateur mais il devient un acteur parce qu'il accepte de se plonger dans un autre régime de temporalité et dans un autre régime de sensibilité. C'est là qu'est tout l'enjeu de la mise en scène: accompagner dans un autre rapport au temps afin de favoriser à la fois le lâcher-prise et l'introspection.

Christophe Rousset: Ma fonction de chef d'orchestre m'oblige parfois à jouer le rôle du maître des horloges. Toutefois, dans cet opéra qui dure un peu plus de deux heures trente, j'attache un grand intérêt à la flexibilité du temps. L'une des principales forces du répertoire de la musique baroque repose sur la subtilité de la rhétorique. Et c'est justement dans l'élasticité du temps que se structurent et que se développent les dynamiques du discours. Dès lors, j'utilise le clavecin à la fois pour impulser et réguler ces dynamiques, mais aussi et surtout pour jouer, à la façon d'un personnage qui n'apparaîtrait pas sur scène mais dont la parole serait tout de même nécessaire à la compréhension du récit.

**Comment articulez-vous, comme metteuse en scène et comme chef d'orchestre, vos interventions respectives sur le processus de création ?**

J.D.: Les outils de la mise en scène n'ont d'intérêt que s'ils sont appréhendés comme une main tendue en direction des spectateurs. Dans le répertoire de la musique baroque, le récitatif – et cela peut paraître contre-intuitif – est peut-être l'élément le plus théâtral alors qu'il est parfois jugé rébarbatif par le public. Or le récitatif est le lieu même du théâtre et c'est à cet endroit que nous œuvrons de concert avec Christophe Rousset afin de faire avancer et de coordonner, ensemble, le rythme de l'action dramatique. C'est aussi à cet endroit que le temps n'est plus indiqué dans la partition et que les choses ne sont ni mesurées, ni contraintes.

C.R.: Je pense par ailleurs qu'il n'y a aucun intérêt à agir de façon binaire, en se cantonnant à un travail qui ne repose que sur le livret et la partition, au gré des didascalies. Tout l'intérêt de l'opéra baroque consiste, au contraire, à accepter que les lignes bougent grâce aux propositions de Jeanne Desoubieux. C'est notamment le cas dans les airs, où les intentions peuvent et doivent justement venir de l'extérieur. Mon rôle est alors d'articuler le dialogue qui s'installe entre les chanteurs et l'orchestre avec la mise en scène. C'est ainsi que nous redonnons tous ensemble vie à l'œuvre qui n'est, au début, qu'un ballon vide qu'il faut regonfler petit à petit avec un grand souffle d'humanité. Et cette humanité se cultive tout d'abord dans le dialogue à la fois raisonné et passionné entre la metteuse en scène et le chef d'orchestre, qui sont toujours au service de l'œuvre.

**Vous évoquez tous les deux ce que l'on pourrait définir comme le « paradoxe » du créateur : comment ne pas trahir ses prédécesseurs quand on remet à la scène aujourd'hui, une œuvre d'autrefois ? Autrement dit, comment rester fidèles au XXI<sup>e</sup> siècle, à un *Orlando*, qui fut pensé et composé par Haendel au XVIII<sup>e</sup> siècle ?**

C.R. : Ne nous égarons pas sur de fausses pistes : je crains par exemple la démarche historiquement informée, si celle-ci me fige dans un carcan. Et pourtant, la rigueur est et reste mon guide. Gardons-nous par conséquent d'une association malheureuse entre rigueur et conservatisme afin de mieux nous émanciper de ce « paradoxe », car tout est dans la question de la lettre et de l'esprit. La lettre tue, ou peut être morte tandis que l'esprit vivifie. C'est donc dans la compréhension de l'œuvre, plus que dans sa restitution, qu'il faut faire preuve de rigueur. Ce qui détermine une marge de prise de risques artistiques nécessaire à la fabrique de l'émotion, et c'est à mon avis à cet endroit qu'on est fidèles au projet d'Haendel qui, en somme, pose dans *Orlando* la question du triangle amoureux. Question à la fois intemporelle et universelle !

J.D. : S'agissant de mon propre travail de mise en scène, je n'ai pas non plus tenu à m'inscrire dans une démarche patrimoniale de reconstitution qui, à mon avis, reste vaine tant les éléments de contexte sont complexes et manquants. En revanche, la triangulation entre l'amour, la folie et la violence reste une question d'actualité que l'on peut et que l'on doit poser au prisme du passé. Sinon qu'à l'ère post #MeToo, les tensions entre désir et agression sont peut-être un petit peu plus complexe à évoquer... J'avais donc la volonté d'éviter l'écueil du féminicide. Travailler sur cet opéra avec quatre femmes et renoncer, par là-même, au castrat, était une manière d'éviter cet écueil tout en inscrivant l'œuvre dans une réflexion sur les assignations genrées. Je crois qu'il n'y a rien d'irrévérencieux dans cette démarche qui, en somme, est une quête de sens à travers la recherche du meilleur équilibre entre le passé et la modernité d'*Orlando*.

# LES DÉCORS DE CECILE TREMOLIERES ET LES COSTUMES D’ALEX COSTANTINO

Extrait du Storyboard d'*Orlando*

Le Larousse définit le terme Storyboard comme une : suite de dessins correspondant chacun à un plan et permettant (lors de la préparation d'un film) de visualiser le découpage.

Cela s'applique également dans le domaine du spectacle vivant. Ici, on retrouve différentes planches, notamment l'ouverture qui correspond au début de l'opéra et certains actes. Cela permet de se rendre compte des changements de décors, de costume, d'ambiance qui vont se dégager d'une scène.

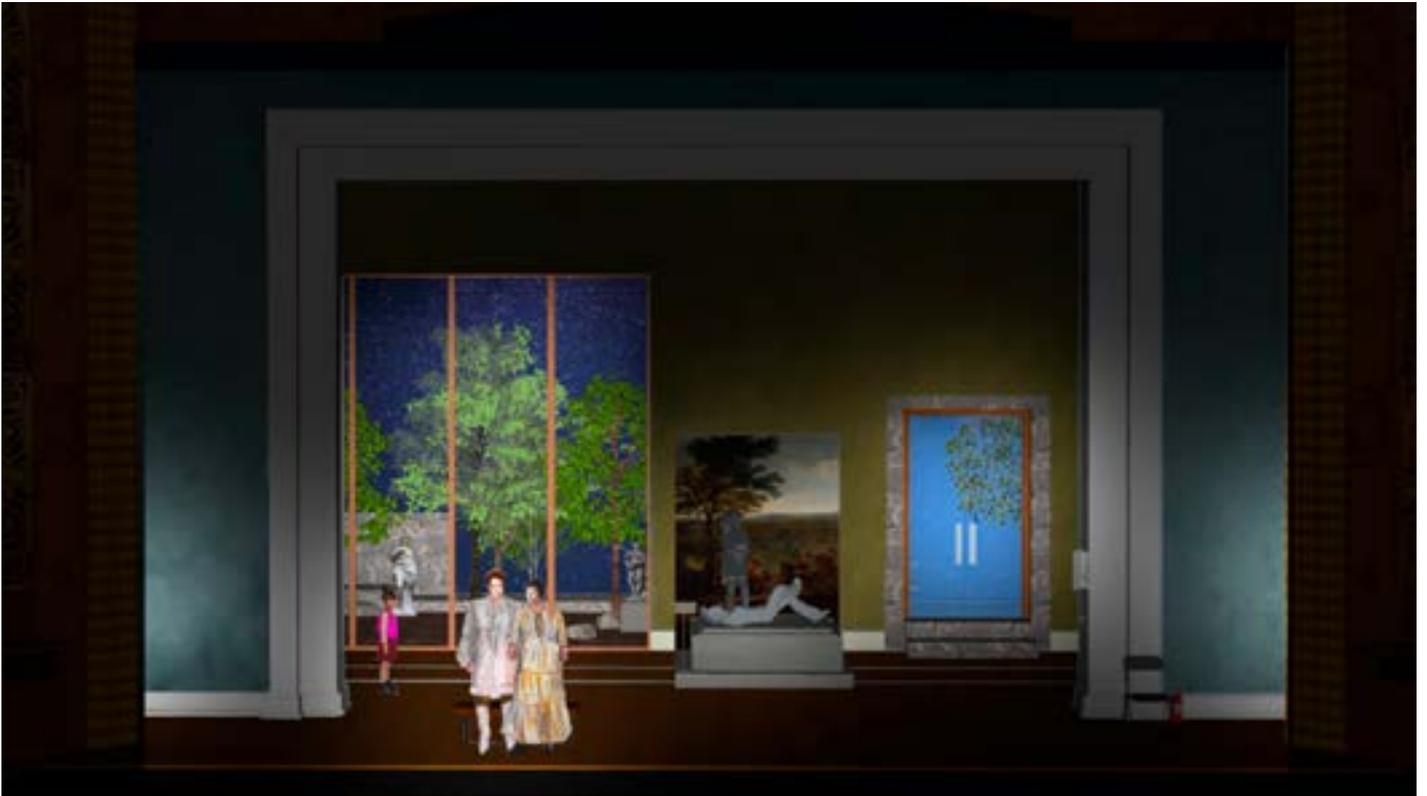
## OUVERTURE

Un groupe d'une quinzaine d'enfants visitent un musée. Un gardien (Zoroastro) est là. La classe sort du musée et 4 enfants restent, se cachant dans le placard à balais (ou autre part)? Zoroastro, se pensant seul dans le musée éteint toutes les lumières.



## ACTE 2, SCÈNE 2

Dorinda révèle à Orlando sans le vouloir qu'Angélica et Medoro sont partis ensemble. La Petite Dorinda observe toute la scène. Dorinda continue de chanter son amour perdu pour Medoro. Orlando bouillonne à côté d'elle. La Petite Dorinda observe toute la scène. Les deux Dorinda sortent.



## ACTE 2, SCÈNE 5

Les adultes Medoro et Angelica reviennent justement du jardin à ce moment-là. Ils découvrent le tag, et, émus, disent adieu aux lieux. Les Petits Medoro et Angélica dans le jardin jouent. Les adultes les regardent et c'est comme s'ils se revoyaient enfants. Medoro sort. Le Petit Medoro aussi.



## ACTE 3, SINFONIA

Au début de cet acte, nous sommes dans l'esprit malade d'Orlando. La scène est nue, les relations entre les personnages à leur climax. Il faut jouer chaque situation pour ce qu'elle est, sans artifice, avec les corps des adultes très en tension. Pour préciser que nous sommes dans la tête d'Orlando, des visions cauchemardesques sont à inventer derrière les protagonistes. Zoroastro est au clavecin.



**Cécile Trémolières** conçoit des décors et des costumes pour l'opéra comme pour le théâtre. Diplômée du Wimbledon College of Arts (London), elle commence sa carrière en Angleterre et travaille aujourd'hui sur plusieurs pays. Récompensée à plusieurs reprises, elle obtient notamment le 10<sup>e</sup> European Opera Directing Prize en 2018 pour *Manon*. À l'opéra, elle signe plusieurs productions parmi lesquelles *La Tragédie de Carmen* (Royal Opera House, 2017), *Code noir* (tournée française en 2019-2020), *Manon* (Staatstheater de Mayence, 2020), *Edmea* (Wexford Opera Festival, 2021), *La Bohème* (Bielefeld Opera House, 2022), *Violet* (Royal Opera House & Snape Maltings, 2022), *Dialogues des Carmélites* (Opera Royal de Wallonie, 2023), *La Esmeralda* (Bouffes du Nord, 2023), *Alcina* (Wuppertal Opera House, 2024)... Au théâtre, elle collabore avec la Comédie Française, le Royal Exchange Manchester, le Royal Court (Londres), l'Almeida Theatre (Londres), le Traverse Theatre (Édimbourg), le Yard Theatre (Londres), et le National Theatre of Scotland (Glasgow).





## ALEX COSTANTINO

Né à Lyon, Alex Costantino étudie l'art et le stylisme. Après 3 ans d'études au sein de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, il obtient un master de concepteur costume en 2018.

Au théâtre, il collabore avec différentes compagnies basées dans la région Auvergne-Rhône-Alpes. Puis il conçoit les costumes pour Jean-Pierre Vincent, Laurent Frechuret, Hugo Roux, Antonella Amirante, Philippe Mangelot, Olivier Borle, Matthieu Roy ou encore dernièrement avec Adèle Gascuel et la Cie des 7 soeurs.

Il poursuit ses expériences dans le cinéma, la danse contemporaine et la musique, avec des créations dans le spectacle musical pour Les percussions de Lyon, l'ensemble Spirito, les Traversées baroques ou encore les créations d'opéra avec Jeanne Desoubieux aux Bouffes du Nord, à l'Opéra National de Lorraine et au Théâtre de l'Aquarium.

Engagé dans une démarche pédagogique, il transmet l'histoire du costume et de la sociologie du vêtement dans l'équipe du Musée des Tissus de Lyon et les monuments nationaux.

Parmi ses futurs engagements, il participera à la création de l'opéra *Orlando* de Haendel au Théâtre du Châtelet avec Jeanne Desoubieux et du théâtre jeune public sur Pinocchio Créature à la Comédie Française au côté de Sophie Bricaire.



## LES TALENS LYRIQUES / CHRISTOPHE ROUSSET



Christophe Rousset, claveciniste et chef d'orchestre de renommée internationale, est le fondateur de l'ensemble **Les Talens Lyriques** (1991). Formé par Huguette Dreyfus à la Schola Cantorum de Paris, puis par Bob van Asperen au Conservatoire Royal de La Haye, il remporte à 22 ans le prestigieux 1<sup>er</sup> Prix du concours de clavecin de Bruges.

Avec Les Talens Lyriques, Christophe Rousset se produit dans les plus grandes salles d'Europe: Opéra National de Paris, Théâtre des Champs-Élysées, Concertgebouw d'Amsterdam, Staatsoper de Vienne, Royal Opera House de Londres... tout en effectuant des tournées mondiales (USA, Canada, Mexique, Nouvelle-Zélande). En tant que claveciniste soliste, il s'est distingué par ses interprétations sur instruments historiques des œuvres de Couperin, Rameau, Scarlatti et J.S. Bach, désormais considérées comme des références.

La pédagogie occupe une place centrale pour Christophe Rousset, qui dirige fréquemment des masterclasses au CNSMDP de Paris, à l'Académie d'Ambronay, à la Fondation Royaumont, ainsi que dans de nombreuses autres institutions de renom. Parallèlement, il mène une carrière de chef invité dans des maisons d'opéra internationales telles que le Liceu de Barcelone, la Scala de Milan et la Royal Opera House de Londres.

Chercheur engagé, Rousset a publié des monographies sur Rameau et Couperin. Son dernier enregistrement, **L'Art de la Fugue** de Bach (Aparté, 2023), a été acclamé par la critique. Sa saison 2024 verra la réédition des **Pièces de clavecin** de François Couperin (Harmonia Mundi) et la sortie des **Complete Toccatas** de J.S. Bach (Aparté).

Christophe Rousset est **Chevalier de la Légion d'Honneur**, **Commandeur des Arts et des Lettres**, et **Officier de l'Ordre national du Mérite**.

L'Ensemble **Les Talens Lyriques**, fondé en 1991 par Christophe Rousset, tire son nom du sous-titre de l'opéra de Rameau, *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

Défendant un large répertoire lyrique et instrumental s'étendant du premier Baroque au Romantisme naissant, l'Ensemble s'attache à éclairer les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique à la lumière d'œuvres plus rares ou inédites.

Le répertoire des Talens Lyriques inclut des œuvres majeures de Monteverdi, Cavalli, Lully, Rameau, Haendel, Mozart, Salieri, Beethoven et bien d'autres. L'Ensemble collabore étroitement avec des metteurs en scène ou chorégraphes de renom, comme Pierre Audi, David McVicar, Mariame Clément, Dmitri Tcherniakov, Laura Scozzi, ou encore Christof Loy.

Outre le répertoire lyrique, l'Ensemble explore d'autres genres musicaux tels que le Madrigal, la Cantate, l'Air de cour, la Symphonie et l'immensité du répertoire sacré (Messe, Motet, Oratorio, Leçons de Ténèbres...).

Pour la saison 2024-2025, intitulée « Mythes et Histoires », Les Talens Lyriques interpréteront des opéras mythologiques comme *Ifigenia in Aulide* de Porpora, *Orlando* et *Giulio Cesare* de Händel, *Mitridate* de Mozart, *Proserpine* de Lully et l'*Oratorio de Pâques* de Bach. Cette saison mettra également en avant de jeunes solistes comme Paul Figuié, Ambroisine Bré, Lysandre Châlon et Zoltan Darago.

La discographie de l'Ensemble comprend plus de 100 références, et des collaborations avec de nombreux labels. Parmi les projets les plus récents, on trouve la sortie des *Airs de Cantates pour alto* avec Zoltan Darago (2024) et la recréation de *Cublai, gran Kan de Tartari* de Salieri (2025).

Depuis 2007, Les Talens Lyriques ont bâti un programme d'éducation artistique et culturelle innovant. L'Ensemble est en résidence dans des établissements scolaires à Paris et en Île-de-France, où il a notamment créé une classe orchestre. Les 3 applis pédagogiques t@lenschool, téléchargeables gratuitement, suscitent beaucoup d'engouement et ont remporté de nombreux prix français et internationaux. Les Talens Lyriques ont également lancé un projet de musique en soins hospitaliers dans l'unité de soins palliatifs de la clinique de la Toussaint à Strasbourg.



Les Talens Lyriques sont soutenus par le ministère de la Culture-Drac Île-de-France, la Ville de Paris et le Cercle des Mécènes.

L'Ensemble remercie ses Grands Mécènes : la Fondation Annenberg / GRoW – Gregory et Regina Annenberg Weingarten, Madame Aline Foriel-Destezet, et la Fondation d'Entreprise Société Générale.

L'Ensemble est régulièrement soutenu pour son rayonnement national et international et ses productions discographiques par le Centre National de la Musique.

Les Talens Lyriques sont depuis 2011 artistes associés, en résidence à la Fondation Singer-Polignac.

Les Talens Lyriques sont membres fondateurs de la FEVIS (Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés) et de PROFEDIM (Syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs indépendants de musique).

# RESSOURCES PÉDAGOGIQUES

## LE P'TIT DICO

**Ottava rima** forme poétique italienne composée de strophes de huit vers octosyllabiques avec un schéma de rimes ABABABCC.

**Opéra Seria** opéra de tradition et de langue italienne pratiqué au XVIII<sup>e</sup> siècle. Opposé à l'opéra buffa, son caractère est noble et « sérieux ».

**Opéra buffa** genre lyrique spécifiquement napolitain et héritier de la tradition de la commedia dell'arte, l'opéra buffa désigne des ouvrages lyriques sur des sujets comiques.

**Dramma per musica** drame musicale se rattachant à l'opéra seria.

**Tessiture** étendue des sons qui peuvent être émis par une voix de manière homogène.

**Timbre** ensemble de caractéristiques du son qui permet de reconnaître un instrument ou une voix.

**Oratorios** compositions musicales de grande envergure, généralement vocales, qui racontent une histoire biblique ou religieuse, souvent sans mise en scène ou décors, et se caractérisent par l'utilisation de chœurs, d'arias et de récits.

**Instrument polyphonique** instrument capable de jouer plusieurs notes simultanément, permettant de créer des accords et des harmonies. Cela inclut des instruments comme le piano, l'orgue, la guitare ou le violon lorsqu'il joue plusieurs cordes à la fois.

**Instrument monodique** instrument qui joue une seule ligne mélodique à la fois, sans harmonie ou accompagnement. Cela signifie qu'il ne produit qu'une note à la fois, comme la flûte, le hautbois ou le saxophone.

**Ornementation** art de disposer des ornements pour embellir ou varier une mélodie vocale. Dans l'opéra baroque, le chanteur ajoute de nombreuses notes à une mélodie écrite.

**Aria** air d'opéra qui permet au chanteur d'exprimer des émotions à travers une mélodie.

**Aria da capo** air avec reprise de forme ABA'

**Récitatif** forme musicale utilisée dans les opéras où le/la chanteur.se parle ou chante de manière plus déclamatoire, généralement pour faire avancer l'intrigue.

# POUR ALLER PLUS LOIN

- L'opéra *Orlando Furioso* par le compositeur Antonio Vivaldi datant de 1727.
- L'opéra *Alcina* d'Haendel également inspiré du poème épique *Orlando furioso* de l'Arioste.
- Le film *Farinelli* de Gérard Cordiau qui retrace l'histoire d'un célèbre castrat italien du XVIII<sup>e</sup> siècle.
- Les types de voix | Operavision.
- L'article *Les castrats sont-ils queer ?* | Le magazine du Châtelet

## PROPOSITIONS D'EXERCICES :

- Choisir l'un des personnages de l'opéra et en faire son portrait avec son caractère et son évolution
- Imaginer une scène avec une mise en scène et des dialogues en gardant les personnages et leurs rôles
- Faire des écoutes d'extraits d'airs et demander quelles sont les émotions ressenties

### RENSEIGNEMENTS

#### **Marina Benoist**

Responsable du développement culturel  
et de la programmation jeune public  
[mbenoist@chatelet.com](mailto:mbenoist@chatelet.com) / 0140 28 29 20

#### **Justine Roudier**

Chargée de développement culturel  
[jeunepublic@chatelet.com](mailto:jeunepublic@chatelet.com) / 07 88 49 36 96

---

### BILLETTERIE

#### **Guillaume Combier, Muriel Faugeroux et Alexandra Malgras**

Service groupes et collectivités  
[collectivites@chatelet.com](mailto:collectivites@chatelet.com) / 0140 28 28 05