

CHATELET!



SAISON 24/25

châ-
te-
let

THÉÂTRE MUSICAL
DE PARIS

VILLE DE
PARIS

OR

LA

**DU 23 JANVIER
AU 2 FÉVRIER
2025**

Do

N

TRANSFUGE



avec le généreux soutien de
Aline Foriel-Destezet

Orlando

Opéra en trois actes de Georg Friedrich Haendel

Livret d'un auteur anonyme, inspiré de Carlo Sigismondo Capece, de Grazio Bracciolini et de l'*Orlando furioso* de l'Arioste

Créé le 27 janvier 1733 au King's Theatre de Londres.

Du 23 janvier au 2 février 2025

6 représentations

Production du Théâtre du Châtelet en coproduction avec l'Opéra national de Lorraine, le Théâtre de Caen et les Théâtres de la ville de Luxembourg.

Direction musicale Christophe Rousset	Orlando Katarina Bradić
Mise en scène Jeanne Desoubreaux	Angelica Siobhan Stagg
Scénographie Cécile Trémolières	Medoro Elizabeth DeShong
Costumes Alex Costantino	Dorinda Giulia Semenzato
Lumières Thomas Coux dit Castille	Zoroastro Riccardo Novaro
Chorégraphie Rodolphe Fouillot	Orlando enfant Nour Brunhes Esturgie, Adèle Moreau Penin*
Assistant musical & chef de chant Korneel Bernolet	Angelica enfant Melina Masungi, Antoine Bouaziz*
Assistante à la mise en scène Laura Ketels	Medoro enfant Esteban Hernandez Sanchez, Ethan Darsoulant*
Seconde assistante à la mise en scène Léa Sinoquet	Dorinda enfant Daniel Hernandez Sanchez, Jasmine Sadouni Baghouli*
Assistante à la scénographie Helen Hébert	Figuration Élèves du Conservatoire Edgard Varèse/Conservatoire à rayonnement départemental de Gennevilliers, Élèves du Conservatoire Ida Rubinstein/Conservatoire à rayonnement régional de Paris* Ségolène Van der Straten
Répétitrice de langue (italien) Roberta Salsi	
Coordinatrice d'intimité Monia Aït El Hadj	
Accompagnante enfants Christiane Lévêque	*En alternance
Durée totale avec entracte environ 3 heures	Édition Hallische Händel-Ausgabe
Langue italien	© Bärenreiter-Verlag Cassel/Bâle/Londres/New York/Prague
Surtrirage français et anglais	

Les Talens Lyriques

Violons I

Gilone Gaubert
Josépha Jégard
Giorgia Simbula
Myriam Mahnane
Christophe Robert
Hadrien Delmotte
Charlotte Grattard
Te-eun Kim

Violons II

Roldán Bernabé-Carrión
Yuki Koike
Bérengère Maillard
Maya Enokida
Alexandra Delcroix Vulcan
Ju Hyun Lee

Altos & violettes marines

Stefano Marcocchi
Marta Paramo

Altos

Marie Legendre
Murielle Pfister

Violoncelles

Emmanuel Jacques
Marjolaine Cambon
Pauline Lacambra
Pablo Garrido
Nils de Dinechin

Contrebasses

Luděk Braný
Joseph Carver

Flûtes à bec

Augustin d'Arco
Jean-Marie Ségretier

Hautbois

Gilles Vanssons
Jon Olaberria

Bassons

Josep Casadellà
Niels Coppalle

Cors

Jeroen Billiet
Yannick Maillet

Continuo

Violoncelle
Emmanuel Jacques
Luth & guitare
Karl Nyhlin
Clavecins
Christophe Rousset
Korneel Bernolet

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 :



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 SCÈNE ENSEMBLE (Organisation professionnelle des arts de la représentation).



Audiodescription

Le 29 janvier 2025 à 19h30
et le 2 février 2025 à 15h



Lunettes connectées

Vingt paires de lunettes connectées sont à disposition des spectateurs ayant besoin de surtitres adaptés, d'audiodescription, ou ayant des difficultés pour lire des surtitres. Ces lunettes permettent de projeter des surtitres sur les verres, sans gêner le champ de vision préexistant, et de diffuser l'audiodescription au moyen d'oreillettes.

Elles sont à retirer gratuitement au comptoir « Accessibilité » avant chaque représentation.

Retrouvez les clefs de l'affiche en flashant le QR Code.



« La première des contradictions du XVIII^e siècle est qu'il est autant léger que grave. »

Cécile BERLY, *La Légèreté et le grave: une histoire du XVIII^e siècle en tableaux*, Paris, Passés/Composés, 2021

Orlando n'échappe pas à cette observation établie par l'historienne Cécile Berly, tant le héros est tiraillé entre sa mission guerrière et le sentiment amoureux. Mais les fatales amours sont-elles si légères que cela ?

Zoroastro, mage au centre de l'action, enjoint à Orlando de se consacrer à la gloire plutôt qu'à l'amour, ce « sentiment efféminé ». Autrement dit, à être un homme et non une femme, selon les clichés défendus par ce personnage, un peu misogyne. Le hasard fait bien les choses: le rôle-titre, chanté à la création par un castrat, peut aujourd'hui être aussi bien interprété par un homme que par une femme. Katarina Bradić ne change pas le genre du personnage quand elle l'interprète, mais elle ne s'efface pas non plus derrière les codes de la masculinité. Au contraire, nous soulignons et mettons en valeur cette androgynéité (ou non binarité) qui renverse les attentes liées au genre respectif des différents personnages. Et le désespoir d'Orlando prend une autre dimension, très contemporaine, lorsqu'il tente d'assassiner celle qui ne l'aime pas, Angelica.

L'histoire que nous allons raconter se déroule dans un musée: un lieu concret, lisible et connu. Incarnant tout à la fois le passé et le présent, le musée est une transposition de l'acte de mise en scène, car se pose toujours, en creux, la même question: « Pourquoi montrer, aujourd'hui, telle ou telle œuvre ? » Ici, un groupe d'enfants termine sa visite au musée tandis qu'un gardien, Zoroastro,

qui semble faire partie des murs, achève sa journée de travail. Parmi le groupe, quatre enfants décident de rester enfermés dans le musée. Alors que la nuit tombe et, tandis que le gardien éteint les lumières, les enfants entendent, terrifiés, les premières voix s'élever.

D'où viennent-elles? La magie est omniprésente dans le livret et j'ai souhaité la restituer en animant le musée. Les personnages sont devenus des œuvres d'art, des peintures et des sculptures qui prennent vie grâce à la machinerie théâtrale. Dans ce dialogue entre le passé et le présent qui rend hommage à l'opéra baroque, le musée offre au spectateur un autre point de vue: c'est par le truchement des enfants que l'on découvre l'opéra. Et leur regard, sans être naïf ou virginal, incarne l'œil du néophyte. Sans bagage ni héritage, on accède à l'opéra de Haendel.

Dans *Orlando*, de légères amours laissent vite place à une monstruosité sombre et dramatique. La violence investit tout, jusqu'à la psyché d'Orlando, qui devient « fou » et entraîne avec lui les personnages. Tous abandonnent peu à peu les costumes pimpants du XVIII^e siècle pour l'épure qui donne vie – en même temps qu'elle les découvre – aux corps dissimulés sous les étoffes. Comme pour mieux révéler la chair, celle qu'on aime et celle qu'on tue, mais aussi pour mieux évoquer l'intemporalité des questionnements que soulève *Orlando*. Chaque personnage aura fait un pas vers le monde des enfants, et tous pourront regarder vers l'avenir. C'est aussi l'intention que je veux donner à cette mise en scène: le regard que les enfants portent sur l'art est émancipateur, pourvu qu'on les accompagne.

Jeanne Desoubeaux

ARGUMENT

Un noble chevalier, Orlando, est partagé entre son devoir 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. Tiraillé 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 un fracas: 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 n'aime qu'elle. Alors qu'ils s'enfuyaient, les deux amants, Medoro et Angelica, sont surpris par Dorinda, à qui ils avouent leur amour réciproque.

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. Zoroastro va dès lors user de 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 alors apparaître les amants, vivants, et proclame le triomphe de la sagesse.

ORLANDO DE HAENDEL, UNE FANTASY POUR NOTRE TEMPS

Isabelle MOINDROT

Lorsque, dans l'hiver 1732-1733, Haendel prépare un nouvel opéra pour la Royal Academy qu'il vient de relancer après quelques années d'interruption, la configuration n'est pas excellente pour lui. L'opéra, cette forme d'art venue d'Italie et qu'interprètent des chanteurs virtuoses, a de nombreux détracteurs en Angleterre : dans un pays secoué par les crises politiques et religieuses, bouleversé par les mutations économiques qui font de Londres une place centrale des échanges internationaux, elle est perçue comme le cheval de Troie d'une culture étrangère, sensuelle et débauchée. Haendel, avec quelques autres compositeurs italiens aujourd'hui moins connus, a contribué largement à implanter l'opéra italien en Angleterre, avec des chefs-d'œuvre comme *Rinaldo* (1711) et *Giulio Cesare* (1724). Très exigeant sur l'interprétation, il s'est acquis une réputation d'intransigeance vis-à-vis des musiciens et des chanteurs. Et, bien que naturalisé britannique, il est difficile d'oublier qu'il est d'origine allemande, comme ses mécènes les rois George I^{er} (1714-1727), puis George II (1727-1760), dont les règnes installent la dynastie de Hanovre sur le trône de Grande-Bretagne et mettent en place les fondements de la société moderne, pour le meilleur et pour le pire. C'est dans ce contexte délicat que Haendel, doublement étranger en quelque sorte, affronte une nouvelle crise : l'aristocratie hostile au pouvoir royal ouvre un théâtre d'opéra concurrent du sien, et passe contrat avec les plus grands chanteurs du moment, dont le célébritissime castrat Farinelli, incarnation vivante de l'opéra italien des Lumières.

Paradoxalement, c'est sans doute une chance, car dans cet imbroglio des intérêts et des coteries, Haendel est obligé de se réinventer. Incapable de rivaliser sur le terrain à la mode, il prend le large par rapport à un genre qui tend à se standardiser, et va chercher ailleurs son inspiration.

UN PAYSAGE ANTÉRIEUR À LA RÉVOLUTION MODERNE

Le sujet d'*Orlando* est basé sur l'*Orlando furioso* de l'Arioste (1516, puis 1532), que l'on décrit aujourd'hui comme l'un des ancêtres de la *fantasy* moderne. Ce best-seller du XVI^e siècle est la source de très nombreuses œuvres, dont un livret de Carlo Sigismondo Capece pour Domenico Scarlatti (1711) que fait transformer le compositeur. Son thème principal en est l'amour, qui frappe les humains de sa flèche fatale et sème le désordre autour de lui : Orlando délaisse les prestiges de la gloire pour l'amour d'Angelica, mais celle-ci est éprise du prince Medoro, qu'aime la bergère Dorinda. Derrière ce scénario amoureux, assez classique, c'est tout un monde qui apparaît, aux proportions du rêve et du globe.

Car *Orlando furioso*, qui hérite d'une culture européenne foisonnante, nourri par les épopées antiques et les légendes médiévales, rend compte des profondes modifications dans le rapport au monde qui se mettent en place en ces années où l'espace terrestre semble s'élargir, où la science se développe, où la cosmogonie se transforme. Ainsi, le personnage d'Orlando correspond à notre Roland de la *Chanson de Roland* (dont la geste, écrite sans doute vers 1100, se déroule au temps de Charlemagne), Angelica est « Reine de Catay » (autrement dit de Chine, ainsi nommée par l'explorateur vénitien du XIII^e siècle Marco Polo) et Medoro, le beau Sarrasin blond aux yeux noirs, représente le continent africain, largement fantasmé. À cet univers culturel mélangé, le livret de Haendel ajoute un personnage de mage (Zoroastro), sorte de philosophe maître des éléments, faisant apparaître et disparaître à vue décors et personnages, au gré de son projet providentiel. Il flotte sur *Orlando*, qui s'ouvre sur une invocation aux étoiles et à leur mystérieux langage, une atmosphère onirique qui rappelle les comédies de Shakespeare... Et cette célébration du merveilleux, qui rapproche *Orlando* des pièces à machines du siècle précédent, n'est pas pour déplaire au public londonien.

Fruit de la jalousie amoureuse, la folie d'Orlando peut apparaître aussi comme une épreuve infligée par le magicien, pour faire apparaître des réalités imaginaires, et tisser, par l'expérience, une connaissance de soi nécessaire à un chevalier. Dans cet esprit, le personnage de Zoroastro (chanté par une basse) peut évoquer des figures comme Alcandre dans *L'Illusion comique de Corneille* (1635), ou Sarastro dans *La Flûte enchantée* (1791). Les contemporains de Haendel se souvenaient peut-être que dans *Orlando furioso* la guérison de notre héros survient quand le Paladin Astolphe, s'étant rendu sur la Lune, récupère des mains de saint Jean l'Évangéliste l'ampoule contenant la raison d'Orlando. L'opéra de Haendel ne reprend pas cet épisode. Mais on aperçoit Atlas portant le firmament sur son dos, environné de différents génies, et, surtout, on traverse par la magie de la scène des forêts, des bosquets, une grotte et une palmeraie – à pied, à cheval, parfois même sur des nuages. La matière romanesque inspire des images de mouvement.

LA MUSIQUE DE LA FOLIE DU MONDE

Le principal moteur de l'action étant la folie d'Orlando, le compositeur peut s'affranchir des canons de l'opéra. Il respecte les habitudes générales, notamment la focalisation sur les passions humaines et le dénouement heureux, qui forment le socle philosophique de l'*opera seria*. Il distribue le premier rôle masculin à un castrat (Orlando) et le second rôle masculin à une femme (Medoro), ce qui est aussi très courant à l'époque où l'opéra ne prétend pas au naturalisme théâtral. Et il émaille son opéra d'une bonne quantité d'*arias da capo*, d'airs de sortie et d'airs « de comparaison », qui donnent tout loisir à ses chanteurs de briller en évoquant des éléments naturels. Le public pouvait retrouver ses marques. Mais, parallèlement, Haendel explore d'autres possibles opératiques, rompant avec les attentes musicales, multipliant les mètres et les tonalités, brisant les schémas dramatiques, déployant les séquences longues où la musique accompagne le drame dans son déroulement, au lieu de plier celui-ci à ses propres fins. Le monde d'*Orlando* acquiert dans ce désordre une fluidité totalement nouvelle. La musique instaure, pourrait-on dire, une forêt continue des êtres et des sentiments.

Aujourd'hui, ce qui frappe dans cette œuvre, c'est la puissance par laquelle la musique fait percevoir l'unité du vivant, qui s'étend à travers les essences, les genres et les cultures et rend vaines les guerres et les assignations d'identité. Il est vrai que le texte s'attache à des modes d'existence extrêmement variés : planètes, dieux, héros, simples humains, brises, ruisseaux, météores, plantes et animaux... S'agit-il seulement d'un artifice décoratif ? Ce n'est pas sûr. Car si l'amour est le sujet principal de cette œuvre, une irrésistible nostalgie étreint, à maintes reprises, dans l'évocation de la nature. Poursuivis par la folie d'Orlando, devenu sourd et aveugle au réel, les personnages tentent en vain de fuir. Les couleurs instrumentales, les tonalités, les rythmes, la texture sonore... Tout semble dire une sorte d'adieu à l'unité du monde. Comme un pressentiment de la fragilité des choses, face à l'aveuglement et à la destruction.

Isabelle Moindrot est professeure d'études théâtrales à l'université Paris 8 et membre de l'Institut universitaire de France (IUF).

Pour approfondir, retrouvez dans *Le Magazine du Châtelet* un article de Nahema Hanafi, « Les castrats sont-ils queer ? » en flashant le QR Code.



ENTRETIEN AVEC...

JEANNE DESOUBEAUX, METTEUSE EN SCÈNE ET CHRISTOPHE ROUSSET, CHEF D'ORCHESTRE

En mettant à la scène au XXI^e siècle un opéra du XVIII^e 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 Desoubaux : 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 ?

Jeanne Desoubaux : 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.

Christophe Rousset: 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 Desoubeaux. 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^e siècle, à un Orlando, qui fut pensé et composé par Haendel au XVIII^e siècle ?

Christophe Rousset: 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 de Haendel qui, en somme, pose dans *Orlando* la question du triangle amoureux. Question à la fois intemporelle et universelle !

Jeanne Desoubeaux: 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 que, à l'ère post #MeToo, les tensions entre désir et agression sont peut-être un petit peu plus complexes 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*.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

ENTRETIEN AVEC...

ALEX COSTANTINO, COSTUMIER

Quel regard portez-vous, aujourd'hui, sur la manière de se vêtir au XVIII^e siècle ?

Alex Costantino: Si nous sommes encore très entourés par le XVIII^e siècle dans notre vie quotidienne – ne pensons qu'aux façades d'immeubles qui ornent les beaux quartiers des centres-villes – nous avons, je crois, tout oublié ou presque de l'histoire du vêtement. Qui sait encore, par exemple, à quel point le corps des femmes était contraint à cette époque ? Qui sait encore à quoi ressemble une perruque à la « Belle-Poule¹ » ? Je me suis donc intéressé au vêtement au XVIII^e siècle ainsi qu'à la figure du castrat, aujourd'hui disparue, afin de mieux connaître l'art de transformer une silhouette. Et loin de moi l'idée de reconstituer des costumes d'époque, car j'ai plutôt choisi d'interroger le corps féminin grâce à une approche certes historique, mais surtout, critique. J'utilise ainsi les canons esthétiques du XVIII^e siècle afin de capter l'essence de cette époque et d'en faire une épure qui, petit à petit, nous évoque le très contemporain. J'ai donc énormément travaillé sur les formes et les couleurs, sans forcément être en quête de véracité, mais en recherchant plutôt des points d'entrée vers ce qu'était le corps contraint hier, et peut-être encore, aujourd'hui.

Dans cette production d'*Orlando*, l'ensemble des costumes a été réalisé grâce à un procédé de teinture naturelle développé par les ateliers du théâtre du Châtelet : dans quelle mesure était-ce opportun, pour vous, d'explorer le retour à ce procédé ?

Alex Costantino: La teinture naturelle que nous redécouvrons dans le monde contemporain est le plus beau des liants entre le passé et le présent. Elle nous ramène à des fondamentaux parce qu'elle convoque les canons de la période qui nous intéresse, qu'il s'agisse du rapport au savoir-faire, à la beauté ou au sens. Et je crois que les couleurs utilisées en teinture naturelle nous transmettent notre histoire, tout simplement, par-delà les enjeux politiques respectables du développement durable. Les dessins et les pastels de Jean-Antoine Watteau m'ont donc été d'une grande aide, pour travailler sur les couleurs, tout comme les portraits des libertins réalisés par Rosalba Carriera, une artiste peintre qui est vite devenue la coqueluche de Paris à son arrivée dans la capitale, au début du XVIII^e siècle. Une autre femme m'a aussi beaucoup inspiré : Élisabeth Vigée-Le Brun. Ces trois artistes m'ont influencé, tant au point de vue des couleurs que nous avons su recréer grâce au procédé de la teinture naturelle, qu'au point de vue des formes, que je n'ai cessé d'explorer et de documenter, dès le tracé des premières esquisses.

1 La perruque dite « à la frégate » ou à la « Belle-Poule » est une coiffure française à la mode à la fin du XVIII^e siècle, que l'on exécutait en souvenir de la victoire de la frégate *La Belle-Poule* sur la frégate anglaise *L'Aréthuse* (en 1778), au large de Plouescat, dans le Finistère.

Orlando.



Justement, pouvez-vous commenter l'une des esquisses de costumes que vous avez réalisées pour le rôle d'Orlando ?

Alex Costantino : Commençons par la figure d'Orlando, le rôle-titre de l'opéra, ici incarné par une femme et non par un castrat, comme ce fut l'usage autrefois. Cette silhouette souligne une forme d'androgynéité qui m'intéresse : Orlando porte un corps baleiné, vêtement d'ordinaire réservé aux femmes. Ici, cette pièce sert tour à tour d'armure, d'objet de torture et d'outil d'émancipation pour le personnage. Par ailleurs, tous ces vêtements sont dessinés selon les patronages de l'époque, mais les techniques utilisées pour les confectionner sont fusionnées à celles d'aujourd'hui. La chemise, par exemple, est réalisée selon le principe de l'*upcycling* : nous avons puisé dans le stock du Châtelet et récupéré de vieilles broderies du XIX^e siècle, des années vingt, et des années cinquante aussi, qui sont toutes assemblées dans une sorte de patchwork. C'est, en quelque sorte, une rencontre de plusieurs époques dans la dramaturgie du spectacle, mais également dans les coutures des costumes. C'est une pièce intime que je montre ici, comme si j'avais déshabillé le sujet d'un tableau exposé au musée. Et cet effeuillage archéologique, ou cette stratigraphie du vêtement, m'ont guidé dans la confection des costumes qui, je le crois, a toujours été dirigée par une seule et même question : comment sortir de la cage ou s'émanciper du carcan ? Les personnages d'*Orlando*, eux, y répondent en trouvant un amour, autre, et en s'en allant...

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**

Angelica.



Dorinda.



ENTRETIEN AVEC...

CÉCILE TRÉMOLIÈRES,

SCÉNOGRAPHE

Pourquoi avoir choisi d'installer Orlando dans un décor de musée ?

Cécile Trémolières : J'ai pensé le musée comme un seuil. Le franchir, c'est accepter une esthétique différente de celle à laquelle nous sommes habitués; c'est aussi confronter son regard à l'altérité. Nous avons passé beaucoup de temps au palais des Beaux-Arts de Lille avec Jeanne Desoubaux. Ce travail d'observation et de contemplation nous a permis d'appréhender le musée dans toute sa complexité: lieu d'exposition par définition, le musée est aussi espace de circulation ainsi qu'un espace de vie à part entière, avec ses visiteurs, ses gardiens, etc. Non seulement cette expérience a été une source d'inspiration, mais elle a été déclinée par le fantasme de l'enfermement: passer une nuit au musée avec des enfants au milieu des œuvres, n'est-ce pas une bonne manière d'entrer dans l'esthétique de l'opéra baroque ?

Une fois que nous avons adopté ce parti-pris, le travail de scénographie s'est enclenché et il fallait éviter deux écueils. Le premier était lié à la tension entre le décor et l'action: il ne fallait pas que le musée empêche l'opéra d'exister. Le second, lié au conflit entre la matérialité et l'allégorie, nécessitait que la salle d'exposition, c'est-à-dire notre principale source d'inspiration, puisse vite s'effacer au profit d'un espace poétique et onirique. Dans les deux cas, il fallait ménager du temps pour la contemplation, et je crois avoir trouvé la solution en utilisant les ressorts de la machinerie théâtrale afin d'animer non seulement les salles d'exposition, mais aussi les œuvres qui les ornent et qui les habitent. Dès lors, les tableaux de notre musée imaginaire étaient un peu comme une mise en abyme d'*Orlando*.

Est-ce à dire qu'en plus d'avoir réalisé une scénographie, vous avez aussi pensé une muséographie ?

Cécile Trémolières : Nous avons en tout cas choisi, avec Jeanne Desoubaux, d'exposer des œuvres qui agissent comme autant de clefs de lecture d'*Orlando*. L'opéra est construit autour de plusieurs dilemmes, tels que le choix de l'amour ou de la guerre. *Orlando* questionne aussi les différentes déclinaisons de l'amour, qui parfois entrent en tension les unes avec les autres. Quatre tableaux reproduits dans le décor évoquent les ressorts dramatiques de l'opéra. Pour l'amour, j'ai opté pour *Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie-Louise, dite Julie (1780-1819)*, de Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun, une œuvre de la période révolutionnaire, conservée au musée du Louvre, qui évoque l'amour maternel et, par extension, l'amour universel. Pour la guerre, deux tableaux ont été mobilisés.



Le premier, d'Eugène Delacroix, est une peinture monumentale exposée dans la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice, à Paris: *Lutte de Jacob avec l'Ange*. Le second, en toile de fond, est une toile peinte italienne, de la fin du XVIII^e siècle, *Battaglia tra cavallerie turche e cristiane*, de Francesco Monti. Enfin, la figure de la princesse est suggérée par l'un des *Portraits de Marie-Anne de Bavière, archiduchesse d'Autriche*, conservé au musée national de Szczecin, en Pologne. Parmi les différentes représentations de Marie-Anne de Bavière, nous avons choisi, avec Jeanne Desoubreaux, celle attribuée à un peintre anonyme, car ce portrait offre un peu plus de légèreté au discours et offre même la possibilité d'un ressort comique, avec les enfants, tant cette princesse est âgée. C'est donc à partir de cet imaginaire du musée et de ces quatre œuvres que j'ai pu construire la scénographie.

Quelle est la fonction de l'esquisse et de la maquette de décor dans votre travail de scénographe ?

Cécile Trémolières : Je réalise toujours des croquis. Cette étape m'est utile pour comprendre la dynamique du spectacle. Étape d'autant plus indispensable avec *Orlando* que j'ai choisi d'animer certaines des œuvres exposées dans le musée: il fallait donc anticiper le passage des deux dimensions aux trois dimensions. Ici, la maquette est nécessaire tant pour anticiper que pour tester les effets de machinerie: grâce au guignol (une reproduction, à l'échelle, de la structure de la cage de scène du Châtelet), on peut mesurer l'emprise au sol des différents éléments de décor et on peut aussi montrer les mouvements du décor. L'esquisse et la maquette de décor agissent ainsi comme un argumentaire: c'est grâce à ces deux supports que je transmets ma vision de l'œuvre et que nous pouvons dialoguer avec la metteuse en scène, le costumier et l'ensemble des ateliers (décors, accessoires, costumes) du théâtre.

Enfin, par-delà la dimension très fonctionnelle de cet outil, c'est toujours très joyeux d'explorer tous les ressorts de la machinerie théâtrale et de savourer le plaisir des effets, y compris les changements à vue! J'y vois un vrai retour aux fondamentaux de l'opéra baroque, dont la force repose aussi dans la place laissée par le compositeur pour que s'exprime et se déploie la magie du théâtre. Et c'est en réalisant la maquette de décor ou en dessinant les esquisses des mouvements de certains éléments du décor que cette magie, pour la toute première fois, opère, sous nos yeux et dans nos mains. Enfin, je crois que la maquette est aussi et surtout un outil créatif qui me permet véritablement de tester les couleurs et les matériaux de façon tangible et non pas seulement au prisme de la modélisation que propose l'ordinateur.

Propos recueillis par **Aurélien Poidevin**



