

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

LE CINESI

Opéra en un acte sur un livret de Métastase créé pour la famille royale d'Autriche
au Château de Hof en 1754

Nouvelle production de l'Opéra Royal

Sarah Charles* Sivene

Flore Royer* Tangia

Juliette Mey Lisinga

Abel Zamora Silango

* Membres de l'Académie de l'Opéra Royal –
promotion 2023/2025

Orchestre de l'Opéra Royal

*L'Orchestre de l'Opéra Royal est placé sous le haut
patronage d' **Aline Foriel-Destezet***
MÉCÈNE PRINCIPALE

Andrés Gabetta Direction

Charles Di Meglio Mise en scène

Durée : 1h10 sans entracte

Œuvre rare et enlevée, *Le Cinesi* (*Les chinoises*) de Gluck nous entraîne dans un orient de fantaisie, typique du goût rococo pour l'exotisme. Composée en 1754, cette petite perle d'opéra-comique met en scène trois jeunes femmes chinoises et un jeune homme, réunis pour une joute musicale où chacun tente de séduire par le chant. Gluck s'amuse à parodier les styles opératiques de son époque, du tragique à l'héroïque, dans une partition vive, élégante et pleine d'humour.

Interprété par de jeunes chanteurs mis en scène par Charles Di Meglio et accompagnés d'Andrés Gabetta à la tête de l'Orchestre de l'Opéra Royal, cette soirée est une invitation à redécouvrir le génie inventif du Gluck d'avant *L'Orfeo*, dans l'écrin du Théâtre de la Reine.

avec le généreux soutien d'

Aline Foriel-Destezet
MÉCÈNE PRINCIPALE

Les Productions de l'Opéra Royal

Coproduction Ludwigsburger Schlossfestspiele

Orchestre sur instruments anciens ou copies d'anciens, avec interprétation historiquement informée

Costumes issus des productions de l'Opéra Royal : costumes de La Fille du régiment, Polifemo, David et Jonathas et Don Giovanni signés Christian Lacroix et Richard cœur de Lion signés Camille Asaf

Ce spectacle est enregistré et filmé par Futur Antérieur production

Ce spectacle sera joué au Théâtre historique du Château de Ludwigsburg les 10, 11 et 12 juillet 2026

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

(1714-1787)

Le Chevalier Gluck laisse une œuvre considérable et visionnaire, digne du réformateur et de l'europpéen convaincu qu'il était, célébré par l'ensemble des nations musicales.

Né en 1714 en Bavière, fils d'un militaire issu d'une vieille famille bohémienne, Christoph Willibald Gluck arrive en Bohême en 1717 lorsque son père est nommé Maître des Eaux et Forêts à Reichstadt. Sa jeunesse se passera entre les langues et les cultures allemandes et tchèques, au gré des mutations familiales. Mais sa langue maternelle est le tchèque. La famille s'installe à Kreibitz à partir de 1721 au service du Comte Kinsky, et le jeune Christoph prend ses premières leçons de musique en apprenant le violon. Son père ne le destinant pas à une carrière musicale, il quitte la famille en 1730 et part à l'aventure, gagnant sa vie en musicien itinérant, jouant de la guimbarde en virtuose. Ce « jongleur de Bohême » est à Prague dès 1731 et s'inscrit à la faculté de philosophie en poursuivant des études musicales. Vers 1735 il gagne Vienne avec le soutien de la famille Lobkowitz. Remarqué par le Prince Melzi, il devient membre de sa chapelle privée en arrivant à Milan en 1736. Il y reçoit l'enseignement de Sammartini, et en 1741 fait jouer son premier opéra : *Artaserse*, puis le succès étant au rendez-vous il crée sept autres *opera seria* jusqu'en 1745, de Venise à Turin et Crema, avec de nombreuses reprises partout en Europe, œuvres dont il ne reste souvent que des fragments. Gluck est déjà un nom réputé pour l'opéra italien : le monde s'ouvre à lui.

En 1746 il est à Londres et crée pour l'opéra de Haymarket *La caduta de' giganti* puis *Artamene*, deux *pasticcio* qui remportent un certain succès. C'est l'occasion de rencontres avec Haendel, dont certains voudraient qu'il soit le rival. Mais il préfère sillonner l'Europe dans la troupe itinérante d'opéra italien des frères Mingotti. Ces trois années à parcourir les Cours les plus prestigieuses constituent une expérience décisive. De

somptueuses fêtes de mariage à Dresde permettent en 1747 la création des *Nozze d'Ercole e d'Ebe*, puis en 1748 à Vienne il crée *La Semiramide riconosciuta* pour l'anniversaire de l'Impératrice Marie-Thérèse : cet opéra rencontre un tel succès qu'il est joué deux mois durant au Burgtheater ! Puis ce sont Hambourg, Copenhague, Prague etc. où Gluck devient membre de la troupe de Locatelli, et crée *Ezio* en 1749. Il se marie l'année d'après à Vienne, mais son union ne donnera pas d'enfant, et il adoptera la fille de sa sœur.

En 1752 le voici à Naples dans le faste d'un gala royal pour la création de *La Clemenza di Tito*, avec le castrat Caffarelli. Le succès est tel que les Napolitains le surnomment « Il divino Boemo » ! De retour à Vienne, le Prince de Saxe-Hildburghausen l'intègre à son cénacle et lui fait créer *Le Cinesi* dans son palais Schlosshof. Le comte Durazzo devenu maître des théâtres de Vienne nomme Gluck à la direction des concerts du Burgtheater : sa position est enfin significative dans la capitale de l'Empire, et le voici comme Haendel avant lui « le premier des Italiens de son temps », et comme Haendel grand mangeur et buveur... !

Pour créer *Antigono* il se rend à Rome en 1756, et le Pape le fait Comte Palatin du Latran et Chevalier de l'Éperon d'Or, titre qu'il porte dorénavant avec fierté : *Ritter von Gluck*.

Vienne lui donne l'occasion de créer *Il re pastore* pour l'anniversaire de l'Empereur François I^{er}, et il enchaîne la première scène à l'ouverture, lui donnant un sens dramatique nouveau. Mais ce sont surtout les opéras comiques français, devenus à la mode, qui sont la principale occupation de Gluck : associant le style bouffe italien et le comique français, remplaçant des airs et des ouvertures sur les livrets de Favart, d'Anseaume ou de Le Sage qui triomphent sur la Foire à Paris, Gluck produit sept œuvres comme *Le Diable à quatre* en 1759 et surtout *Le Cadi dupé* en 1761, qui lui mettent le pied

à l'étrier pour un véritable opéra-comique français entièrement de sa main, *Les Pèlerins de la Mecque* en 1764, son chef d'œuvre dans le style. Ces œuvres légères sont aussi l'occasion pour lui de manipuler la langue et la prosodie françaises, d'écrire des mélodies et des airs plus simples et plus naturels dans leurs affects que ceux de l'*opera seria*. Pas de *da capo*, pas de récitatifs longs et stériles qui affaiblissent l'action, pas de diva et de divo à mettre en valeur coûte que coûte, mais des duos sous forme de dialogues, des scènes comiques et grotesques, bref de la vérité : tout le contraire des livrets de Métastase qui sont l'essentiel des *opera seria* du temps. Gluck a de surcroît un orchestre complet pour servir sa musique, alors que les foires parisiennes le réduisent à quelques instrumentistes. Le voici prêt à s'atteler à son grand ouvrage : la Réforme de l'Opéra.

Le librettiste Ranieri de Calzabigi arrive à ce moment de Paris, avec des idées neuves puisées notamment dans les ouvrages célèbres de Quinault, mais aussi dans les réflexions théoriques de Rousseau ou Diderot. Il soutient que le livret et sa poésie doivent être le support dramatique de la musique ; une poésie expressive permettra une musique efficace. La musique sera plus que jamais de la poésie déclamée. C'est évidemment l'inverse de l'utilisation habituelle des livrets de Métastase dont Calzabigi vient de publier l'intégrale. Le « retour à la nature » dans le livret, une action simple et compréhensible, des sentiments qui puissent être réellement exprimés, comme dans l'opéra-comique : voici la mise en place d'un nouvel ordre de l'opéra, que l'histoire appelle la Réforme de Gluck. Le compositeur, pour donner une plus grande force à ses œuvres, décide d'abandonner les sujets historiques à personnages et intrigues multiples, pour se concentrer sur un personnage mythique et emblématique dont le destin va interpeller le spectateur. Pour créer une continuité du drame, il ne sépare plus les récitatifs et les airs, mais il intègre de grandes pages chorales et des moments de ballet, plus spécifiquement les pantomimes dansées rendues très expressive par les chorégraphes Angiolini et Noverre. Voici le formel abandonné pour le retour au naturel.

Comme premier exemple le ballet *Don Juan* (Vienne 1761) sur un argument de Calzabigi permet au chorégraphe Angioloni de travailler avec Gluck sur un ballet d'action possédant une trame narrative forte, culminant dans la scène des enfers particulièrement menaçante ! Avec le ballet *Semiramis* produit par le même trio en 1765, il affirme cette vision de « ballet pantomime sans danse » ou « ballet pantomime tragique ».

En octobre 1762 au Burgtheater, *Orfeo ed Euridice* est le premier opéra à appliquer la réforme : signé de Gluck et Calzabigi, c'est immédiatement un succès, mais c'est également une révolution, suivie de mille discussions et débats. Le rôle prépondérant du chœur, traité comme dans la tragédie antique en acteur à part entière, les chorégraphies d'Angiolini, le rôle-titre dévolu au castrat Gaetano Guadagni, ont bonne part dans la satisfaction et l'étonnement du public qui assiste à cette *azione teatrale*. La partition en est publiée à Paris en 1764, Gluck s'y rendant à cet effet.

Telemaco est créé à Vienne en 1765, puis en 1767 c'est *Alceste*, également sur un livret de Calzabigi, que donne Gluck à la scène viennoise. Très inspirée de l'*Alceste* d'Euripide, comme de celle de Lully (dont Gluck avait étudié les œuvres avec passion), elle présente pour la première fois un effet spécifique : une partie de chœur est chantée depuis la coulisse pendant que les danseurs figurent l'action ! L'œuvre est saluée comme « un *singspiel* sans castrat, une musique sans vocalise, un poème italien sans enflures ni pointes » pour « découvrir les cris de la passion et les cris de l'âme ! ». Vient ensuite *Paride e Elena* en 1770, œuvre elle aussi façonnée par Calzabigi et chorégraphiée par Noverre, et qui remporte un franc succès,

Durant la décennie qui s'achève, Gluck a régulièrement croisé la jeune archiduchesse Marie-Antoinette : pour lui donner des leçons de clavecin et de musique, mais aussi pour la faire danser dans des œuvres de cour, comme *Le Triomphe de l'Amour*, ballet de 1765. En 1770 son mariage avec le Dauphin de France, puis en 1774 son accession au trône, changent la donne pour Gluck qui a une alliée

au plus haut niveau de la scène française. La rencontre qu'il fait à ce moment avec le Bailli du Roulet est décisive : le librettiste devient le complice de Gluck en lui proposant d'écrire *Iphigénie en Aulide* pour l'Opéra de Paris. L'ouvrage est terminé en 1772, et du Roulet écrit à Dauvergne, directeur de l'Opéra, pour lui proposer cette œuvre novatrice. Le marasme de la scène lyrique de l'époque appelant un renouveau, et Gluck se faisant appuyer par Marie-Antoinette, l'Opéra propose à Gluck un contrat pour six opéras ! La première œuvre, *Iphigénie*, est créée en avril 1774 après des répétitions particulièrement houleuses, Gluck devant batailler avec les interprètes pour faire jouer sa musique comme il l'entend. Car le maestro a une faculté démoniaque à diriger les répétitions de ses œuvres, faisant répéter des dizaines de fois un passage si nécessaire, hurlant sur les interprètes, ne cessant qu'en ayant obtenu l'effet recherché. Le soutien de la Dauphine joue un rôle majeur, jusque dans sa présence à la première, applaudissant très régulièrement durant le spectacle, ce qui ne laisse pas de surprendre. L'accueil est triomphal, et partout on disserte sur l'œuvre et ses enjeux nouveaux : « la fermentation que cette révolution produisit dans les têtes parisiennes est incroyable, on ne pensoit, on ne rêvoit plus que de musique ! » commente Mannlich. « Vous avez réalisé ce que j'ai cru impossible jusqu'à ce jour », écrit Rousseau à Gluck. Présenté à Louis XV, Gluck en reçoit des compliments publics, à défaut d'argent pour les accompagner. L'accession au trône de Louis XVI et Marie-Antoinette (mai 1774) permet à Gluck de continuer ses projets et de créer la version française d'*Orphée et Eurydice*, dans une traduction de Moline, en août : développant les ballets, transposant le rôle-titre pour le haute-contre Legros, étoffant la partition orchestrale qui devient majestueuse, ce nouvel *Orphée* est une splendeur. La scène des Furies prend un caractère extraordinaire avec les danseurs qui crient littéralement en dansant, et l'ajout de l'air brillant pour Legros « L'espoir renaît dans mon cœur » dynamise l'œuvre qui connaît un succès sans précédent. Voltaire peut écrire : « il me paraît que vous autres parisiens vous

allez avoir une grande et paisible révolution dans votre gouvernement et votre musique, Louis XVI et Gluck vont faire de nouveaux Français ».

En août 1775, *La Cythère assiégée*, opéra-ballet à la manière de Rameau, reçoit un accueil mitigé, mais Gluck est surtout au travail pour la version française de son *Alceste* : elle est créée en 1776, après un travail considérable du compositeur, obtenant une maturité splendide de la partition, que Berlioz saluera par « c'est de la musique de géant ! », une véritable résurrection de la tragédie antique, avec un chœur quasi omniprésent, et des scènes infernales époustouflantes. La première en présence de la Reine est accueillie froidement, mais par la suite c'est à nouveau le triomphe. Des admirateurs commandent à Houdon le buste de Gluck. Mais la perte de sa fille adoptive l'atteint en plein cœur, et c'est dans cet état d'esprit qu'il compose *Armide*, qu'il veut très différente de ses œuvres précédentes. Il réutilise le livret de Quinault que Lully avait mis en musique un siècle avant lui, en décuplant son véritable pouvoir dramatique. Avec Legros en Renaud, Noverre pour les ballets, et la présence de la Reine aux deux premières représentations de 1777, l'œuvre est un succès, mais déclenche une polémique entre Lullistes et Gluckistes, qui devient une Querelle qui agace le compositeur, d'autant qu'il s'épuise en réponses acides qui relancent les attaques cinglantes. *Le Roland* de Piccinni créé en 1778 avive les deux partis, maintenant Piccinnistes contre Gluckistes ! C'est dans ce contexte qu'est créée *Iphigénie en Tauride*, s'ouvrant par un orage orchestral sans précédent, et déployant tout du long des forces dramatiques considérables. Mais cinq ans après la première *Iphigénie*, le style de Gluck semble maintenant accepté. Il en va autrement de sa dernière pièce parisienne : *Écho et Narcisse*, drame musical, qui est un retour à un style plus modéré, dans une aimable pastorale, dont la partition élégiaque contient des merveilles et dont les accents tragiques sont de purs moments d'humanité. Frappé d'une attaque d'apoplexie durant les répétitions, Gluck ne s'attache pas à défendre une œuvre qui n'a pas l'effet de bombe de ses œuvres précédentes, faute d'un livret

puissant. Dégouté par l'échec de la pièce et épuisé par la maladie, il quitte Paris et cesse de composer de l'opéra. Il termine ses jours sans vraiment sortir de la maladie, en assistant au triomphe de ses œuvres parisiennes montées à Vienne en allemand ou en italien. Mais Paris n'a pas renoncé à lui : on attend avec impatience son opéra *Les Danaïdes* qui serait le retour à un grand sujet et aux effets gluckistes. Le maître entretient le suspense, mais c'est à son disciple Antonio Salieri qu'il fait travailler la musique, ne se sentant ni la force de composer, ni celle d'affronter à nouveau le public parisien. Salieri supervise en effet toutes les répétitions, et la première se fait avec une œuvre signée de Gluck et Salieri. C'est un triomphe ! Ce n'est qu'après la cinquième représentation qu'est publiée une lettre où Gluck affirme : « la musique des *Danaïdes* est complètement de Salieri, ma seule part a été de faire des suggestions, qu'il a acceptées ». A trente-quatre ans, Salieri conquiert ainsi le cœur des français pour

une décennie, tout en restant très proche de Gluck à Vienne : il en sera l'ultime confident. Les dernières années de Gluck ne sont plus marquantes musicalement, hormis l'adaptation en allemand de son *Iphigénie en Tauride*.

Le legs de Gluck est considérable : réformateur de l'opéra, ses grandes œuvres de maturité influencent tous les grands compositeurs européens de son temps, Mozart, Beethoven et Weber lui devant évidemment beaucoup, ainsi que toute l'école italienne dont Spontini et Cherubini en premier lieu. Ses œuvres s'inscrivent dans le répertoire jusqu'à nos jours et son influence fut majeure pour Wagner (qui adapta en allemand *Iphigénie en Aulide*) comme pour Berlioz évoquant « l'idéal que je m'étais fait du style de Gluck » qui provoque chez lui une exaltation extraordinaire. Sa version de l'Orphée du maître en serait la meilleure preuve...

Laurent Brunner

ARGUMENT

Les chinoises Lisinga, Sivene et Tangia s'ennuient prodigieusement. Alors qu'elles tentent de trouver une solution à leur problème, Silango apparaît !

Elles essaient de le chasser du quartier des femmes, où, dans la Chine dans laquelle nous sommes, les hommes n'ont pas le droit d'entrer. Mais la crainte qu'il soit aperçu en sortant est plus forte et elles consentent à ce qu'il reste.

Il rentre juste d'Europe et il fait des récits de voyage qui invitent Lisinga (sa sœur) Sivene, (son amante) et Tangia à se moquer de lui.

De nouveaux divertissements sont évoqués. Lisinga suggère tout à coup de jouer à l'opéra !

L'idée est accueillie avec un enthousiasme débordant.

Cependant, quel genre choisir ? Une tragédie aux grands airs héroïques ? Une scène

pastorale exprimant les sentiments tendres de deux bergers ? Ou un opéra-comique ?

Les trois !

Lisinga racontera le désespoir de la figure mythologique Andromaque, pleurant la mort de son mari Hector, et sa crainte de voir son fils assassiné cruellement.

Une fois sa performance applaudie, Silango se transforme en berger, rendu amoureux des beautés d'une jeune fille — qu'incarnera Sivene.

On approuve. Tangia hésite avant de se plier à son tour au jeu. Elle sera un jeune parisien qui se prépare à aller à un bal — l'occasion de se moquer de Silango.

Toutes les parties chantées, personne ne peut trancher sur le genre le meilleur. Ils chantent donc un quatuor à la louange de l'opéra et de tous ses possibles.

Charles Di Meglio

NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE

Rappresentiamo qualche cosa drammatica! / Pour nous distraire, jouons à l'opéra !
(Lisinga)

Amoureux de l'opéra de tous les pays, unissons-nous ! C'est à une joyeuse fête que nous convoquent Métastase et Gluck : un opéra qui joue à l'opéra !

Les auteurs du texte et de la musique savaient qu'ils s'adressaient à une sacrée amoureuse de l'opéra en planchant sur leur œuvre commune. Marie-Thérèse d'Autriche, future mère de Marie-Antoinette, est la première à tenir le rôle de Lisinga en 1735 dans la mise en musique du livret par Caldara. Couronnée impératrice, elle est la première spectatrice de notre version composée dix-neuf ans plus tard.

L'opéra permet toutes les audaces et les illusions. Comme celles de faire voyager jusqu'en Chine, celles de faire apparaître et disparaître des mondes, celles de changer les genres, ou celles de faire co-exister la Grèce antique, l'Arcadie avec un appartement de snob parisien. L'opéra permet aussi de s'affranchir du carcan de l'étiquette, pour s'adonner à la joyeuse espièglerie scintillante en jouant à l'héroïne de tragédie ou à la bergère, comme Marie-Antoinette le fera elle-même dans son petit théâtre.

Hommage aux ressorts dramatiques, l'œuvre invite à toutes les folies. Mettons à profit l'artifice et les machineries des scènes historiques, avec leurs changements à vue qui renouent avec l'émerveillement que nous cherchons tous à l'opéra. Voguons au gré des airs, d'un lieu à l'autre, comme par magie. Du cabinet d'un appartement, nous voilà transportés dans un temple antique, dans une gloire, dans une forêt. Chaque tableau s'enchâsse dans l'action et les personnages se métamorphosent avec la musique. Les costumes se transforment comme les décors pour figurer les personnages de fiction au sein de la fiction théâtrale. Chacun des personnages de l'*azione teatrale* devient la personnification des différents affects de l'opéra, que réunit Gluck — comme lui-même semblait les réunir lorsqu'il composait, si l'on en croit ce récit de 1779 relatant la rencontre

entre Étienne-Nicolas Méhul, alors âgé de seize ans, et Gluck qui s'app préparait à donner son *Iphigénie en Tauride* :

Tout à coup je le vois bondir de son siège, saisir des chaises, des fauteuils, les ranger autour de la chambre en guise de coulisses, retourner à son clavecin pour prendre le ton, et voilà mon homme, tenant de chaque main un coin de sa camisole, fredonnant un air de ballet, faisant la révérence comme une jeune danseuse, des glissades autour de ses chaises, des tricotets et des entrechats, et figurant enfin les poses, les passes et toutes les allures mignardes d'une nymphe de l'Opéra.

On joue, tout est pour de faux, mais c'est pour de vrai !

On joue sur le genre (dans tous les sens du terme), on voyage au sein d'une même partition d'un génie bourré d'humour, de l'éclatant style de Jomelli ou de Hasse, à la tendresse un peu désuète de Porpora, au style comique de Galuppi. Et pourtant chaque note résonne du style propre à Gluck le réformateur : l'ouverture nous annonce déjà chacun des airs, tandis que ceux-ci sont imbriqués à l'action d'une manière où le plaisir du jeu et la joie du drame musical fleurissent avec la complicité du public.

Et de même que nous voyageons à travers le temps et les mers, comme autant de prétextes à l'éclosion d'une partition éblouissante, la Chine est le prétexte à un regard perçant sur soi. Pour Gluck, qui voyait la musique comme le langage de l'humanité, l'Orient de théâtre nous en dit plus sur l'Europe du XVIII^e siècle qu'elle ne tente de raconter l'ailleurs. Reflet d'un monde qui rêve de s'ouvrir à des cultures qui lui paraissent plus sereines et libres, la chinoiserie permet une décontraction de ton et un regard lucide sur son propre monde.

A l'instar des philosophes des Lumières qui soutiendront la réforme gluckiste, le semblant d'exotisme à la mode permet de critiquer avec humour son propre monde. L'humour omniprésent — et Gluck, avec l'espièglerie de sa partition, en regorge —

permet d'ouvrir la critique d'une société que connaissent bien les auteurs. Une société qui s'ennuie, qui restreint les libertés des femmes et les cantonne à leurs appartements, une société frivole qui ne peut s'épanouir qu'en s'inventant des ailleurs et des divertissements, une société enfin, qui n'existe qu'en fuyant sa propre réalité et qui ne se révèle que dans le jeu. Tout est sérieux, et rien ne l'est.

La Chine n'est pas figurée de manière illustrative — comme dans une mise en scène de *Turandot* dans les années 1950. Semblable à une nonchalante composition de Boucher, elle apparaît ici comme une abstraction, un ensemble de signes empruntés, déplacés, de tons pastels ou vifs qui viennent rappeler les porcelaines que l'on s'arrachait en Europe — de la vaisselle blanc-bleu de la dynastie Qing, aux services bigarés dits « à La Pompadour », en passant par les figurines de la manufacture de Ludwigsburg.

De la même manière, nous ne cherchons pas, avec l'utilisation des décors historiques et

des costumes inspirés de ceux de l'époque, à reproduire fidèlement une représentation à la cour de Vienne. En l'évoquant, nous créons une œuvre nouvelle pour le public d'aujourd'hui, pour le toucher autant que celui de la cour de Marie-Thérèse l'a été. Pour les philosophes des Lumières, une œuvre de génie doit défier le temps et être perpétuellement neuve : innovante au moment où elle naît, cette innovation ne disparaît pas avec le temps, elle échappe aux modes du moment, et demeure une découverte universelle perpétuelle, source d'étonnement, de surprises, d'émerveillement et de joie.

L'amour pour l'opéra n'a pas d'âge ni d'époque : il les traverse toutes depuis le début du XVII^e siècle. En jouant avec tous les codes de l'opéra, et en mettant en avant la vitalité d'une troupe de jeunes chanteurs, nous renforçons la joie universelle de partager un moment de théâtre éblouissant et virtuose.

Charles Di Meglio

LES DÉCORS HISTORIQUES DU THÉÂTRE DE LA REINE

Marie-Antoinette inaugura son théâtre en 1780. Les décors utilisés pour les représentations données à Trianon provenaient des importants fonds des Menus-Plaisirs : acheminés depuis les magasins des théâtres de la cour, ils y étaient rapportés après chaque spectacle.

À la Révolution, les décors des scènes royales furent transférés à Paris, puis vendus ou réemployés. Lorsque le théâtre rouvrit en 1836, après plus de vingt-cinq ans d'inactivité, Louis-Philippe chargea Pierre-Luc-Charles Ciceri, célèbre peintre décorateur de l'Opéra, de créer plusieurs tableaux de répertoire : une Forêt, un Intérieur rustique, un Salon bourgeois et une Place publique. Malgré des états de conservation variés, ces décors forment aujourd'hui encore un ensemble précieux pour comprendre l'esthétique théâtrale du XIX^e siècle.

Les représentations au théâtre de la Reine restent rares, afin de protéger ce patrimoine particulièrement fragile. Le lieu est toutefois un véritable musée vivant du théâtre, accessible au public lors de visites-conférences consacrées notamment à la présentation des décors et de la machinerie en mouvement.

Au fil des années, le théâtre de la Reine est devenu en outre un lieu de recherche et d'expérimentation consacré aux matériaux, techniques et procédés de la décoration théâtrale des XVIII^e et XIX^e siècles. Ces études visent à présenter progressivement au public les décors de scène incomplets conservés à Versailles, mais aussi à Fontainebleau ou à Compiègne, en recréant les éléments disparus d'après les inventaires. Ainsi, en 2022, le tableau de la Place publique a été complété par une nouvelle toile de fond

et deux châssis. En 2024, la restitution d'éléments d'un Salon riche a permis de montrer deux châssis de 1773, pour la première fois depuis le XVIII^e siècle.

La programmation des *Cinesi* à Trianon nous a conduits à concrétiser un projet muséographique envisagé depuis longtemps. Fidèle à sa vocation, le théâtre de la Reine cherche à associer chaque œuvre à des décors aussi appropriés que possible. L'exotisme du livret de l'opéra de Gluck a ainsi conduit à retenir une toile de fond de 1774, parfaitement accordée à l'ouvrage : un salon aux tons bleus et roses, orné de cartouches floraux et de deux grands paysages à la chinoise.

Aujourd'hui conservée dans les collections de Fontainebleau, cette toile est le seul vestige d'un décor conçu pour une représentation de *Zémire et Azor* de Grétry, donnée en 1774 au théâtre de la cour des Princes, à Versailles. Les archives en précisent la composition (trois plans de châssis, une ferme et une toile de fond) et permettent d'envisager la restitution des parties disparues.

Cette décoration reprend clairement les codes décoratifs de son époque. Ses paysages, interprétations occidentales d'un Orient imaginaire, semblent inspirés des recueils d'ornements « arabo-chinois » de Jean-Baptiste Pillement. Quant aux cartouches floraux, ils se rapprochent de ceux d'un cabinet de l'appartement du roi à Fontainebleau, réalisés par Alexis Peyrotte.

Sous la conduite du peintre décorateur Pasquale Mascoli, les machinistes du théâtre ont construit les châssis de coulisse, ensuite peints sur place. Les paysages s'inspirent directement des compositions de Pillement, tandis que le cabinet dit du « Brûle-tout », dans l'appartement du roi à Fontainebleau, a servi de source pour les motifs floraux et les oiseaux, repris presque à l'identique.

Les éléments ajoutés ont également été pensés dans un souci de fidélité historique. Les vases reprennent des modèles conservés dans les collections de Dresde ; la statue de l'empereur Qianlong transpose à la scène un biscuit de Sèvres récemment entré dans les collections du château, dont Marie-Antoinette posséda le premier exemplaire en 1776.

La représentation de ce soir réunit donc décors historiques et éléments recréés. Comme autrefois, la scénographie s'autorise à faire dialoguer les tableaux entre eux, afin de renouveler la magie du théâtre. Edmond Rostand, au seuil de sa charmante comédie *Les Romanesques* (1894), écrivait : « La scène se passe où l'on voudra, pourvu que les costumes soient jolis. » Qu'il nous soit permis d'étendre cette délicieuse liberté aux décors eux-mêmes.

Raphaël Masson

Conservateur en chef du Patrimoine,
en charge du théâtre de la Reine

DÉCORATIONS

Sageret (peintre des Menus-Plaisirs), d'après Louis-René Boquet :

Toile de fond de la « Chambre de Sander » pour le deuxième acte de *Zémire et Azor*, 1774.

Pierre-Luc-Charles Ciceri :

Forêt, 1836.

Place publique, 1836.

Antoine Fontaine d'après Pierre-Adrien Pâris pour le ballet *L'Amant sylphe*, 1783 :

Temple de l'Amour, 2006.

Pasquale Mascoli :

Châssis, ferme et toile de fond (copie) de la « Chambre de Sander », 2026.

Vases (d'après des modèles de la Porzellansammlung de Dresde).

Statue de l'empereur Qianlong (d'après le biscuit de Sèvres attribué à Josse-François-Joseph Le Riche, 1776).

CONSTRUCTION ET ACCESSOIRES

Gabriel Bouchayer, chef constructeur
Lyes Ouzeri
Pasquale Mascoli

LUMIÈRES ET ÉCLAIRAGE

Charles-Édouard Soudan

BRIGADE DES MACHINISTES DU THÉÂTRE DE LA REINE

Démis Boussu, chef machiniste
Yann Baguet
Simon Bertrand
Gabriel Bouchayer
Brice Delorme
Pasquale Mascoli
Lyes Ouzeri
Tom Sannier
Charles-Édouard Soudan
Yanis Zarzar

CHARLES DI MEGLIO

MISE EN SCÈNE

Metteur en scène, comédien et costumier, Charles Di Meglio se forme au théâtre baroque auprès d'Eugène Green. Ils s'intéressent également au travail de David Barnett et s'y forme auprès de Marshall Pynkoski et Jeannette Lajeunesse-Zingg avec lesquels il a travaillé comme assistant à la mise en scène et à la chorégraphie (9 productions d'opéras à Toronto, à Tours et à Versailles). Il a fondé la Compagnie Oghma qui concentre son travail sur le répertoire des XV^e au XVII^e siècles. Il en met en scène la plupart des productions (plus de 20 créations depuis 2014) et en réalise également les costumes.

Le répertoire méconnu ou oublié stimule sa curiosité. En 2018, la Bibliothèque nationale de France lui commande la recréation de *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle, première tragédie profane française. Il propose en 2021 un spectacle autour des *Mazarinades*, pamphlets politiques contre le Cardinal Mazarin, à la Bibliothèque Mazarine puis dirige en 2022 la Nuit blanche à l'Institut de

France, autour de *La Jalousie du Barbouillé*, première farce de Molière. Il est le premier à mettre en scène *Le Malade*, farce de Marguerite de Navarre, et, pour la première fois depuis 1673, *Apollon et Daphné*, une énigmatique comédie en musique de Charles Dassoucy, qui a notamment été donnée à l'Institut de France en novembre. Il est de retour à l'Institut de France le 13 juin avec un hommage au farceur Tabarin, dans le cadre des commémorations officielles des 400 ans de sa disparition, avec l'Académie des Beaux-arts, la Bibliothèque Mazarine et France Mémoire.

La transmission revêt une importance cruciale dans son travail de comédien et de metteur en scène. L'influence de son enfance en Asie est grande et il tente de rapprocher la tradition vivace des théâtres orientaux avec celle, qui est en train de renaître, du théâtre baroque.

Son travail unique sur les XV^e-XVII^e siècles lui vaut d'être régulièrement invité à donner des

classes de maître sur les théâtres médiéval, humaniste ou baroque aux Universités de Metz, Lausanne, Grenoble, Paris III, au CNSMD de Lyon et auprès des Académiciens de l'Opéra Royal. Il a également exposé de ses costumes de scène au Musée des Arts anciens de Namur (Belgique).

Par ailleurs, il a mis en scène la Nuit blanche 2022 de l'Institut de France, pour célébrer les 400 ans de la naissance de Molière, *Les Femmes savantes* de Molière pour les Allumeurs de Réverbères. *Le Cinesi* est sa septième mise en scène lyrique après *La chasse du cerf* à la Galerie des Glaces,

La Susanna de Stradella (2021), *Actéon* de Charpentier (une première fois en 2022 puis 2025 avec l'Académie de l'Opéra Royal), *Didon et Énée* de Purcell avec l'Académie de l'Opéra Royal (2024) et *Britannico* de Karl-Henrich Graun donné au festival de Sarrebourg et à Port-Royal-des-Champs à l'été 2025. Il est heureux de revenir à Versailles pour deux productions la saison prochaine, avec les Académiciens pour un spectacle autour des comédies-ballets de Lully et Molière à la Galerie des Glaces et au Théâtre de la Reine pour *Marc-Antoine* et *Cléopâtre* de Hasse.

ANDRÉS GABETTA

DIRECTION

Le violoniste franco-argentin Andrés Gabetta est considéré comme l'un des musiciens baroques les plus brillants de sa génération. Toujours à la recherche d'une sonorité riche et de couleurs contrastées sur instrument d'époque, il se produit en tant que soliste et chef dans les plus grandes salles européennes L'Elb Philharmonie, Berlin Philharmonie, Köln Philharmonie, Musikverein Wien, Philharmonie de Paris, Concertgebouw Amsterdam, KKL Luzern, Théâtre des Champs-Élysées, aux côtés de solistes tels que Cecilia Bartoli, Franco Fagioli, Sol Gabetta, Julia Lezhneva, Giuliano Carmignola, Vivica Geneaux, Simone Kermes, Nuria Rial, Maurice Steger, Gabor Boldoczki, Sergej Nakariakov, Christophe Coin.

Andrés Gabetta développe une interprétation et une présentation originales des œuvres célèbres en même temps qu'il explore des pièces encore inédites du répertoire baroque, comme l'en atteste sa discographie très souvent récompensée de Grammys pour les enregistrements des *Concertos brandebourgeois* de Bach, Prix Choc, Diapason d'Or.

Remarqué par Christophe Coin, Andrés Gabetta fait ses débuts en 2004 comme violon solo à l'Ensemble baroque de Limoges puis à l'Orchestre de Chambre de Bâle avant de créer la Cappella Gabetta en 2011. En 2017, il collabore pour la première fois avec Cecilia Bartoli (enregistrement du CD *Dolce Duello*), qui l'invite aussitôt à partager la scène en soliste avec elle lors d'une tournée européenne autour de Vivaldi. Depuis, elle l'invite régulièrement comme soliste, violon solo et chef de son orchestre Les Musiciens du Prince.

Gabetta Consort répond à un désir de découvrir un répertoire varié, inédit, insolite, du baroque italien et français, parfois jusqu'à la frontière entre les différents styles musicaux. Cette formation à géométrie variable, allant du quintette aux symphonies de chambre, s'est construite à partir la complicité et la maturité musicales développées par des musiciens habitués à jouer ensemble depuis plus de dix ans. Au programme : enregistrement de concertos pour violon inédits, découverte d'œuvres classiques sous un angle nouveau, collaboration étroite avec de grands artistes de la scène internationale.

ORCHESTRE DE L'OPÉRA ROYAL

L'Opéra Royal du Château de Versailles accueille plus de cent représentations par an et s'associe aux plus grands noms et interprètes internationaux qui se succèdent sur sa scène prestigieuse. L'Orchestre de l'Opéra Royal est né en 2019 pour *Les Fantômes de Versailles* de John Corigliano. Constitué de musiciens travaillant régulièrement avec les plus grands chefs, l'Orchestre défend un large répertoire allant du baroque au romantique, en passant par le classique. En raison de l'histoire du lieu dont il porte le nom, le cœur de répertoire est constitué de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Plusieurs chefs sont amenés à diriger l'Orchestre au cours des saisons, chacun apportant sa vision musicale en fonction du programme, comme Gaétan Jarry, Stefan Plewniak, Victor Jacob, Théotime Langlois de Swarte ou encore Andrés Gabetta et Justin Taylor.

L'Orchestre, à géométrie variable, s'adapte aux besoins des différents projets de l'Opéra Royal et de Château de Versailles Spectacles. De la musique de chambre à l'opéra, en passant par le concert symphonique, l'Orchestre permet par ses différentes formations, d'offrir à chaque genre la meilleure cohésion musicale. À son répertoire, on retrouve notamment *Les Quatre Saisons* de Vivaldi, *Le Messie* de Haendel, les concertos pour violon et *La Passion selon saint Jean* de Bach, *Didon et Énée* de Purcell, *Roméo et Juliette* de Zingarelli, *L'Enlèvement du sérail*, *Don Giovanni* et le *Requiem* de Mozart, *La Fille du régiment* de Donizetti, *Carmen* de Bizet...

Cette saison 2025/2026, l'Orchestre de l'Opéra Royal est à l'honneur dans son lieu de résidence, avec plus de vingt-cinq productions pour plus de cinquante représentations, sans compter les tournées en France et à l'étranger. Ainsi, l'Orchestre se produira notamment dans *Ariodante*, *Le Messie* et *Les Feux d'artifice royaux* de Haendel, *Didon*

et *Énée* de Purcell, *L'Enlèvement du sérail* de Mozart, *La Passion selon saint Jean* de Bach, *Les Saisons* de Boismortier. L'Orchestre poursuivra également son exploration de la musique romantique et du XIX^e siècle avec *La Vie parisienne* d'Offenbach, *Cendrillon* de Rossini, *Faust* de Gounod ou encore le concert du nouvel an célébrant le bicentenaire de Johann Strauss. Enfin, l'Orchestre accompagnera le Malandain Ballet Biarritz dans *Les Saisons* et *Marie-Antoinette* et les artistes Théo Imart, Alex Rosen, Juliette Mey et Franco Fagioli pour des récitals d'exception.

L'Orchestre de l'Opéra Royal, très présent en tournée, fait rayonner sa virtuosité sur les plus belles scènes de France, comme à l'international. Il est régulièrement programmé à la Salle Gaveau (Paris), au Théâtre de Poissy, mais aussi au Palau de la Música Catalana de Barcelone, au New Year Festival de Gstaad, en tournée en Corée du Sud, comme dans les principaux festivals d'été : au Festival Valloire Baroque, l'Abbaye du Thoronet, à Cahors, à Prades, à Bauges, à Uzès, au Festival de Sablé, à La Rochelle, à Guéthary, aux Flâneries Musicales de Reims, à Menton, au Teatros del Canal et à l'Auditorium National de la Musique de Madrid, à Castellón, au festival de Peralada, au Théâtre du Capitole de Toulouse et au Haendel Festival de Karlsruhe. En 2024, l'Orchestre de l'Opéra Royal a réalisé une tournée de quinze dates en Chine, en Mongolie et au Vietnam, où il est retourné en 2024/2025. Cette série de concerts a permis d'exporter jusqu'en Asie le savoir-faire des musiciens de l'Orchestre. À ce titre, l'Orchestre s'est produit lors de l'inauguration du Ho Guom Opera de Hanoï en 2023, établissant un partenariat entre les deux opéras. Ce partenariat s'est pérennisé au travers de la coproduction du ballet *Les Saisons* de Thierry Malandain en décembre 2023, repris en tournée à Hanoï en 2024, et avec les représentations de *Carmen* de Bizet en avril 2025. L'Orchestre

s'est exporté en juillet 2025 de l'autre côté de l'Atlantique avec une tournée en Amérique du Nord, comprenant New York, le Festival Napa Valley et le Canada. L'Orchestre accompagne également la grande Sonya Yoncheva à Majorque et Santander à l'été 2025. Il fait ses débuts cette saison au Festival Enesco de Bucarest (Roumanie) et au Festival baroque de Bayreuth (Allemagne), en plus d'une nouvelle tournée en Asie avec les ballets *Les Saisons* et *Marie-Antoinette*.

Acteur majeur du label Château de Versailles Spectacles (lauréat du prix Label de l'année 2022 par les International Classical Music Awards), l'Orchestre de l'Opéra Royal participe activement à ses enregistrements. Parmi les plus remarquables, on retrouve les *Stabat Mater* de Pergolèse et de Vivaldi sous

la direction de Marie Van Rhijn (Diamant d'*Opéra Magazine*), *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin dirigées par Stéphane Fuget, *Les Quatre Saisons* de Guido et Vivaldi avec Andrés Gabetta (Choc de *Classica*), *Roméo et Juliette* de Zingarelli sous la direction de Stefan Plewniak (Choc de *Classica*), les *Hymnes du Couronnement* de Purcell et Haendel rassemblés par Gaétan Jarry dans *The Crown*, le Gala Plácido Domingo à Versailles, *Le Messie* de Haendel sous la baguette de Franco Fagioli, *Don Giovanni* et *L'Enlèvement du Sérail* en DVD ou encore *Dis-moi Vénus...* avec Marie Perbost et Gaétan Jarry (Choix de France Musique) et le récital de Franco Fagioli *Arias pour Velluti, le dernier castrat*.

Violons I

Nikita Budnetskiy
Raphaël Aubry
Anna Markova

Violons II

Roberto Rutkauskas
Sophie Dutoit
Léa Roeckel

Alto

Alexandra Brown

Violoncelle

Claire-Lise Demettré

Contrebasse

Nathanaël Malnoury

Hautbois

Florian Abdesselam
Michaela Hrabankova

Cors

Edouard Guittet
Théo Suchanek

Clavecin

Simon Kalinowski

Basson

Robin Billet

Percussions

Jean-Christophe Cassagnes

