

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SAISON 2020 - 2021

alcina

GEORG FRIEDRICH HAENDEL


**opéra national
du rhin** opéra d'europe

ALCINA / GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Dramma per musica en trois actes Livret anonyme d'après Alcina delusa da Ruggiero d'Antonio Marchi, inspirée de *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto
Créé au Covent Garden de Londres le 16 avril 1735

[NOUVELLE PRODUCTION]

Coproduction avec l'Opéra national de Lorraine et l'Opéra de Dijon
Direction musicale **Christopher Moulds**
Mise en scène **Serena Sinigaglia**
Décors **Edoardo Sanchi**
Costumes **Katarina Vukcevic**
Lumières **Alessandro Verazzi**
Vidéo **Luca Scarzella**

Alcina **Ana Durlovski**
Morgana **Hélène Guilmette**
Ruggiero **Diana Haller**
Bradamante **Marina Viotti**
Oronte **Tristan Blanchet**
Melisso **Arnaud Richard**
Oberto **Clara Guillon**

Orchestre symphonique de Mulhouse

STRASBOURG

Opéra

ve 21 mai 20 h
di 23 mai 15 h
ma 25 mai 20 h
je 27 mai 20 h
sa 29 mai 20 h

COLMAR

Théâtre

sa 5 juin 20 h

MULHOUSE

La Sinne

di 13 juin 15 h
ma 15 juin 20 h

Sur l'île d'Alcina

STRASBOURG

Opéra, Salle Bastide

me 5 mai 13 h 30



En langue italienne,
surtitrages en français et en allemand

Durée approximative
3h10 entracte compris

Conseillé à partir de 8 ans

Contact: Hervé Petit
tél + 33 (0)3 68 98 75 23
courriel: jeunes@onr.fr

Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg
operanationaldurhin.eu

ARGUMENT

Amoureuse du chevalier Ruggiero, d'ores et déjà promis à Bradamante, l'enchanteuse Alcina use de ses pouvoirs pour l'envoûter et le garder prisonnier sur son île, encerclée de monstres enchantés qui ne sont autres que ses anciens amants métamorphosés. Bradamante, en peine de retrouver son futur époux, part à sa recherche déguisée en son propre frère, Ricciardo, et accompagnée de son confident, Melisso. Ils se munissent d'un anneau magique avec lequel ils espèrent délivrer Ruggiero et les autres captifs.

Acte I

Sur les berges de l'île d'Alcina

Bradamante et Melisso échouent volontairement sur les berges de l'île magique d'Alcina où ils sont accueillis par Morgana, sœur de la magicienne et épouse d'Oronte. Cette dernière s'éprend de Bradamante - sous l'apparence de Ricciardo - au premier regard et répond à son désir de rencontrer Alcina.

Au palais de la magicienne

La foudre s'abat alors sur la montagne, ouvrant le chemin jusqu'au palais d'Alcina. Arrivés dans ce lieu luxueux, Bradamante aperçoit son fiancé aux côtés de la reine des lieux. Il semble que cette dernière soit éperdument amoureuse de Ruggiero. Accueillant les deux voyageurs comme il se doit, Alcina leur propose de faire le tour de ses terres, guidés par son amant.

Celle-ci partie, Oberto s'interpose, à la recherche de son père Astolfo, disparu. Bradamante le reconnaît comme étant son cousin et devine la responsabilité d'Alcina dans cette affaire. Il se pourrait bien que le pauvre homme ait été transformé en bête sauvage comme nombre des otages de l'île. Quant à Ruggiero, il ne jure qu'amour pour Alcina, toute tentative d'approche est vaine.

Dans un autre temps, Oronte entrevoit les nouveaux penchants de sa femme envers Bradamante et, sa fierté touchée, provoque la demoiselle travestie en duel. Cette impulsion ne fait qu'aggraver sa situation. Morgana, folle de rage, le quitte.

Dans les appartements d'Alcina

Se retrouvent Ruggiero et un Oronte peiné et de mauvaise humeur. Dans son emportement, il tente de dévoiler la vraie nature d'Alcina à Ruggiero. Mais celui-ci refuse d'y croire. Le mari déchu ose alors lui inventer une liaison entre Alcina et Bradamante, alias Ricciardo, pour le persuader de la perfidie de sa maîtresse. Le doute s'installe dans l'esprit du bel amant. Lorsque Bradamante essaye de lui dévoiler sa véritable identité, il ne voit dans son action qu'un moyen de le tromper et de déguiser son amour pour Alcina.

Cette dernière, vexée des craintes éprouvées par son amant, est prête à changer Bradamante en bête sauvage. Morgana, apprenant cela, se précipite auprès de la jeune femme pour lui dire de s'enfuir mais celle-ci lui intime de dire à sa sœur qu'elle ne peut l'aimer puisqu'elle se promet déjà à une autre. Pensant que cet aveu lui est destiné, Morgana s'en retourne auprès d'Alcina, heureuse d'avoir un retour à son amour.

Acte II

Dans la grande salle du palais

Melisso, déguisé en Atlanto - ancien tuteur de Ruggiero -, lui passe l'anneau magique au doigt. Délivré des enchantements qui l'entourent, le jeune homme peut percevoir l'île dans son état réel, dénuée de sa magnificence, et comprend qu'il a été trompé. Melisso lui commande de continuer à jouer le jeu avec Alcina afin de pouvoir la tromper à son tour et lui fait part de son plan pour s'enfuir. Ruggiero, encore sous le choc de sa découverte, reste méfiant. Ainsi, lorsque Bradamante les rejoint, il ne peut s'empêcher de croire à une ruse de l'enchanteresse, désespérant la jeune femme.

Devant la statue de Circé

Ruggiero parvient avec subtilité à faire renoncer Alcina à transformer Bradamante en monstre et lui demande de le laisser partir à la chasse, lui permettant ainsi de mettre en place le plan d'évasion. Mais cela sans l'arrivée d'Oronte qui trahi les fuyards et révèle à la magicienne leurs intentions. Alors qu'Alcina promet vengeance, Morgana refuse de croire les dires de son mari. Toutefois, elle ne peut continuer à nier la réalité lorsqu'elle surprend une conversation entre Bradamante - sous sa véritable identité - et Ruggiero, réalisant la double trahison, vis-à-vis d'elle et de sa sœur.

Dans les sous-sols du palais

Appelant à son aide les esprits dans sa salle de magie, Alcina est désespérée devant ses vains efforts pour empêcher le trio de prendre la fuite.

Acte III

Dans l'atrium du palais

Alors que Morgana tente de revenir dans les faveurs de son mari, celui-ci se laisse désirer et jouit de la défaite d'Alcina : son armée est vaincue par Ruggiero qui lui a fait savoir son désir de retourner auprès de sa fiancée. Bradamante ne souhaite que l'anéantissement de la magicienne et, pour cela, a la volonté de délivrer tous ses prisonniers à l'aide de l'anneau magique.

Devant le palais, face à l'urne renfermant la magie d'Alcina

Alcina ayant promis à Oberto qu'il retrouverait son père, celui-ci revient vers elle pour qu'elle tienne sa parole. Malicieuse, elle lui donne un poignard et lui ordonne de tuer un lion sorti d'une cage. Le jeune homme reconnaît son père en la bête et retourne l'arme contre l'enchanteresse, la menaçant avant de quitter les lieux, fou de rage.

Ruggiero et Bradamante sont prêts à détruire l'urne alors qu'Alcina tente de les en empêcher, les prenant par les sentiments. Mais ses ruses ne fonctionnent pas. Ruggiero brise le réceptacle, mettant fin aux pouvoirs et enchantements de la magicienne. Les bêtes sauvages retrouvent forme humaine, les biens d'Alcina sont envahis par les eaux et celle-ci s'exile avec Morgana. Oberto et son père sont à nouveau réunis et, tout est bien qui finit bien.



Orlando Furioso Ruggiero sauvant Angelica dessin de Gustave Doré

Transformations

Outre le fait qu'Alcina a la fâcheuse manie de transformer tout homme qui débarque sur son île, métamorphoses qui prennent fin à l'issue de l'opéra, il faut noter quelques autres changements d'apparence :

- Morgana, sœur d'Alcina et épouse d'Oronte, s'éprend de celui qu'elle croit être Ricciardo mais qui est en réalité Bradamante

Alcina est prête à changer Bradamante en bête sauvage

Melisso est à un moment déguisé en Atlanto

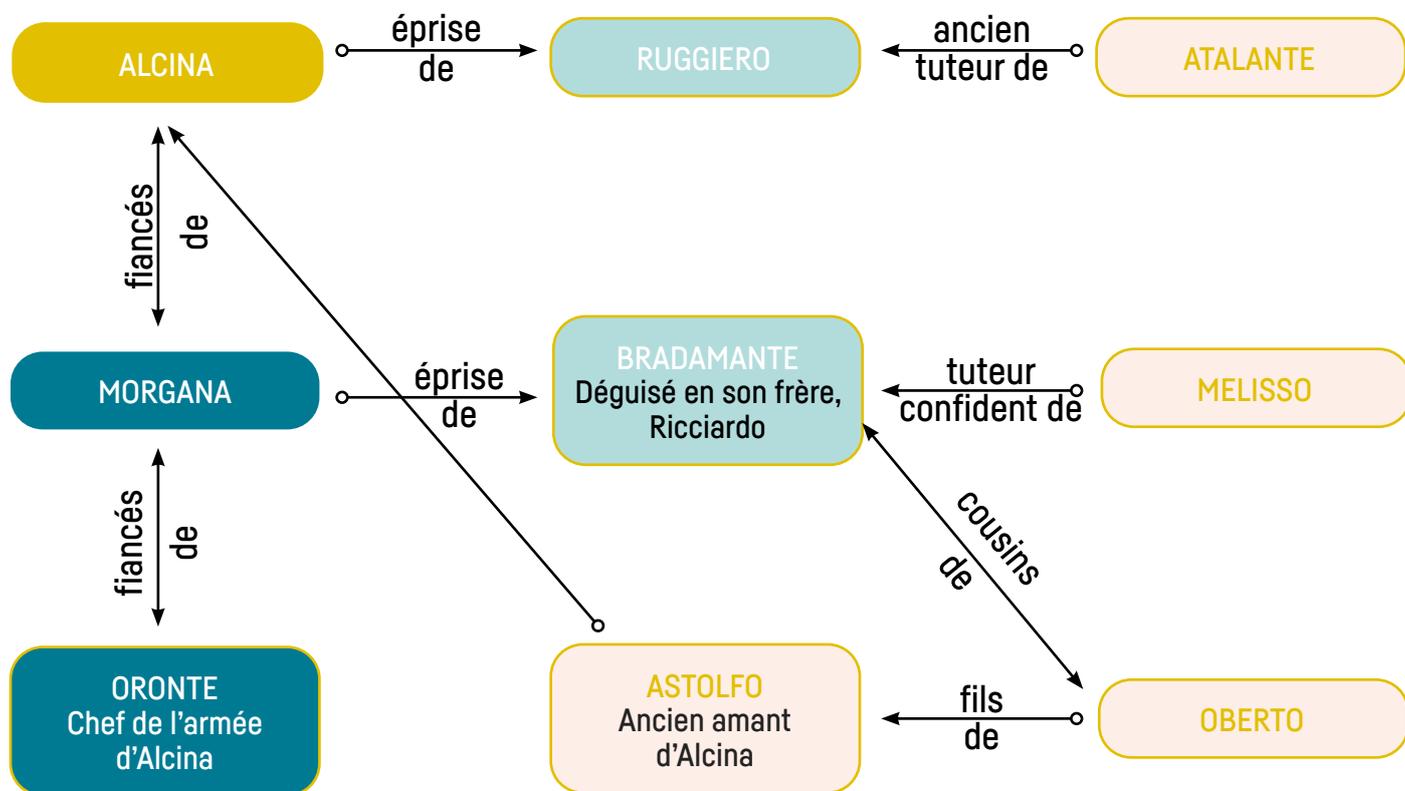
Bradamante apparaît à un moment sous sa véritable identité

Oberto doit tuer un lion sorti d'une cage qui n'est autre que son père



Niccolò dell'abate Fresque pour *Orlando furioso* Alcina accueille Ruggero

LES PERSONNAGES ET LEURS RELATIONS



Alcina • SOPRANO*
ENCHANTERESSE, ÉPRISE DE RUGGIERO

Vile et malicieuse, Alcina a pour habitude de transformer ses amants en bêtes sauvages quand elle s'en lasse. Pour le moment, elle est éprise de Ruggiero qu'elle a ensorcelé de façon à ce qu'il pense l'aimer en retour. Fière de sa réussite, elle accueille fastueusement les nouveaux venus, Bradamante et Melisso. Face à la rumeur qui court sur une liaison entre elle et Bradamante, elle tente de rassurer Ruggiero et propose de métamorphoser la rivale (ou plutôt le rival) en monstre. L'enchanteresse ne comprend que trop tard qu'elle a perdu le contrôle sur Ruggiero et, malgré ses invocations faites à des puissances supérieures, elle est vaincue par son « amant » et l'anneau magique qui le protège désormais. Tous ses pouvoirs disparaissent alors, la contraignant à s'enfuir.

Morgana • SOPRANO*
SŒUR D'ALCINA ET ÉPOUSE D'ORONTE

Morgana tombe amoureuse de Bradamante – sous l'apparence de Ricciardo – lorsqu'elle l'accueille sur l'île et la conduit à Alcina. Face à la colère de son mari qui refuse ses nouveaux penchants, elle le quitte puis s'en félicite pensant que l'amour qu'elle porte à Bradamante est réciproque. Toutefois, son assurance est de courte durée lorsqu'elle surprend une conversation entre la jeune femme – sous sa véritable apparence – et Ruggiero et comprend qu'elle a été dupée. Désespérée, elle s'en retourne auprès de son époux qui, par orgueil, refuse ses avances. Elle s'enfuit finalement avec sa sœur quand cette dernière perd ses pouvoirs.

Ruggiero • MEZZO-SOPRANO*

FIANCÉ DE BRADAMANTE ET PRISONNIER D'ALCINA

Soumis à un sortilège d'Alcina, il est prisonnier de l'enchanteresse et se croit épris d'amour pour elle. Une fois la bague magique passée à son doigt, il réalise la réalité de sa situation, souhaite s'échapper de l'île et retrouver sa bien-aimée, Bradamante. Mais, suivant les désirs de cette dernière, il détruit l'urne enfermant les pouvoirs de la magicienne avant de quitter les lieux et libère ainsi tous les prisonniers de ses enchantements.

Bradamante • ALTO*

FIANCÉE DE RUGGIERO [DÉGUISEE EN SON FRÈRE, RICCIARDO]

Souhaitant retrouver son fiancé fait prisonnier d'Alcina, elle se travestit et prend l'apparence de son frère, Ricciardo, pour le retrouver. Elle joue de son déguisement pour séduire et manipuler Morgana, obtenant ainsi de rester auprès d'Alcina et de Ruggiero. Désespérant qu'il ne la reconnaisse un jour, son souhait le plus cher et de mettre un terme aux agissements de l'enchanteresse. Une fois, Ruggiero mis en confiance, lui ayant dévoilé sa véritable identité, elle le persuade de détruire l'urne contenant les pouvoirs de la magicienne.

Oronte • TÉNOR*

CHEF DES FORCES D'ALCINA ET ÉPOUX DE MORGANA

Jaloux de voir son épouse éprise de Bradamante (sous l'apparence de Ricciardo), il provoque la rivale en duel, ce qui lui fait perdre définitivement l'amour de Morgana. Comme il est en désaccord avec les agissements de la magicienne, il tente de faire comprendre sa vraie nature à Ruggiero et, pour cela, invente une relation entre elle et Bradamante, envers qui il garde une grande rancœur. En tant que chef de l'armée, il prévient Alcina de la fuite de Bradamante, Melisso et surtout de celle de Ruggiero mais cela ne l'empêche pas de se réjouir de la défaite de l'enchanteresse à la fin de l'histoire.

Melisso • BASSE*

CONFIDENT ET ANCIEN TUTEUR DE BRADAMANTE

Il accompagne Bradamante dans sa quête de Ruggiero et élabore un plan pour s'évader de l'île enchantée. Lorsque Bradamante tente de dévoiler sa véritable identité à Ruggiero, il intervient pour garder les apparences, de peur qu'un conflit n'éclate. Par la suite, il ouvrira les yeux à Ruggiero grâce à l'anneau magique, permettant de le faire revenir à la réalité de sa situation et l'invitant à s'évader avec lui-même et Bradamante.

Oberto • SOPRANO*

FILS D'ASTOLFO ET COUSIN DE BRADAMANTE

À la recherche de son père, il tente d'obtenir des informations auprès de Bradamante et Melisso lors de leur arrivée au palais. Puis, il réussit à faire promettre à Alcina de le retrouver. Devant son inaction, il se permet de la relancer, la mettant en colère. Elle le munit alors d'un poignard, lui intimant de tuer une bête sauvage. Reconnaisant son père derrière les crocs acérés, il refuse de répondre à sa demande et le retrouve finalement, sous forme humaine, une fois les enchantements levés.

À PROPOS DE...

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

COMPOSITEUR



Portrait de Haendel, Anonyme, huile sur toile, vers 1726, National Portrait Gallery Balthasar_Denner

Né le 23 février 1685 à Halle-sur-Saale et fils du barbier et chirurgien Georg Haendel, il est dirigé en premier lieu vers des études de droit. Son désir d'étudier la musique finit par l'emporter sur les ambitions paternelles et il est autorisé à faire l'apprentissage de l'orgue, du clavecin et de la composition auprès de l'organiste Friedrich Wilhelm Zachow. À presque 17 ans, il entre à l'Université de Halle où il ne reste qu'un an avant de rejoindre Hambourg en 1703. Pendant cette année, logé et rémunéré, il se lie d'amitié avec le compositeur et théoricien Johann Mattheson (1681-1764), avec lequel il aura des relations parfois conflictuelles. Il rencontre l'ambassadeur d'Angleterre, John Wyche, au fils duquel il enseigne la musique.

Claveciniste à l'Opéra du Gänsemarkt, il y fait jouer son oratorio *La Passion selon saint Jean* le 17 février 1703. Puis, il continue sur sa lancée et crée en 1705 son opéra *Almira* qui connaît un certain succès. Toujours à Hambourg il compose les opéras *Florindo* et *Daphne*, qui ne seront toutefois pas créés sur scène. En 1706, il part pour l'Italie où il rencontre notamment le marquis Francesco Ruspoli pour qui il travaille par intermittences. Après un duel de clavier plutôt réussi contre le compositeur et claveciniste Domenico Scarlatti, Florence l'accueille pour son opéra *Rodrigo*, en 1707. Puis c'est au tour de la ville de Naples en 1708, avec la sérénade *Aci, Galatea e Polifemo* et à nouveau Florence où il est présent à la cour de Ferdinand de Médicis. En 1710, alors que le compositeur est en route pour Innsbruck, il se produit dans diverses villes comme Hanovre et Düsseldorf, pour au final rejoindre



Ferdinand-III de Medicis, Prince de Toscane

Sa carrière prend de l'ampleur avec la création de *Rinaldo* (1711) sur la scène du Haymarket Opera House – anciennement nommé le Queen's Theatre pour s'intituler, à compter de 1714, le King's Theatre –, premier opéra italien donné dans la capitale du pays, sublimé avec un rôle principal interprété par le castrat* Nicolo Grimaldi. Haendel n'est pas au bout de ses succès et devient le compositeur officiel de la Couronne en 1712. Il dore son image avec l'opéra *Teseo* (1713), ses compositions à l'initiative de la fin de la guerre de succession d'Espagne et pour l'anniversaire de la reine Anne Stuart, avec l'*Ode for the Birthday of Queen Anne*. Une telle notoriété le gagne que, lors de la prise du pouvoir par George I^{er} en 1714, il devient le professeur de musique des petites princesses.

La société musicale, Royal Academy of Music, fondée en 1720 pour donner à voir et à entendre de l'opéra italien au King's Theatre, lui offre un excellent terrain de jeu pour la création de ses œuvres opératiques. Quatorze d'entre elles seront représentées en ces lieux dont *Radamisto* en 1720, *Tamerlano* en 1724 et *Rodelinda* en 1725. Naturalisé anglais sous George II en 1727, il remercie cette attention avec l'opéra *Riccardo Primo*.



Giambattista Tiepolo, Rinaldo et Armida, 1752 huile sur toile

RADAMISTUS.

AN

O P E R A.

As it is Perform'd

At the **KING'S THEATRE**
in the **HAT-MARKET,**

FOR THE

Royal Academy of Musick.



L O N D O N:
Printed for **T H O. W O O D** in *Little Britain.*
1 7 2 0.

Affiche pour Radamisto au King's Theatre

Puis, en 1734, son contrat étant terminé avec le King's Theatre, Haendel laisse le théâtre à la concurrence, l'Opera of the Nobility, fondé à l'initiative du prince de Galles. Le compositeur rebondit et collabore avec John Rich au Théâtre royal de Covent Garden. Il fait appel à la danseuse et chorégraphe Marie Sallé, jouant sa popularité sur la polémique, celle-ci étant «vêtue d'une simple robe de mousseline». Il assure également la compétition avec l'opéra *Atalanta* en 1736, appuyé par les célébrités Anna Maria Strada del Po et Gioacchino Conti. Mais, malgré ces tentatives, le goût pour l'opéra italien se perd dans les sorties culturelles londoniennes.

En 1737, alors qu'il doit faire face à de grosses difficultés financières, Haendel est victime d'une attaque et reste quelques temps paralysés. Il sera ensuite nommé directeur du King's Theatre pour aller de réussites en insuccès. Il se produit dans différents théâtres de Londres, aux Pays-Bas et à Dublin au New Music Hall Fishamble. Vers la fin de sa vie, il se consacre à des saisons d'oratorios, refusant les sollicitations pour la composition d'opéras. La cataracte ronge sa vue à compter de 1751, le rendant presque aveugle. Ce handicap ne l'empêche pas de poursuivre sa passion, assisté par ses élèves, jusqu'à sa mort à Londres, le 14 avril 1759.

Œuvres opératiques principales

- 1705, création d'*Almira* Livret de Friedrich Christian Feustking, d'après Giulio Pancieri
 - 1707, création de *Rodrigo*, livret de Giulio Pancieri
 - 1711, création de *Rinaldo*, livret de Giacomo Rossi
 - 1724, création de *Tamerlano*, livret de Nicola Francesco Haym
 - 1724, création de *Giulio Cesare in Egitto (Jules César en Égypte)*, Livret de Nicola Francesco Haym
 - 1725, création de *Rodelinda*, livret de Nicola Francesco Haym
 - 1733, création d'*Orlando*, livret de Carlo Sigismondo Capece
 - 1735, création d'*Alcina*, Livret anonyme
- D'après *Alcina delusa da Ruggiero* d'Antonio Marchi

AUTOUR DE L'ŒUVRE

Le livret d'*Alcina* n'a pas d'auteur connu. Il fait cependant référence de manière explicite au poème épique *Orlando furioso*, écrit par l'Italien Ludovico Ariosto, dit l'Arioste. *Orlando furioso* paraît pour la première fois en 1516, avant d'être complété en 1532. Cet immense poème qui s'inspire des grands récits de chevalerie du Moyen Âge, raconte les péripéties et voyages de guerriers et guerrières, princes et princesses qui voyagent de par l'Europe et l'Orient. Le récit se passe au temps de Charlemagne : le grand roi est alors en lutte contre les Sarrasins, qui ont envahi le royaume des Francs à la fin du VIII^e siècle. L'Arioste synthétise la légende carolingienne et le cycle arthurien pour chanter les combats de ces héros. Parmi eux, le personnage principal : Roland. Formellement, l'Arioste multiplie un nombre conséquent de récits sans linéarité mais avec un déploiement d'imaginaires impressionnant. Le poème a un succès énorme en Europe et constitue une source abondante dans laquelle puiseront par la suite de nombreux librettistes d'opéra ; une cinquantaine de livrets ont été tirés de *Orlando Furioso*. Pour composer *Alcina*, Haendel va chercher dans les Chants VI, VII et VIII de l'*Orlando furioso* le récit de l'enchantement de Ruggiero par la magicienne Alcina. En tout, le compositeur nous a laissé trois opéras dont les personnages sont empruntés à *Roland furieux* : *Orlando* en 1733, *Ariodante* en 1735 et *Alcina* la même année.

Le personnage d'Alcina, en fait, n'est pas une création pure de l'Arioste : c'est dans le poème *Roland Amoureux* de l'italien Boiardo, publié en 1495, que la reine fait pour la première fois une apparition. Le *Roland furieux* de l'Arioste se veut une suite de ce poème. Mais Alcina est aussi un personnage du roman de chevalerie *Guerrin Meschino*, écrit en 1473 par Andrea da Barberino. De fait, on constate qu'Alcina est présente dans nombre de récits de l'époque et dater son origine ne peut se faire avec précision.

La source primaire : *Orlando furioso* de l'Arioste



Orlando Furioso (détail), Julius Schnorr von Carolsfeld, fresque, 1824, Rome, Cassino Massimo

Réécritures

Le livret d'*Alcina* s'inspire de l'Arioste mais ne s'y conforme pas : ni le récit ni les personnages ne sont fidèles à *Roland Furieux*. Parmi les différences qui sont effectives citons les plus éloquentes : d'abord le livret laisse la place à deux nouveaux personnages (le général Oronte et Oberto, le jeune homme à la recherche de son père, Astolfo). À l'opposé, une troisième sœur d'Alcina, Logistilla, disparaît. De même, certains personnages changent de nom : alors que dans le poème on évoque Melissa, le livret la remplace par Melisso, précepteur de Bradamante dont le rôle est modifié. En effet, alors que dans le poème Mellisa mène l'action pour délivrer Ruggiero, détruire le royaume et redonner aux amants leurs formes initiales, dans le livret c'est Bradamante qui réalise toutes ces actions. Melisso ne doit qu'accompagner l'héroïne dans sa quête et fournir les objets magiques quand ceux-ci sont nécessaires.

Ces changements viennent du fait qu'Haendel va puiser les intrigues de son sujet dans des sources secondaires : parmi elles, l'opéra *L'Isola d'Alcina* de Riccardo Broschi, créé à Rome en 1728, dont le livret reprend en grande partie celui de l'opéra *Alcina delusa da Ruggiero*, composé par Tomaso Albinoni et créé en 1725 à Venise.

Triomphe d'Alcina

Haendel termine la partition d'*Alcina* le 9 avril 1735, une semaine avant la première. Avec cet opéra, très attendu du public londonien, le compositeur veut réaffirmer sa suprématie sur ses concurrents, la troupe du Theatre of the Nobility, qui, grâce au soutien du prince de Galles, s'est enrichie de chanteurs reconnus tels que la basse Montagnana. Après son déménagement du King's Theatre au Théâtre de Covent Garden, Haendel cherche surtout à s'assurer la fidélité du public. Il faut pour cela qu'*Alcina* soit un succès ; l'opéra précédant, *Ariodante*, n'ayant pas totalement convaincu... Et heureusement pour le compositeur, *Alcina* fait un triomphe. L'opéra, considéré dès la première par les contemporains comme étant un des plus beaux du compositeur, connaît 18 représentations, et est repris dans les années qui suivent. Seul nuage au tableau : la danseuse Marie Sallé est huée pour avoir dansé le rôle de Cupidon vêtue en homme. Elle ne tardera pas à repasser la Manche pour aller se réfugier parmi ses admirateurs parisiens.



La danseuse Marie Sallé

Sources :

Arioste, *Roland Furieux raconté par Italo Calvino*, 2015, Gallimard, Paris
Arioste [trad. Michel Orcel], préface d'Italo Calvino, *Roland Furieux*, 2000, Seuil, Paris
Alcina de Haendel, L'Avant-Scène Opéra, n° 277, 2013

LA PRODUCTION

christopher moulds DIRECTEUR MUSICAL



Il débute sa carrière en 1991 dans l'équipe de l'English National Opera. De 1994 à 1998, il est chef de chœur à Glyndebourne avant d'entamer une carrière internationale, invité des scènes lyriques européennes telles le Staatsoper Berlin ou le Bayerische Staatsoper de Munich. Il dirige un répertoire allant de Monteverdi, Haendel et Mozart au *Tour d'écrou* de Britten ainsi que des œuvres contemporaines telles que *Punch and Judy* de Birtwistle. Il dirige très souvent le répertoire baroque. En 2015, il dirige *L'Orfeo* de Monteverdi au Royal Opera House de Londres. Plus récemment, il a dirigé *Semele* aux Haendel-Festspiele de Karlsruhe, *La Calisto* à Munich et *Dido and Aeneas* à Madrid, également présenté au Teatro Colon de Buenos Aires, en Israël, au festival de Sydney et à l'Opéra de Rome. Il est invité au Bolchoï de Moscou pour *Rodelinda*, et par le Musica Viva Chamber Orchestra de Moscou pour

Ottone de Haendel. Aux États-Unis, il dirige *Semele* à la Brooklyn Academy of Music de New York. En concert, il dirige des phalanges telles que : Akademie Für Alte Musik Berlin, Concerto Köln, London Philharmonic Orchestra, Mozarteum de Salzbourg, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Wiener Symphoniker, Concentus Musicus Wien et Kammerakademie de Potsdam. Il a dirigé *La Clémence de Titus* au festival de Salzbourg avec les Wiener Philharmoniker, et pris part au Festival de Bregenz et aux Haendel Festspiele de Halle. Récemment il a dirigé *Alcina* au Staatsoper de Hambourg, un cycle Haendel (*Giulio Cesare*, *Tamerlano* et *Rodelinda*) à Moscou. Il retourne au Staatsoper de Berlin pour *Didon et Enée* et à San Francisco pour *Orlando*. Il a dirigé *Ariodante* à Stuttgart, *King Arthur* à Bâle et Dresde. Il fait ses débuts à l'OnR.

serena sinigaglia MISE EN SCENE



Elle vit à Milan où elle a effectué ses études à l'école d'art dramatique Paolo Grassi. Elle a mis en scène *Le Couronnement de Poppée* au Théâtre de Kiel, *Tosca* à La Fenice de Venise, *Il Giasone* et *I Pagliacci* au Grand Théâtre de Genève, *Cavalleria rusticana* au Teatro Sociale de Côme, *Carmen* à Macerata, *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Guillaume Tell*, *Orfeo et Euridice* de Gluck et *Falstaff* à Brescia, Pavie, Crémone et Côme, *Don Pasquale* et *Falstaff* au Landestheater de Salzburg, *Werther* à Bari, Pavie, Brescia, Côme et Crémone et *Adelina* au Festival Rossini de Pesaro. Au théâtre elle met en scène *Le allegre comari di Windsor*, *Alla mia età mi nascondo ancora per fumare*, *La storia d'amore di Eloisa e Abelardo de Pauselli*, *Sinigaglia e Scommegna*, d'après les lettres d'Héloïse et Abélard, *Roméo et Juliette*

de Shakespeare et *Le Baccanti*, d'après Euripide, *Lear, or Everything about my Father* d'après Shakespeare... Depuis 2008, elle est directrice artistique du Teatro Ringhiera de Milan. Elle a été invitée à plusieurs reprises par le Piccolo Teatro de Milan. Ses prestations récentes et à venir comptent *I Pagliacci* à Bologne et Reggio Emilia, *Alcina* à l'Opéra national de Lorraine, le drame moderne *Europa Cabaret* au Teatro Stabile de Bolzano, *La camera azzurra* au Teatro Carcano Milan, *Il nodo* au Teatro dei Rozzi de Sienna, *Se non posso ballare* au Teatro Trivulzio de Melzo. Elle fait ici ses débuts à l'OnR.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE

Baroque : la musique

C'est à la fin de la Renaissance que des humanistes de Florence nourrissent l'idéal de retrouver la force et la pureté de la musique helléniste, inconnue, et de la tragédie antique qui leur était familière et qu'ils supposaient faite de paroles et de chant, avec en ajout quelques instruments. En rejetant la polyphonie, ils souhaitent le retour à un chant qu'ils considèrent comme l'émancipation du discours parlé, énoncé, formulé par des individus singuliers, et non par des voix plurielles, anonymes, qui chantent ensemble.

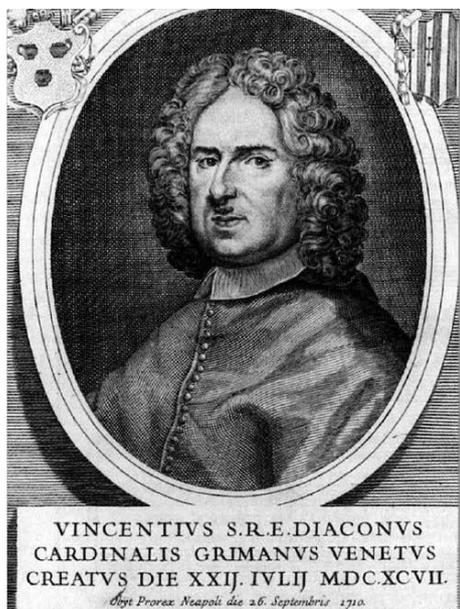
C'est avec les travaux de la Camerata que se met en place un nouvel âge du théâtre avec musique avec un langage musical radicalement nouveau, avec notamment le « *parlar cantando* », du parler en chantant, et donc d'un récitatif individuel. C'est à ce récitatif qu'il appartiendrait de communiquer les émotions des personnages, s'exprimant à la première personne.

S'il fallait donner des bornes chronologiques à la période baroque en musique, on peut se référer à l'esthéticien catalan Eugenio d'Ors, un grand théoricien du Baroque. Dans son ouvrage *Du Baroque*, il pose les repères suivants : le Baroque naît en musique aux environs de 1600 avec Giordano Bruno et se termine en 1750 avec la mort de Jean-Sébastien Bach. De même, Eugenio d'Ors distingue trois grandes périodes ou plutôt trois étapes de l'évolution de cet art : la naissance puis l'apogée avec enfin la période hellénistique. Sur cette base les historiens et les historiennes de la musique distinguent trois « temps » dans cet âge baroque, trois demi-siècles.



Claudio Monteverdi à la charnière des musiques de la Renaissance et baroque peint vers 1640 et son Orfeo considéré comme le premier opéra en 1607





Francesco Cavalli et sa Calisto [1751]

LA
CALISTO
DRAMA PER MUSICA
D I
GIOVANNI FAVSTINI.
FAVOLA DECIMA.



IN VENETIA, MDC LI.

Per il Giuliani.

Si vende per Giacomo Batti Libraro
in Frczzaria.

*Con Licenza de' Superiori,
e Privilegio.*

D'abord le **Premier Baroque** qui correspond grosso modo au temps de la guerre de Trente ans (1618-1648) et qui est essentiellement effectif en Italie, dans l'Allemagne du Saint-Empire et en France. C'est en ce temps autour de Cavalli en Italie ou bien de Schutz en Allemagne que naissent de nouvelles formes avec comme interrogation centrale comment passer de la concision d'une chanson polyphonique à une œuvre aux dimensions plus vastes. La question est alors de savoir comment créer et codifier une nouvelle forme. L'oratorio et l'opéra y répondront dans le domaine vocal, la variation et la suite dans le domaine instrumental.

Le Baroque médian, pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, avec des musiciens qui manient les instruments à la perfection et qui préfèrent privilégier l'expression des émotions. C'est le temps des frémissements du cœur et des lamentos.

Le Baroque tardif après 1685, c'est dans cette période qu'on voit apparaître les grands génies du genre avec entre autres Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Haendel et Johann Sebastian Bach ...

Genres et formes acquièrent alors leurs structures archétypiques: la fugue, la sonate - de chambre ou d'église - et le concerto. Pour ce qui est de la musique vocale, ce sont la cantate sacrée ou profane, l'opéra seria et l'opéra buffa, ainsi que l'oratorio.

Sources :

Gilles Cantagrel, *Passion Baroque*, Fayard, 2015, Paris
E. d'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Folio Essais, 1935, Paris

Une galerie de compositeurs baroques



Jean Baptiste Lully
1632 - 1687



Dietrich Bruxtehude
1637 - 1705



Arcangelo Corelli
1653 - 1713



Henry Purcell
1659 - 1685



Domenico Scarlatti
1660 - 1725



François Couperin
1668 - 1733



Antonio Vivaldi
1678 - 1741



Georg Philipp Telemann
1681 - 1767



Jean-Philippe Rameau
1683 - 1764



Jean Sebsatien Bach
1685 - 1750

Baroque le style

Le mouvement baroque est culturel et artistique. Il apparaît en Europe au XVII^e siècle.

Le mot portugais « *barrocco* » désigne une perle irrégulière. Il est à l'étymologie de baroque. Reflet de la contre-réforme, le baroque s'impose comme réaction à l'humanisme et à la Réforme protestante du XVI^e siècle menée par des théoriciens comme Martin Luther en Allemagne, Jean Calvin en France, qui trouvent de nombreux partisans.

Tandis que certaines monarchies font de la religion un pouvoir politique propre, comme l'anglicanisme en Angleterre ou les églises luthériennes en Scandinavie, etc. tandis qu'au nom de la Réforme l'aristocratie comptait saper le pouvoir royal, comme en France.

La monarchie française s'est alliée au Vatican, qui a dû céder sur de nombreux points en termes de prérogatives.

Le baroque prendra d'autres formes dans d'autres pays d'Europe.

Le baroque touche tous les domaines et est caractérisé par l'excès, la surcharge décorative, les effets dramatiques, l'exubérance des formes, la grandeur parfois pompeuse.

Le terme est à l'origine plutôt péjoratif.



La Fontaine de Trevi à Rome réalisée entre 1732 et 1762

Quelques exemples en Alsace



La chapelle Saint Laurent dans la cathédrale Notre Dame de Strasbourg qui rompt avec le style gothique de l'édifice



L'Apothéose de la dynastie des Médicis, Luca Giordano. [1634-1705] 1670 Palais Medici Riccardi. Florence.



Intérieur de l'Eglise baroque d'Ebersmunster en Alsace



Chœur de l'église protestante St-Pierre le Jeune à Strasbourg. Tandis que la nef de l'église était vouée au culte protestant, le chœur servait au culte catholique depuis 1682, sous la volonté de Louis XIV et cela jusqu'en 1893. Symboliquement le Baroque s'y installa.

L'OPERA SERIA

La règle...

L'*opera seria* naît au début du XVIII^e siècle d'une réforme de l'opéra : on recherche alors à cloisonner comique et sérieux. À l'*opera buffa* s'oppose ainsi l'*opera seria*, dont le sujet doit être noble. Issu de la mythologie, des épopées ou de l'Histoire antique, il aboutit à une conclusion heureuse où la raison l'emporte sur le désordre des passions la « lieto fine » italienne. Cette nécessité de voir la vertu triompher face au mal, correspond à la vision néoplatonicienne de ce temps, encore puissamment ancrée dans les consciences et la société européenne. L'*opera seria*, de l'Italie, se répandra dans toute l'Europe.

L'*opera seria* obéit à des règles strictes et à une structure précise : une ouverture, puis trois actes eux-mêmes composés de plusieurs scènes. Celles-ci comprennent des récitatifs entrecoupés d'*arias*.

Les récitatifs *secco* sont ce que l'on peut appeler un « parlé-chanté ». Ils permettent de faire avancer l'action. Les *arias* sont des moments de suspension, de pause narrative, qui laissent place à l'expression des sentiments des personnages. Elles prennent la forme de l'*aria da capo*, qui suit le schéma A B A'. A et B sont deux strophes qui diffèrent musicalement et textuellement, tandis que A' est une redite de A, mais ornementée de manière souvent virtuose.

D'un point de vue purement dramatique, comme c'est souvent ainsi au temps des classiques, on s'inspire de l'idéal grec. Celui-ci, développé par Aristote dans sa *Poétique*, demande un respect des trois unités : un temps, un lieu, une action.

Néanmoins, malgré cette codification, l'*opera seria* n'est pas une forme close : l'expérimentation est possible et correspond à des choix esthétiques personnels d'un auteur, librettiste ou compositeur.

Et Alcina ?

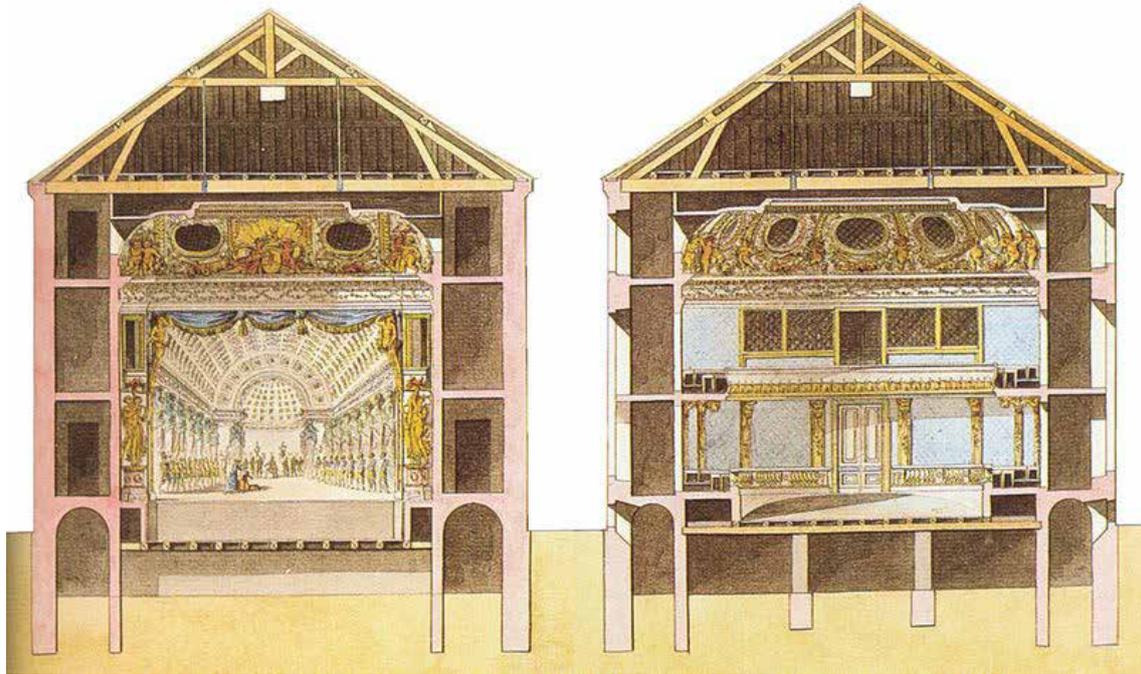
Alcina d'Haendel échappe à certains aspects de la codification de l'*opera seria*.

À l'opposé de l'*opera seria*, qui développe une conception optimiste des passions et une logique morale, le sien présente une vision pessimiste de ces passions, perçues comme fatales, incontournables... *Alcina*, une fois tombée amoureuse de Ruggiero ne peut plus agir contre ce sentiment : la passion est irrationnelle et ne peut être dominée. C'est chose identique pour Ruggiero qui n'échappe pas volontairement à sa passion pour la Reine mais grâce à l'anneau magique.

Haendel apporte aussi dans son œuvre des éléments empruntés à la tragédie lyrique française : goût pour le merveilleux et pour la grande machinerie de théâtre, et surtout, présence de ballets, rendue possible par le fait que la troupe de la célèbre danseuse française Marie Sallé se trouvait alors à Londres. *Alcina* comporte ainsi trois ballets répartis sur les trois actes. Ils remplissent essentiellement une fonction de divertissement et permettant de viser un public élargi.

Source :

L. Orrey & R. Milnes, *Histoire de l'opéra*, Thames & Hudson, 1991, Paris



Théâtre de la Reine, Trianon, Coupes transversales en 1786

DOUCE NATURE

Pensée pastorale



Jean-Honoré Fragonard (1732 - 1806) *Paysage pastoral*

Le XVII^e siècle voit s'affirmer la mode artistique du pastoral. Poètes et peintres, s'inspirant de Virgile (*Les Bucoliques*) et des poètes de la Renaissance italienne, mettent en scène bergers et bergères dans une nature domestiquée et accueillante, propice aux subtiles intrigues amoureuses. Au début du XVII^e siècle, le genre fait fureur dans les salons aristocratiques français, où il contribue peut-être à faire oublier un monde extérieur secoué par les guerres et les conflits religieux. L'engouement pour le roman *L'Astrée* (d'Honoré d'Urfée) qui paraît entre 1606 et 1628, en témoigne. L'Angleterre se prend elle aussi au jeu du pastoralisme, avec des poètes comme Spenser (qui publie *The Shepherdes Calender* en 1579). C'est donc à un genre déjà bien implanté en Angleterre que Haendel fait appel dans *Alcina*. En 1712, Haendel s'était déjà prêté au jeu avec son opéra pastoral *Il Pastor Fido*. Si *Alcina* ne peut être qualifié d'opéra pastoral (les personnages principaux ne sont pas des bergers et bergères...) il emprunte bien certains motifs du genre: importance du paysage, qui transparaît dans l'air de Ruggiero « *Verdi prati* » (II,12), huit-clos bucolique dans lequel se forme un chassé-croisé amoureux...

Sources :

Jeffrey HOPES, « The sounds of early eighteenth-century pastoral: Händel, Pope, Gay, and Hughes », E-rea [En ligne], 14.2 | 2017, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 26 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/erea/5741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.5741>



Landscape in Suffolk, Thomas Gainsborough, huile sur toile, vers 1750, Musée d'Histoire de l'Art de Vienne

L'espace insulaire

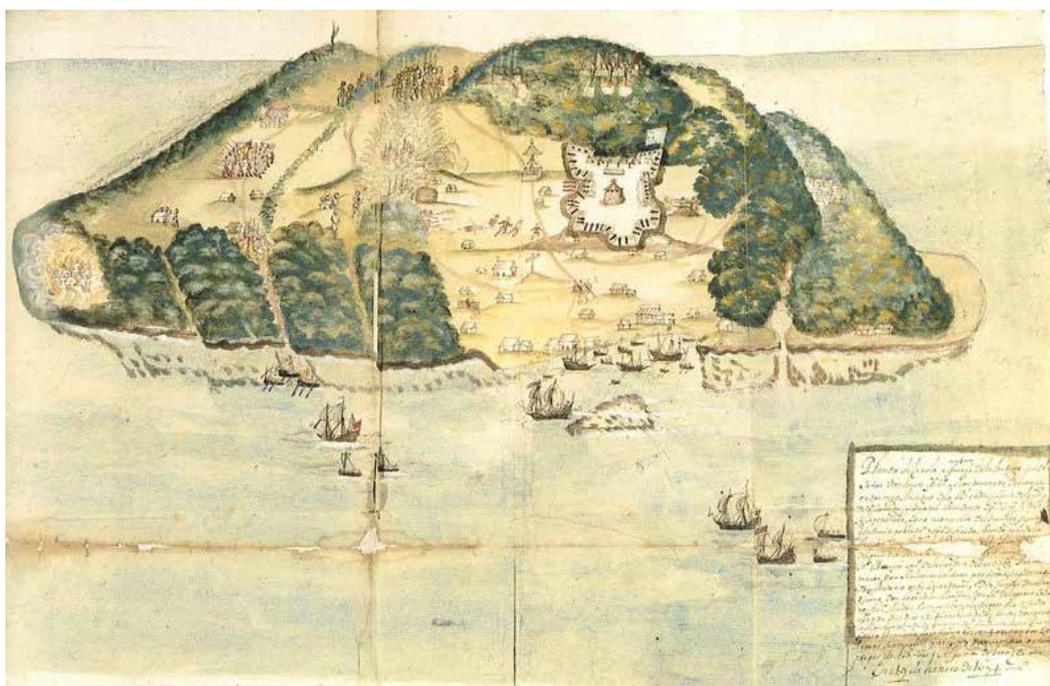
De Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux à Jacques Offenbach en passant par Claudio Monteverdi, Daniel Defoe ou Georg Friedrich Haendel, l'île est un motif récurrent à l'opéra comme au théâtre.

Mythologie

Hospitalières ou inquiétantes, les îles parsèment les récits de la mythologie grecque. Chacune et chacun connaît telles ou telles légendes autour d'une île : l'Atlantide, Ithaque, l'île de Calypso, du Cyclope ou bien encore d'Éole... Dans cette vaste anthologie que représente la grande mythologie grecque, nombre de librettistes ou de compositeurs ont puisé.

C'est le cas de l'Italien Claudio Monteverdi avec son *Ritorno d'Ulisse in patria* (*Le Retour d'Ulysse dans sa patrie*). Dans cet opéra daté de 1640, Monteverdi réécrit un épisode de *l'Odyssée* d'Homère et fait jouer un récit où l'on nous montre les souffrances de Pénélope, peinée par la longue absence d'Ulysse, qu'elle attend depuis qu'il est parti pour Troie. L'île est alors symbole du domicile, de la terre natale, celle désirée par Ulysse, celle qui manque et celle qui fait éprouver ce sentiment si particulier qu'est la nostalgie. De fait, l'île est un lieu qui est une quête, objet d'un homme souhaitant rentrer chez lui, un homme sur le chemin du retour. L'île est ici le fantasme de la terre cocon, de «là où il fait bon vivre», du lieu qui manque et sur lequel attend la femme désirée, elle aussi impatiente et mélancolique. Ulysse dans la scène 7 de l'Acte I se réveille sur un rivage inconnu : il a été déposé là par les Phéaciens qui l'ont débarqué - notons aussi le topos du débarquement ou du naufrage, souvent lié à l'univers insulaire. Dans la scène suivante, un jeune berger lui annonce qu'il est à Ithaque, sa patrie. Derrière ce jeune pâtre se trouve en réalité Athéna qui lui ordonne de se faire discret car son palais est occupé par ses ennemis, les Prétendants, qui font en vain la cour à Pénélope. La déesse de la sagesse transforme l'amant de Calypso en vieillard pour rester méconnaissable. L'enjeu de la pièce étant ainsi de réussir à réunifier enfin les deux souverains de l'île.

Autres célèbres souveraines d'une île : la magicienne Circé et la nymphe Calypso. La première règne sur l'île d'Eéa, entourée de ses anciens amants transformés en animaux. Elle métamorphose les compagnons d'Ulysse en porcs, et cherche à faire subir le même sort à Ulysse. Ce dernier lui tient tête, mais, charmé, accepte de devenir son amant. Il reste un an à ses côtés, avant de reprendre la route pour Ithaque, avec ses compagnons que Circé a délivrés de son maléfice. Mais c'est pour retomber dans les rets d'une nouvelle magicienne : la nymphe Calypso, souveraine de l'île d'Ogygie. Elle réussit à retenir Ulysse sept ans auprès d'elle, et lui promet la vie et la jeunesse éternelles. Mais Ulysse à nouveau parvient à remettre les voiles...



Île de la Tortue, dessin, XVII^e siècle.

ONIRISME

Source de mystère et de tous les possibles, l'île est le lieu du rêve, du fantasma, du merveilleux. Cet espace lointain et flou permet de déployer un imaginaire vaste et chamarré. Pourtant, l'isolement de l'île peut vite revêtir un aspect moins positif : les rives du cocon peuvent devenir une prison, quand une magicienne maléfique gouverne. Prisonnier du paradis, les personnages passent alors du rêve au cauchemar.

EXOTISME

L'espace insulaire fait écho à la mode de l'exotisme. Dans cet univers exotiques l'île est stéréotypée : peuplée de sauvages, dénudés et barbares, parfois anthropophages, liés à la Nature puisqu'ils seraient immergés dans son état...

Ce regard euroéo-centré est accompagné par de nombreux clichés.



Robinson Crusoé par Currier & Ives

POLITIQUE

Le motif de l'île se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre opératique de Jacques Offenbach. En effet, l'auteur d'*Orphée aux Enfers* choisit l'île dans deux de ses opéras, comme lieu de sa comédie : l'opéra bouffe *L'île de Tulipatan* et son *Robinson Crusoé*, librement adapté de l'œuvre de Defoe. Pour ce qui est de *Robinson* outre la nécessité de choisir l'île pour respecter l'œuvre réécrite, l'île n'est pas un choix hasardeux. Il s'agit en fait pour Offenbach de poser un espace sur lequel la moquerie est possible sans qu'elle puisse vexer qui que ce soit du pouvoir ou de la société. L'île en tant que lieu vierge, méconnu et lointain, est idéale pour ouvrir un imaginaire vide de références pour le public et où la comédie peut être exercée sans entrave de censure ou d'autocensure. L'île ne peut être comprise comme une image de l'Empire napoléonien et les critiques produites dans ce lieu n'ont pas vocation à toucher l'exécutif.

MÉTAMORPHOSES

Une longue tradition littéraire et artistique

Étymologie : du grec *μεταμορφωσις*, dérivé de *μεταμορφουν* « transformer », lui-même formé de *μετα* (méta, au-delà, après) et de *μορφη* (morphè, forme).

Depuis Ovide, les métamorphoses sont devenues un topos de la littérature occidentale, qu'elle soit médiévale, antique et même plus contemporaine – avec l'exemple de Franz Kafka. Nombreux sont les compositeurs à avoir trouvé, comme Haendel, le sujet de leur opéra.

La métamorphose est un topos riche en ressources théâtrales : elle apporte en effet rebondissements dramatiques et usage de costumes et de machineries.

Les *Métamorphoses* d'Ovide constituent une anthologie impressionnante des légendes issues de la mythologie grecque ou romaine. Ces légendes narrent les récits de personnages qui se transforment ou sont transformés. Notons que chaque métamorphose a une certaine valeur chez Ovide : la métamorphose comme châtiment est la plus fréquente : le héros est victime d'une vengeance divine, tels Lycaon et Actéon, qui expient leur sacrilège par une métamorphose en loup et en cerf. Elle peut en revanche signifier la résurrection et l'immortalisation : l'anémone et le narcisse pérennisent Adonis et Narcisse morts sous leur forme humaine.



Fresque du Parmigianino (XVI^e siècle) représentant Actéon changé en cerf par Artémis

Mais les dieux magiciens ne font que matérialiser un lien qui existait déjà entre l'homme et l'animal, le végétal ou le minéral. On ne devient que ce qu'on est. Niobé au cœur dur est métamorphosée en pierre. Inversement, si Arachné est si habile tisseuse, c'est que son aventure doit expliquer la naissance de l'araignée. Une seconde métamorphose qui permet le retour à la forme humaine : celle d'Io et celui des compagnons d'Ulysse, victimes de Circé. En effet, certaines de ces métamorphoses peuvent déjà être lues dans *l'Odyssée* d'Homère qui est plus ancien que l'ouvrage d'Ovide. Parmi ces transformations présentes dans le voyage d'Ulysse, on retrouve celles que Circé impose aux étrangers qui débarquent sur son île, et ainsi aux camarades du héros, transformés en porcs.



Ulysse et Circé, Alessandro Allori [dit Le Bronzino] [1575-1576] Ulysse et Circé 1580 Palazzo Salviati Florence

C'est sur cette légende qu'on peut aisément procéder à une comparaison avec le mythe d'Alcina et celui de Circé : une femme à la tête d'un royaume insulaire, magicienne, procédant à des métamorphoses, qui tombe amoureuse d'un de ces hôtes, qui souhaite le conserver et qui se voit confronter à une communauté ou un individu qui souhaite le récupérer, des métamorphoses qui échappe à la magicienne... L'analogie semble être possible.

Néanmoins, elle a des limites qu'on peut éteindre en faisant appel à d'autres références, entre autres médiévales. En effet, la littérature du Moyen Âge, comme celle de l'Antiquité, regorge de récits de transformation physique. Au XIV^e siècle paraît une adaptation anonyme des *Métamorphoses* intitulée : *Ovide moralisé*. Il s'agit dans cette réécriture de changer les différents registres que pouvaient avoir les récits ovidiens : au paganisme est préféré le christianisme. En effet, pour les théologiens du Moyen Âge, la croyance en la métamorphose relève des superstitions païennes dont ils déplorent la survivance dans la mesure où elle remet en cause le pouvoir créateur de Dieu.

Sources :

Marylène Passamaï, *L'Ovide moralisé, ou la « bonne glose des Métamorphoses d'Ovide »*, article, des Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales, pp 181-206, 2008

Laurence Harf-Lancner, *Métamorphose et bestiaire fantastique au moyen âge*, article des Cahiers des civilisations médiévales, p.89, 1988

Cristina Noacco, *La Métamorphose dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2008

Les magiciennes et magiciens à l'opéra

Impossible de parler de métamorphose sans évoquer celui ou celle qui en est bien souvent responsable : le magicien ou la magicienne.

L'*opera seria* puise ses sujets dans les récits mythologiques, les épopées ou l'Histoire antique, où les personnages de magiciennes et de sorciers sont régulièrement invoqués. Ces êtres aux pouvoirs surnaturels, bienveillants comme Zoroastro (dans le *Orlando* de Haendel) ou mauvais comme Alcina, sont d'autant plus sollicités que l'opéra baroque est friand de merveilleux et de machineries – quelle meilleure motivation narrative en effet qu'un tour de magie pour faire apparaître ou disparaître des décors grandioses ?

La chercheuse F. Eouzan, dans son article «L'Arioste réécrit pour l'opéra: un voyage en Europe et dans les genres» (voir Sources), note que les compositeurs d'*opera seria* ont abondamment fait appel au personnage d'Alcina: cette magicienne, bien que personnage mineur du *Roland furieux*, figure en deuxième position dans le classement des personnages de l'Arioste ayant donné leur nom à un opéra, après Roland et ex-aequo avec l'autre personnage principal ; Ruggiero (Roger). On se souvient ainsi de l'opéra *L'isola d'Alcina* de Saccati en 1648, de l'*Alcine* de Campra en 1705, de *L'isola d'Alcina* de Broschi en 1728, qui n'ont pas eu le bonheur de marquer la postérité comme celui d'Haendel.



Costume de magicien dans Gustave III de Louis François Espris Auber en 1833

Par ailleurs, si elle est la seule à donner son nom à un opéra, Alcina n'est pas l'unique sorcière de l'écurie haendélienne : dans *Teseo* figure Médée, dans *Rinaldo* Armida, dans *Amadigi* Mélissa... Sans oublier, dans *Orlando*, le mage Zoroastro.

Peut-être est-ce à cause de la pérennité du lien qui lie la magie au chant lyrique ; le chant et le charme descendant étymologiquement tous deux du « carmen » latin, qui signifie « incantation », mais les magiciens ne quittent pas la scène avec la disparition de l'*opera seria* au XIX^e siècle. Même si leur présence se fait de plus en plus rare, les magiciens survivent grâce notamment à des compositeurs qui vont puiser dans le folklore et les contes. C'est ainsi que Jezibaba, la sorcière de l'opéra *Russalka* de Dvorak, et la méchante sorcière de *Hansel et Gretel* de Humperdinck, parmi d'autres, connurent aussi les feux de la rampe...



Patricia Bardon [au centre] dans le rôle de Jezibaba à l'OnR en 2019

Sources :

Fanny Eouzan, « L'Arioste réécrit pour l'opéra : un voyage en Europe et dans les genres », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 20 | 2009, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 21 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1865>

Fanny Eouzan, « Réécritures enchâssées du mythe de la magicienne », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 29 | 2014, mis en ligne le 06 avril 2016, consulté le 27 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/4599> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.4599>

Le travestissement : sans contrefaçon je ne suis pas un garçon

Voilà une nouvelle métamorphose, et combien complexe. Car dans l'opéra, où l'on chante pour parler, tout est déjà artifice : le faux, le faire-semblant, constituent le premier degré du théâtre lyrique. Et les corps ne sont pas épargnés : les costumes et les masques font naître les personnages en remodelant les acteurs, voire en les travestissant.



Maria Malibran en Roméo, dans *I Capuleti e I Montecchi* de Bellini en 1832 (auteur inconnu)

Les rôles travestis

Les rôles travestis sont ainsi légions à l'opéra. Le XIX^e siècle voit nombre de mezzo-sopranos incarner des personnages masculins : les castrats se raréfient à partir du début du siècle, et certains personnages masculins nécessitent des voix aiguës : les jeunes hommes comme les pages d'une part, ainsi que les rôles de jeunes premiers, qui, selon l'esthétique de l'époque, échoient rarement à des voix graves ! Les compositeurs conçoivent alors en dédiant de suite certains des rôles masculins à des voix de femmes. C'est ainsi que le rôle du jeune Hansel, dans l'opéra *Hansel et Gretel* de Humperdinck, est chanté par une mezzo-soprano. Ces mezzo-sopranos travesties partagent parfois des rôles avec les ténors : ainsi, le personnage d'Otello, dans l'opéra éponyme de Rossini, fut chanté par des ténors mais aussi par des mezzos (comme Maria Malibran, qui incarna le personnage en 1831, face à la soprano Wilhelmine Schröder-Devrient qui incarnait Desdémone).

Il nous faut mentionner enfin le cas du théâtre et de l'opéra élisabéthains, dans lesquels les femmes n'étaient pas autorisées sur scène. Les rôles féminins étaient alors endossés par des hommes : le travestissement était ainsi une nécessité.

Dans tous ces cas de figure, le travestissement est alors admis par le spectateur : comme la parole chantée tenant lieu de parole parlée, il fait partie du pacte de suspension d'incrédibilité.

Pourtant, le travestissement peut parfois être montré et assumé, et ce à des fins comiques. Ainsi en est-il des rôles de vieilles femmes chantés par des hommes travestis, comme dans *Le Couronnement de Poppée*, où la vieille nourrice de Poppée, Arnalta, était incarnée par un ténor. Le spectateur n'est alors plus appelé à accepter le travestissement, mais au contraire à en rire. Pour ce faire, il faut alors que l'imitation soit visible en tant que telle, et qu'elle soit pas tout à fait ressemblante... Égosillements suraigus ne sont alors pas de trop ; la caricature prime. C'est mu par cette même logique que Rameau fait chanter le personnage vaniteux et laid qu'est la nymphe Platée par un haute-contre ou par un ténor, dans la comédie lyrique éponyme.



Emiliano Gonzales Toro ténor dans le rôle-titre de Platée en 2014 à l'OnR
Mise en scène Mariame Clément Décors et costumes Julia Hansen Photo Alain Kaiser

Les travestissements d'intrigue

Mais le travestissement peut aussi faire partie de l'intrigue. Il est alors source de romanesque, grâce aux rebondissements et aux quiproquos qu'il rend possible. Dans l'opéra *Fidelio* de Beethoven, Leonore, femme de Florestan, se présente à la prison où est enfermé son mari, déguisée en homme et en ayant pris le nom de Fidelio. Elle a pour but de se faire engager et de planifier ainsi l'évasion de son mari. Mais Marzelline, la fille du geôlier, tombe amoureuse de Leonore : s'engage alors une péripétie amoureuse dont le but narratif est de complexifier l'intrigue principale, la libération de Florestan. Dans *Alcina*, la même péripétie vient complexifier le cours de l'action : Morgana tombe amoureuse de Bradamante, qui s'est déguisée en son frère Ricciardo. La jalousie que développe alors Oronte envers Bradamante permet d'amener une prometteuse tension dramatique...



Au centre: Anja Kampe en Leonore, dans Fidelio, Opéra national du Rhin saison 2007/2008

Double-jeu

Mais, plus complexe, le rôle travesti peut être redoublé par un travestissement d'intrigue : ainsi en est-il dans les célèbres *Nozze di Figaro* de Mozart, où le personnage de Chérubin est incarné par une mezzo-soprano travestie. Chérubin, pour approcher sans éveiller les soupçons du mari la comtesse Almaviva, dont il est amoureux, se déguise en femme ! Redoublement de travestissement...



Le nozze di Figaro OnR 2017
Catherine Trottmann joue Cherubino,
devenu petit soldat

Effets spéciaux

Dans un orage d'éclairs, une montagne disparaît pour laisser place à un palais ; Oberto fait face à son père métamorphosé en lion ; un anneau magique passé au doigt de Ruggiero transforme un monde merveilleux en île repoussante, qui sera finalement submergée par les eaux... Lorsqu'il compose son opéra en 1735, Haendel vient de poser ses valises au Théâtre Royal de Covent Garden. La machinerie performante de cette institution et le goût prononcé de son directeur John Rich pour le spectaculaire rendent possibles les rêves scéniques les plus fous. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le livret d'Alcina regorge de ces effets spéciaux que ne renierait pas notre cinéma de blockbuster actuel.

Trompeuses apparences

- ENTRETIEN AVEC SERENA SINIGAGLIA

Extrait d'un entretien avec Serena Sinigaglia réalisé par Simon Hatab
Pour l'Opéra national de Nancy - décembre 2019
Ce spectacle est en co-production avec l'Opéra de Nancy Lorraine

Lorsque vous avez commencé à travailler sur Alcina, quelle a été votre première impression ?

SERENA SINIGAGLIA : Je me suis dit : - Les apparences sont trompeuses. Si l'on en croit la réputation qui précède Alcina, elle devrait être une horrible sorcière pleine de cruauté, non ? Pourtant, ni la musique de Haendel ni même le livret de Broschi ne le disent. Au contraire, ce qui nous est donné à voir, c'est la souffrance et l'impuissance de deux femmes - Alcina et sa soeur Morgana - à tel point que ces deux sorcières paraissent finalement bien plus humaines que les humains de chair et de sang.

Comment le mythe de la magicienne attirant les hommes sur son île pour les transformer en bêtes sauvages ou en pierres résonne-t-il à notre époque ?

S. S. : Nous vivons actuellement une époque profane marquée par le triomphe de la technologie. La seule magie que nous connaissons est celle des images qui n'ont de cesse de nous persuader et de nous séduire à travers un jeu de miroir, nous réduisant à l'état de purs consommateurs. Monter Alcina aujourd'hui, c'est s'interroger sur l'effondrement éthique et humain de nos sociétés capitalistes soi-disant libres. Récemment, les figures de sorcières ont été réhabilitées par les travaux d'historiennes telles que l'Italienne Silvia Federici, qui s'attachent à les considérer non comme des êtres maléfiques et surnaturels mais comme des femmes dissidentes, en résistance contre leur temps.

Comment voyez-vous le personnage d'Alcina ?

S. S. : Je dois d'abord dire que, lorsque je prépare un spectacle, j'évite en général de trop lire les éditions critiques ou de voir d'autres productions. Le moment de la création est fragile. Il requiert une forme de solitude et de concentration. Mais je crois qu'Alcina incarne effectivement une forme de résistance. Son monde est sensible, indomptable, anarchiste. Il s'oppose au monde conservateur, dévot et manichéen d'Atlante, dont est issu Ruggiero. Alcina nous rappelle à la nature. Comme elle, la nature est à la fois belle et terrifiante. Et nous la détruisons, tout comme le royaume d'Alcina qui sera finalement anéanti. Bradamante se déguise en homme pour partir en quête de son amant Ruggiero. Ruggiero est lui-même doté d'une tessiture aiguë, puisque le rôle, créé à l'origine pour un castrat, est aujourd'hui chanté par une mezzo-soprano ou par un contreténor - comme c'est le cas dans notre production...

Ce « trouble dans le genre », cher à l'opéra baroque, vous inspire-t-il ?

S. S. : Il s'agit effectivement d'une spécificité merveilleuse du baroque : c'est un répertoire libre, libertaire, qui se plaît à jouer continuellement avec la fluidité des identités de genre. On ne saurait rêver plus actuel ni plus humain ! C'est la raison pour laquelle ses ouvrages sont si proches du monde dans lequel nous vivons. Ruggiero est un personnage extraordinaire. Il vit une véritable métamorphose intérieure. Formé autrefois par les préceptes d'Atlante, sa rencontre avec Alcina le déstabilise, lui fait perdre ses repères - les diktats et autres normes binaires qu'il avait intégrés. Lorsqu'à la fin de l'ouvrage, il quitte l'île, il est désormais différent. Peut-être parviendra-t-il à faire évoluer son monde de l'intérieur ou peut-être succombera-t-il, mais, en tout cas, quelque chose a changé. Bradamante est plus masculine que lui. Ruggiero a un côté profondément féminin qui lui permet de comprendre Alcina mieux que quiconque. Il est fréquent, dans nos vies, que nous rencontrions des femmes qui sont plus masculines que des hommes « biologiques », et vice-versa, n'est-ce pas ? Parce que la nature humaine est inclassifiable, contradictoire, unique.

En tant que metteuse en scène, vous avez beaucoup fréquenté le répertoire italien du XIX^e siècle. Votre approche de l'oeuvre change-t-elle lorsqu'il s'agit d'ouvrages baroques ?

S. S. : À vrai dire, je ne crois pas que mon approche de la mise en scène change fondamentalement : je m'efforce toujours d'écouter l'oeuvre et le monde qui m'entoure, je cherche l'urgence, le sens, la vie, j'essaie de raconter une histoire du mieux que je le peux, sans fard ni artifice. Certes, chaque ouvrage est différent, chaque « genre » possède ses caractéristiques propres qui appellent une attention particulière. En ce qui concerne le répertoire baroque, je dirais qu'il m'offre une plus grande liberté, une plasticité dramaturgique qui se révèle passionnante pour un metteur en scène. Ceci dit, l'opéra italien, réputé « intouchable », a pour lui une cohérence et une continuité dramatique sans faille.

Vous retrouvez pour ce projet le chef Leonardo García Alarcón, avec lequel vous avez signé dernièrement une production remarquable de *Il Giasone* de Cavalli. Parlez-nous de votre collaboration...

S. S. : J'adore travailler avec Leonardo : il sait que le geste musical compte autant que le geste scénique. Il est à la fois un grand musicien et un grand homme de théâtre, ce qui, je pense, est essentiel lorsque l'on dirige un opéra et non une version de concert. Avec lui, j'ai découvert que la musique pouvait fusionner avec la scène pour créer une magie extraordinaire.

GLOSSAIRE*

Alto: de l'italien *alto* qui veut dire «haut», voix de femme dont la tessiture est la plus grave. Son étymologie vient du fait qu'à l'époque l'alto était la tessiture la plus élevée pour les hommes.

Baryton: du grec *barytonos* «dont la voix a un ton grave», voix masculine de tessiture moyenne qui se situe entre le ténor et la basse.

Basse: voix masculine dont la tessiture est la plus grave.

Castrat: comme le suggère son nom il s'agit chanteur de sexe masculin ayant subi l'ablation de ses organes génitaux avant la puberté, ainsi le registre aigu de sa voix enfantine était conservé. Cette ablation est interdite depuis la fin du XIX^e siècle et c'est heureux. Ils ont cependant été la coqueluche des spectateurs d'opéra en Europe pendant près de deux siècles et de grands musiciens tels que Claudio Monteverdi, Georg Friedrich Haendel ou encore Giacomo Rossini ont composé pour eux.



Portrait du castrat Carlo Broschi dit Farinelli

Mezzo-soprano: d'origine italienne, ce terme signifie «à moitié *soprano*». Voix féminine, sa tessiture se situe entre le *soprano* et l'*alto*.

Satrape: signifiant «protecteur du royaume», le satrape est le gouverneur d'une satrapie, province, division administrative dans l'Empire perse.

Soprano: de l'italien *sopra* qui veut dire «dessus», voix de femme dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe au-dessus de l'*alto*.

Ténor: du latin *tenere* «tenir», voix masculine dont la tessiture est la plus aiguë. Elle se situe entre l'*alto* et le baryton.

Tessiture: étendue des sons, échelle et ensemble de notes, qui peuvent être émis par une voix de manière homogène. Il existe comme typologies vocales, de la plus aiguë à la plus grave : le *soprano*, le *mezzo-soprano*, l'*alto* ou *contralto*, le ténor et contreténor, le baryton, le baryton-basse et la basse.

PISTES PEDAGOGIQUES

Projets interdisciplinaires liés au spectacle

1) À partir du livret d'Alcina de Haendel

ARTS PLASTIQUES, ÉDUCATION MUSICALE, FRANÇAIS, TECHNOLOGIE

> Créer un petit film d'animation pour raconter l'histoire d'*Alcina*, à l'image de la vidéo du Festival d'Aix-en-Provence (2015) -- [L'histoire d'Alcina \(film d'animation\) - YouTube](#)

MATHÉMATIQUES, TECHNOLOGIE, ARTS PLASTIQUES, FRANÇAIS ET ANGLAIS

> Concevoir un jeu vidéo à partir des personnages, péripéties, magie et objets magiques, métamorphoses d'*Alcina*

ARTS PLASTIQUES, FRANÇAIS, LANGUES VIVANTES, ÉDUCATION MUSICALE

> Galerie de portraits des personnages principaux et secondaires comprenant :

- Des photos d'élèves en posture théâtralisée (éléments de costumes, accessoires, maquillage) agrémentées d'un cartel en français et dans d'autres langues,
- Ou des petites vidéos débutant par « Je suis » (rôle, traits de caractère et caractéristiques vocales du personnage, choix de deux extraits musicaux représentatifs),
- Pour aller plus loin dans l'idée de la mise en scène, les élèves peuvent investir des espaces différents de leur établissement pour réaliser leurs photos ou vidéos.

ARTS PLASTIQUES, FRANÇAIS, ÉDUCATION MUSICALE, EPS/ DANSE

> Le genre pastoral

TOUTES DISCIPLINES Y COMPRIS SCIENTIFIQUES

> Les métamorphoses

FRANÇAIS, ARTS PLASTIQUES, ÉDUCATION MUSICALE, HISTOIRE/ GÉOGRAPHIE

> Les îles enchantées
> le thème des Sorcières !

2) En lien avec les métiers du spectacle vivant

TECHNOLOGIE, HISTOIRE, ÉDUCATION MUSICALE

Que se passe-t-il dans les coulisses lors d'une représentation d'opéra ? Les métiers techniques et artistiques du spectacle d'opéra (fiches métiers et vidéos sur le site de l'OnR) :

- Réalisation d'une machinerie (machine à vent ou à fumée, éléments comprenant des poulies ; etc...) en vue de créer des effets spéciaux ou spectaculaires, si possible en lien avec un extrait d'*Alcina* choisi au préalable par les élèves avec leur professeur d'éducation musicale,
- Recherches documentaires portant sur l'histoire de l'évolution des techniques à l'opéra.

3) En relation avec l'histoire des arts

ARTS, EPS/ DANSE, SCIENCES

- > L'art baroque, ce qu'il nous apporte encore aujourd'hui

ARTS DU LANGAGE

- > Un opéra en italien : jeux de rôles, lectures de scènes, vocabulaire associé à la musique
- > À partir du synopsis d'*Alcina*, chercher des mots-clefs liés à l'action (passion amoureuse, le merveilleux, enchantements, magie et contre-magie, illusion, métamorphose, travestissement, équivoque ; etc ...)
- > Compréhension de l'intrigue : analyser l'évolution des deux couples Bradamante/ Ruggiero et Morgana/Oronte dans les trois actes
- > Comment le langage poétique du livret nous apparaît-il ?
- > Inventer une histoire sur le thème des femmes qui attirent les hommes pour les transformer
- > Qu'est-ce que la déclamation ? Quelle est sa place dans l'opéra de Haendel ?
- > Le poème épique à l'image d'*Orlando furioso* de l'Arioste, largement plébiscité au XVI^e siècle

DISCUSSION, DÉBAT

- > Les apparences sont-elles parfois trompeuses ?
- > Comment l'humanité des personnages d'*Alcina* transparait-elle au fil des actes ?
- > Que penser de l'exaltation de la vertu dans le livret d'*Alcina* et, de manière plus générale, dans la littérature du XVIII^e siècle ?

EN HISTOIRE/ GÉOGRAPHIE

- > Londres, l'Angleterre au XVIII^e siècle
- > Repères historiques : les règnes de Louis XV en France et George II en Angleterre

ARTS DU SPECTACLE VIVANT

- > Devenir spectateur : comment réagir et se comporter lors d'une représentation d'opéra ? les codes
- > Comparaison de mise en scène d'*Alcina* (photos, documents sur le site « opéra baroque – Alcina »)
- > Les rôles d'enfants à l'opéra, à l'image de celui d'Oberto dans *Alcina*
- > Qu'est-ce qu'un rôle travesti au théâtre et à l'opéra ?
- > *Alcina* et les effets spéciaux liés au livret (le théâtre de Covent Garden était doté de machineries très élaborées pour l'époque)
- > Les trois ballets de l'œuvre (acte I scène 2, fin de l'acte II et III)
 - Le ballet à quatre entrées,
 - Les allégories,
 - L'influence de l'opéra français, le ballet *Atys* de Lully.

ARTS DU SON

- > Ecoute de l'ouverture :
 - repérer les contrastes des trois parties de l'ouverture dite « à la française »,
 - identifier les cordes, hautbois et le clavecin,
 - frapper les rythmes pointés, dansants dont ceux des deux mouvements en troisième partie (musette et menuet) ; des rythmes de gavotte et sarabande présents dans le reste de l'opéra,
 - rappeler qu'à cette époque, l'ouverture n'était pas en lien direct avec le reste de l'opéra.
- > La description musicale du merveilleux et des sortilèges (désenvoûtement de Ruggiero, magie blanche utilisée par Melisso contre Alcina)
- > Passion amoureuse et expression des sentiments dans toute leur ampleur :
 - Écoute comparative de « *Col celarvi a chi v'ama* » et « *Qual portento* » (rôle de Ruggiero), extraits du deuxième acte dont « *Pensa a qui* » (Melisso), « *Vorrei vendicarmi* » (Bradamante), « *Ah ! moi cor* » (Alcina), « *Tra speme e timore* » (Oberto).

- > Aborder la notion de virtuosité à l'époque baroque en lien direct avec les castrats en écoutant l'air de Ruggiero « *Stannell'ircana pietrosa tana* », le rôle de ce personnage ayant été créé par le grand castrat Carestini, rival de Farinelli
- > Vocabulaire de l'opéra : airs et récitatifs, aria da capo, vocalises et ornementation, basse continue, *opera seria*, registres vocaux
- > Rôle, écoute et pratique vocale à partir des chœurs de l'œuvre,
- > Ecoute complémentaire : *Le Messie* de George Friedrich Haendel

ARTS DU VISUEL

- > Histoire des arts :
 - Séquence autour de l'art du trompe-l'œil à l'époque baroque,
 - Peintres et sculpteurs anglais à l'époque de Haendel,
 - Portraits de Haendel et de L'Arioste.
- > Activités de pratique avec les élèves :
- > Les métamorphoses dans *Alcina*,
- > Le pastoral, bergers et bergères, paysages.

ARTS DE L'ESPACE

- > Covent Garden, théâtre londonien inauguré en décembre 1732
- > La cathédrale de Westminster où Haendel est enterré

ART DU QUOTIDIEN

- > Mode, costumes, coiffures au XVIII^e siècle