



# *Alcina*

Haendel

## cahier pédagogique

les | **talens lyriques** |  
Christophe Rousset





© Opéra national de Paris/J.M. Lisse





les **talens lyriques**  
Christophe Rousset

# Alcina

## Haendel

### Cahier pédagogique



## Sommaire

Présentation de la production .....	p.4
Introduction .....	p.5
<b>Partie I : Alcina en bref</b>	
<i>Alcina</i> : synopsis .....	p.6
Quelques repères dans la vie d'Haendel, <i>Il Caro Sassone</i> .....	p.7
<b>Partie II : Haendel en contexte</b>	
L'Angleterre et l'opéra italien au temps de Haendel .....	p.8
Les castrats dans l'opéra italien .....	p.10
Les magiciennes amoureuses .....	p.12
La décennie 1730 en Europe .....	p.14
<b>Partie III : Alcina &amp; nous</b>	
<i>Alcina</i> & Les Talens Lyriques : une fréquentation régulière .....	p.15
La mise en scène d' <i>Alcina</i> par Robert Carsen .....	p.17
Analyse d'un extrait : « Ah ! mio cor ! » (II, 8, air n°23) .....	p.19
Entretien avec Christophe Rousset .....	p.21
<i>Alcina</i> ou le désenchantement par Christophe Rousset .....	p.24
Constellation de citations .....	p.26

© Textes rédigés par Florent Siaud (Les songes turbulents)

Ce cahier s'inscrit dans la lignée de documents pédagogiques consacrés à *Othello* de Shakespeare (Théâtre UBU, 2007), *Les Amours de Pyrame et Thisbé* de T. de Viau (Théâtre de l'Incrédule, 2009), *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (Compagnie Sibyllines, 2012), *Les Fables* de La Fontaine (Benjamin Lazare, 2013). Il est le quatrième des cahiers écrits par Les songes turbulents (*Quartett* de Müller, *Combat* de Granouillet, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi en 2013).

# Alcina (1735)

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Direction musicale | Christophe Rousset

Mise en scène | Robert Carsen

Décors et costumes | Tobias Hoheisel

Lumières | Jean Kalman

Mouvements chorégraphiques | Philippe Giradeau

Dramaturgie | Ian Burton

Chef de chœur | Alessandro Di Stefano

Alcina | Myrtò Papatnasiu

Ruggiero | Anna Goryachova

Morgana | Sandrine Piau

Bradamante | Patricia Bardon

Oronte | Cyrille Dubois

Melisso | Michał Partyka

Choeurs de l'Opéra de Paris

Les Talens Lyriques

© Julien Benhamou



Anna Goryachova

Christophe Rousset

Myrtò Papatnasiu

# Introduction

Représenté pour la première fois le 16 avril 1735, *Alcina* est un opéra « merveilleux » qui, à l’instar d’*Orlando* (1733) et *Ariodante* (1735), puise dans le célèbre *Roland furieux* de l’Arioste, épopée restée célèbre pour la multitude des intrigues qu’elle a fournies à l’histoire de l’art lyrique.

Bénéficiant à sa création des machines élaborées du Covent Garden à Londres, cet opéra magique de Haendel multiplie les changements à vue les plus spectaculaires. Mais si l’œil est comblé, l’oreille n’est pas en reste : épris de beau chant et stimulé par les chanteurs d’alors (parmi lesquels la fidèle Anna Maria Strada del Pò dans le rôle-titre et le célèbre castrat Giovanni Carestini en Ruggiero), Haendel signe ici certains des airs les plus sublimes qu’il ait jamais écrits.

Si on l’ajoute à cela une intrigue au rythme soutenu et une galerie de personnages dotés d’une réelle profondeur, alors *Alcina* constitue avec *Giulio Cesare in Egitto* (1724) l’une des meilleures portes d’entrées dans l’opéra haendelien. C’est que, derrière son obéissance aux codes de l’*opera seria*<sup>1</sup> et aux fastes de l’opéra à magie, se cachent des situations dont l’universalité nous touche encore et toujours : qui pourrait être insensible aux premiers feux de la passion naissante, aux mirages de l’amour ensorcelé, aux vertiges de l’amour trahi, aux affres de la jalousie ? Autant de thèmes explorés par le livret.

Entrée au répertoire de l’Opéra national de Paris en juin 1999 dans la production de Robert Carsen, *Alcina* a depuis été reprise en 2004 puis en 2007. Après William Christie, John Nelson et Jean-Christophe Spinosi, c’est aujourd’hui à Christophe Rousset qu’il revient de diriger une distribution brillante sous les ors du Palais Garnier.

Ce cahier pédagogique est destiné à accompagner la recréation de ce spectacle, à travers trois entrées :

- « *Alcina* en bref » : la première section fournit au futur spectateur les éléments essentiels à connaître sur le déroulé de l’œuvre et les temps forts de la vie de Haendel.

- « Haendel en contexte » : la seconde section invite à une plongée dans l’époque du compositeur, marquée par le triomphe de l’opéra italien et la mode des castrats.

- « *Alcina* & nous » : la troisième section fait le lien entre *Alcina* et Les Talens Lyriques, laissant une place de choix à Christophe Rousset qui l’a déjà maintes fois interprétée, et donne ici à lire sa version d’*Alcina* à travers un entretien.

Chaque section est accompagnée de liens multimédias renvoyant à des liens Internet. Nous avons en effet souhaité que chaque piste de réflexion puisse être prolongée par des extraits de captations d’opéra, de films ou de bandes sonores.

Entrons dans l’univers merveilleux d’*Alcina*.

Florent Siaud

<sup>1</sup> Opéra de tradition et de langue italienne pratiqué au XVIII<sup>e</sup>s., dont le caractère est noble et sérieux par opposition à l’*opera buffa*.

# Partie I

## *Alcina en bref*

### Synopsis

#### ACTE I

La magicienne Alcina règne sur une île enchantée peuplée d'amants qu'elle transformés en animaux, en rochers ou en arbres. Elle a épargné son dernier soupirant en date : Ruggiero, dont elle est profondément éprise et qu'elle a rendu amoureux par un sortilège. Bradamante, la femme de Ruggiero, échoue sur l'île après un naufrage : déguisée en homme et accompagnée de Melisso, elle est décidée à soustraire son époux de l'emprise de la magicienne. Leur épopée en terre ennemie débute avec la rencontre de Morgana, la sœur de l'enchanteresse.

Trompée par l'apparence masculine de Bradamante, qui se fait appeler « Ricciardo », Morgana en tombe amoureuse et lui ouvre les portes du palais d'Alcina. La magicienne accueille ces visiteurs avec bienveillance. À ses côtés se tient Ruggiero, qui n'accepte d'autre maîtresse qu'Alcina, au grand dam de Bradamante. Malgré ses splendeurs, l'île enchantée laisse déjà percer sa face obscure. Elle est habitée par le chef des armées Oronte qui, épris de Morgana, est saisi de fureur lorsqu'il apprend que celle-ci aime « Ricciardo ». Pour se venger de celui qu'il pense être un rival et dont il ne comprend pas que c'est une femme travestie en homme, il fait croire à Ruggiero qu'Alcina en est amoureuse. Il espère ainsi que Ruggiero s'en débarrassera. De fait, jaloux, Ruggiero se répand en reproche à Alcina qui proteste de sa fidélité en annonçant qu'elle va faire perdre sa forme humaine à ce « Ricciardo ».

Morgana réussit toutefois à prévenir Bradamante, déguisée en « Ricciardo », des intentions funestes de sa sœur.

#### ACTE II

Melisso brise le sort qu'Alcina a lancé à Ruggiero en donnant un anneau magique à ce dernier. Libéré du sortilège, Ruggiero se souvient alors de son amour pour Bradamante qui, justement, arrive pour lui révéler sa véritable identité. Redoutant un nouveau maléfice d'Alcina, Ruggiero refuse d'abord d'y croire. Mais il finit par être convaincu et se décide à fuir l'île. Il est convenu que Ruggiero fera semblant de continuer à aimer la magicienne, pour ne pas éveiller ses soupçons et qu'il prétextera une envie d'aller chasser pour s'extraire de ses bras.

Sur le point de transformer « Ricciardo », Alcina en est empêchée par sa sœur Morgana, qui ne tarde pas à comprendre qu'elle a été dupée. C'est alors que surgit Oronte : le chef des armées révèle à la magicienne que Ruggiero l'a trahie et prépare sa fuite de l'île. Bouleversée par la nouvelle, Alcina laisse sa douleur s'exprimer avant de convoquer les puissances infernales. Celles-ci laissent son appel sans réponse. L'enchanteresse brise sa baguette magique, désespérée à l'idée d'avoir perdu ses pouvoirs d'antan.

#### ACTE III

Morgana tente de reconquérir le cœur d'Oronte, qu'elle avait écarté au profit du fallacieux Ruggiero. Oronte se montre inflexible. Brandissant la menace de la vengeance, Alcina fait face à Ruggiero : elle lui propose de lui pardonner sa trahison si celui-ci consent à revenir. Ruggiero rejette ces prières et échafaude avec Melisso et Bradamante une stratégie pour libérer les victimes d'Alcina et s'échapper de l'île. Bradamante et Ruggiero font irruption et brisent l'urne magique qui contenait les dons d'Alcina. Les victimes de l'enchanteresse recouvrent aussitôt forme humaine. Alcina est vaincue : son palais est englouti par les eaux.

# Haendel :

## quelques repères dans la vie du « *Caro Sassone* »

### DE L'ALLEMAGNE A L'ITALIE

Né à Halle le 23 février 1685, Georg Friedrich Haendel est issu d'une famille où les musiciens sont vus d'un mauvais œil. Bravant la surveillance paternelle, le jeune homme révèle rapidement des dispositions exceptionnelles qui éclatent d'abord au clavecin puis à l'orgue. Son ambition le conduit à quitter sa ville natale pour s'installer à Hambourg, métropole connue pour être la première ville d'Allemagne à s'être dotée d'une maison d'opéra. Tâtant du violon, il y fait créer ses premiers opéras, dont *Almira* (1705). Mais ce n'est qu'à la faveur de son voyage en Italie que son génie s'épanouit pleinement. En 1706, il foule le sol de Florence puis de Rome, avant de conquérir Naples puis, avec le triomphe spectaculaire d'*Agrippina*, la vénérable Venise. Son talent lui attire le respect et l'admiration des Italiens, qui finissent par l'appeler affectueusement « *Il Caro Sassone* ».

### L'INSTALLATION A LONDRES

L'Italie lui ayant apporté gloire et perfectionnement, Haendel ne tarde pas à repartir à la conquête d'une terre où tout reste à faire en matière d'opéra : la Grande Bretagne. Après un passage par la cour de Hanovre, où on lui offre le prestigieux poste de « *kappelmeister* », le voilà qui débarque à Londres. Métropole riche en argent et en mélomanes, celle-ci accueille son *Rinaldo* avec une frénésie qui s'explique par la nouveauté de l'opéra italien sur le sol anglais, la qualité de la partition et la somptuosité des décors dévoilés au public du Queen's Theatre de Haymarket. Tout en se consacrant parallèlement à d'autres genres musicaux, Haendel inaugure alors une impressionnante série d'opéras italiens qui, sans tous connaître des succès impérissables, seront représentés au Queen's Theatre, devenu le King's Theatre après 1714, puis au Covent Garden. *Teseo*, *Amadigi*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Orlando*, *Ariodante* constituent les sommets de cette période créatrice.

### DE L'OPERA A L'ORATORIO

Mais les cabales, les rivalités entre chanteurs et compagnies d'opéra qui minent alors le monde lyrique londonien conduisent Haendel à se consacrer à un autre genre musical : l'oratorio, œuvre dramatique à sujet sacré.

Présentée en concert, sans mise en scène, cette forme est moins onéreuse que l'opéra. Elle a par ailleurs l'avantage d'attirer un public plus vaste. C'est le point de départ d'une lignée de chefs-d'œuvre faisant la part belle aux chœurs, d'où se dégagent tout particulièrement *Saul et Israël en Egypte* (1739), le fameux *Messiah* (1741), *Semele* (1743), *Hercules et Belshazzar* (1744), *Salomon* (1748), *Theodora* (1749) et *Jephta* (1751). Devenu une icône de la musique anglaise, Haendel est confronté à la fin de sa vie à la détérioration grandissante de sa vue. Il s'éteint admiré de tous le 13 avril 1759, jour du Vendredi Saint. Sa sépulture connaît les honneurs : comme les grands, elle est située à Westminster.



# Partie II

## *Haendel en contexte*

### L'Angleterre et l'opéra italien au temps de Haendel

Quand le XVII<sup>e</sup> siècle commence, c'est surtout à Londres que la vie musicale est la plus riche. Forte de ses quelques deux cents mille habitants et siège principal du pouvoir, elle est la plus grande métropole du royaume et attire à la cour les compositeurs les plus prestigieux. Profitant du talent de compositeurs comme le capitaine Henry Cooke, John Blow ou Henry Purcell, la Chapelle royale est dotée d'un chœur alors considéré comme le meilleur d'Angleterre. Dans le domaine profane, vents et cordes participent à l'exécution des danses qui rythmaient les festivités. Parallèlement, la famille royale organise des concerts privés dans ses propres appartements. Riche de cette activité florissante, la vie musicale anglaise n'en aura pas moins traversé une période difficile au XVII<sup>e</sup>. La mort de la puissante reine Élisabeth I<sup>ère</sup>, mécène infatigable d'une vie culturelle rayonnante, entraîne le déclin des arts sous le règne de ses successeurs Jacques I<sup>er</sup> et Charles I<sup>er</sup>. La situation empire lorsque les Puritains, voyant dans l'opéra un genre immoral, parviennent au pouvoir en 1649 et déclenchent une longue guerre civile.

#### L'IMPLANTATION DE L'OPERA ITALIEN A LONDRES

Les séquelles laissées par la période puritaine sont durables. Lorsqu'il revient au pouvoir à la restauration de la monarchie en 1660, le roi Charles II ne redonne à la cour ni théâtre ni opéra permanent : les obstacles financiers sont trop nombreux. Ce sont désormais deux compagnies qui prennent en charge cet aspect de la vie culturelle anglaise. Intégrant des numéros vocaux ou instrumentaux ponctuels à des textes globalement parlés, le théâtre musical que cette nouvelle donne fait émerger trouve sa meilleure expression à travers l'opéra *Dido and Aeneas* de Purcell ou les « semi-opéras » du même compositeur – tels *King Arthur* en 1691 ou *The Fairy Queen* en 1692 - mais ne produit pas de forme lyrique durable. C'est ce qui explique la facilité avec laquelle l'opéra italien va parvenir à s'implanter à Londres dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle : après la mort de Purcell, la voie est libre pour de nouvelles formes d'expérimentation en matière d'opéra. Or, partout en Europe, la mode est à l'opéra italien. L'Angleterre n'échappe pas à la règle. De 1711 à 1728, l'opéra italien fait l'objet d'une véritable vogue qui se concrétise à travers près de « cinq cents représentations, dont la moitié consacrée à Haendel ». De l'opéra italien, on apprécie particulièrement les chanteurs virtuoses.

Entrées dans l'histoire pour leurs querelles houleuses, les divas Francesca Cuzzoni (1696–1778) et Faustina Bordoni (1797–1781) se disputent les faveurs de public. Arrivée à Londres en 1722, la première triomphe au King's Theatre et brillera pendant cinq ans dans les plus opéras de Haendel. Embauchée à son tour par le King's Theatre, en 1725, la seconde ne lui cède en rien en matière de virtuosité. Toutes deux en viendront aux mains ! Friand de *prime donne*, le public londonien acclame également les castrats, dont il admire la technique respiratoire et l'étendue vertigineuse de la tessiture. Riche vivier de chanteurs, l'Italie fournit Londres en instrumentistes mais surtout en compositeurs. Les musiciens du continent européen commencent à affluer d'autant plus facilement, que le public anglais est plutôt large, que les salaires sont substantiels et que les mécènes nombreux. « Plus de quatre-vingts » compositeurs italiens auraient ainsi « séjourné ou résidé à Londres entre 1675 et 1750 ».

## LES OPERAS DE HAENDEL A L’AFFICHE

Parmi ceux qui obtiennent un succès réel à Londres, émergent notamment Giovanni Bononcini mais surtout le jeune Haendel, qui accoste dans la capitale au mois de novembre 1710. Dès son arrivée, Haendel est approché par Aaron Hill, un impresario qui vient alors de reprendre la direction du théâtre du Haymarket. Très rapidement, les deux hommes esquissent une trame autour de l’un des épisodes de *La Jérusalem délivrée*, épopée fameuse écrite par Torquato Tasso dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en Italie. Leurs échanges se concrétisent sous la forme d’un *Rinaldo*, qui triomphe le 24 février 1711 avec une distribution de chanteurs réputés, dont la basse Giuseppe Broschi (Argante), la soprano Francesca Vanini-Boschi (Goffredo), le castrat Nicolino (Rinaldo).

L’œuvre tient l’affiche jusqu’en mai 1711 et inaugure ainsi une carrière londonienne jalonnée d’opéras italiens. Si son *Pastor Fido* ne conquiert pas le cœur du public, Haendel n’en poursuit pas moins son exploration du genre en proposant *Teseo* (1713) au Queen’s Theatre en 1713, *Amadigi* (1715) à la Burlington House, puis, au King’s Theatre une longue liste comportant entre autres *Radamisto* (1720), le célèbre *Giulio Cesare in Egitto* (1724), *Alessandro* (1726) ou encore *Orlando* (1733). C’est au cours de son règne sur les soirées de Covent Garden qu’Haendel propose deux de ses opéras les plus célèbres : *Ariodante et Alcina*, tous deux créés en 1735.

## LES PARODIES DE L’OPERA ITALIEN

Mais le succès a son revers. Fêté par les Londoniens, l’opéra italien est aussi la cible de pamphlets et de parodies. Les vocalises fleuries, les situations invraisemblables et les formes mêmes du genre suscitent le rire et se cristallisent, sous la plume de John Gay, sous la forme d’un *Beggar’s Opera* (« l’opéra de gueux »). Celui-ci raille les travers de l’opéra italien en mettant notamment en scène un duo de femmes revêches (Polly et Lucy) dont l’affrontement rappelle les querelles de divas et en reprenant des mélodies d’opéras italiens mais sur des paroles totalement corrigées pour l’occasion. Cette œuvre caustique servira de modèle au fameux *Opéra de quat’sous* de Bertolt Brecht en 1928.



Pour aller plus loin.... :

Une captation sonore du *Beggar’s Opera* de John Gay est disponible ici :

<http://youtu.be/Pt9RJR6xc48>

# Les castrats dans l'opéra italien

C'est à **Giovanni Carestini** qu'Haendel confia le rôle de Ruggiero dans *Alcina*. Le compositeur Hasse vantait cet illustre castrat en affirmant que « celui qui n'avait pas entendu Carestini ne connaissait pas la manière de chanter la plus parfaite ». Émaillée de traits virtuoses, la partie de Ruggiero n'en a pas moins irrité Carestini à la création. Il trouvait en effet que les airs que lui avait écrits Haendel, particulièrement le plus épuré d'entre eux, «*Verdi prati*» ne mettaient pas suffisamment ses capacités vocales. Ce à quoi Haendel aurait répondu vertement : « Espèce de brute ! Ne sais-je pas mieux que toi ce qui va le mieux à ta voix ? Si tu ne chantes pas tout l'air que je t'ai donné, je ne te verserai pas un sou ! ». Le célèbre castrat obtempéra et incarna comme convenu Ruggiero sur les planches de Covent Garden, ce qui lui valu d'être acclamé par le public.

## DE LA CHAPELLE SIXTINE AUX PLANCHES DE L'OPERA ITALIEN

C'est en 1562 qu'il faut remonter pour trouver les premières traces de chanteurs castrats : dans la Chapelle Sixtine de Rome, les femmes n'ont pas droit de cité, ce qui conduit les autorités à employer des moyens radicaux pour disposer malgré tout de voix aiguës de qualité : la mutilation masculine de jeunes adolescents, qui gardaient ainsi leur registre aigu mais étaient capables d'une grande ampleur sonore, rendue possible par leur cage thoracique d'adulte. Les castrats ne tardent pas à franchir les portes de l'Église et à fouler les planches des scènes d'opéra pour obtenir de véritables triomphes. Le public européen prise tout particulièrement leur puissance mais aussi leur grande agilité et l'étendue conséquente de leur tessiture.

## L'ÂGE D'OR DES CASTRATS

Le plus célèbre d'entre eux, **Carlo Broschi**, dit Farinelli (1705 – 1782), connaît une carrière vertigineuse qui le mène de Naples à Bologne, en passant par Madrid et Londres. En 1994, son histoire est immortalisée dans un film de Gérard Corbiau, reposant sur une bande son dans laquelle Les Talens Lyriques de Christophe Rousset accompagnent non pas un mais deux chanteurs, la soprano Ewa Malas-Godlewska et le contre-ténor Derek Lee Ragin, dont les voix ont été mixées par ordinateur pour s'approcher du timbre aujourd'hui disparu des castrats de l'époque.

Loin d'être indifférente à l'âge d'or des castrats que connaît alors l'Italie, Londres accueille également les plus grands représentants de ce type de voix. Outre Farinelli, qui est engagé par la compagnie de Porpora, on retrouve par exemple **Francesco Bernardi**, surnommé Senesino (1685 – 1759), à qui Haendel confiera des rôles de héros amoureux dans plusieurs de ses opéras, dont *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725), *Alessandro* (1726) ou encore *Orlando* (1733). Mais le paysage musical ne saurait compter sans le créateur du rôle de Ruggiero, **Carestini**, dit **Il Cusanino** (1705 – 1760). Soprano avant de devenir alto, ce fameux castrat était réputé pour sa souplesse vocale. Visiblement plein d'admiration, Burney écrivait à l'époque à son sujet :



« Carestini était grand, très beau et majestueux. C'était un acteur très vivant et intelligent et, avec sa personnalité qui comportait une grande part d'enthousiasme, avec son imagination vive et inventive, il rendait intéressant tout ce qu'il chantait, avec goût, énergie et des embellissements judicieux. Il faisait preuve d'une grande agilité dans l'exécution des divisions difficiles de poitrine, de la façon la plus claire et la plus admirable . »

## REGARDS CRITIQUES

Les castrats suscitaient donc la fascination du plus grand nombre. Mais il se trouvait bien sûr toujours quelques voix discordantes pour railler l'artificialité de leur technique et leur jeu emphatique à la scène. Bien connu pour ses écrits libertins, le marquis de Sade était aussi un observateur attentif mais acerbe de son siècle. Il portait un regard particulièrement mordant sur ces chanteurs que, de toute évidence, il ne semblait pas porter dans son cœur :



« La longueur de leur tenue, l'incroyable étendue de leur voix a, si vous voulez, quelque chose de surprenant, mais le léger plaisir qu'occasionne cette surprise est troublé par les gestes ridicules, l'air gauche, les tournoiements de tête, la démarche lourde et épaisse du personnage et surtout par les grimaces horribles qu'on lui voit faire pour se gonfler l'estomac de vent qu'il laisse ensuite échapper par sa gorge, souvent avec le même bruit que les vomissements et qui produisent des sifflements de gosier durs, désagréables, lesquels cependant occasionnent aussitôt dans les peu délicates assemblées des hurlements de plaisir à l'unisson, rendus par des *bravo... bravissimo*, qui achèvent de déchirer l'oreille que le castrat vient d'écorcher.»

Le XVIII<sup>e</sup> siècle suit son cours et l'âge d'or des castrats connaît un long crépuscule. Les derniers castrats se seraient éteints à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, avec **Domenico Mustafà** (1829-1912), **Alessandro Moreschi** (1858-1922).



Pour aller plus loin... :

Le réalisateur Gérard Corbiau met en scène un air de *Rinaldo* de Haendel dans son film *Farinelli* :

<http://youtu.be/ZNp8hYycx4c>

# Les magiciennes amoureuses

Débarqué à Londres en 1711, Haendel est, lorsqu'il écrit *Alcina*, l'auteur d'une trentaine d'opéras italiens dont il a puisé les sujets aussi bien dans l'histoire (*Tamerlano* et *Giulio Cesare in Egitto*, 1724; *Alessandro*, 1726), que la mythologie (*Arianna in Creta*, 1734), la pastorale (*Il pastor fido*, 1712) ou l'épopée (*Rinaldo*, 1711 ; *Orlando*, 1733). Inspirée comme *Ariodante* de l'un des épisodes du *Roland Furieux* de l'*Arioste*, *Alcina* tire sa fable d'une épopée de la Renaissance italienne réputée pour sa veine chevaleresque mais aussi sa dimension merveilleuse. C'est ce qui en fait un opéra à magie, au même titre que *Rinaldo* (1711), *Teseo* (1713) ou encore *Amadigi* (1715), œuvres de jeunesse qui comportaient toutes un personnage d'enchanteresse.

Il faut dire que, sujet tantôt à la mélancolie, tantôt à la fureur, cette figure se prête idéalement à la peinture des passions les plus paroxystiques : une aubaine pour tout compositeur ainsi en mesure de faire valoir l'étendue de ses capacités expressives. De plus, en ordonnant des métamorphoses pour appuyer son bonheur ou ses désirs de vengeance, une magicienne justifie dramatiquement les changements à vue les plus impressionnants : de quoi mettre à l'honneur la machinerie sophistiquée du Covent Garden, où Haendel venait de s'installer, et qui était plus étoffée que la majorité des maisons du continent pour lesquelles, de Hambourg à Venise, Haendel avait écrit ses premiers opéras.

Elle constitue enfin une référence bien connue pour des spectateurs qui, à l'époque, étaient probablement férus de mythologie, de théâtre voire de tragédie lyrique française : la magicienne Médée n'a, par exemple, jamais cessé de captiver dramaturges (Euripide, Sénèque, Corneille) et compositeurs (Charpentier, Cherubini, Dusapin), qui lui ont consacré une abondante liste de pièces de théâtre ou d'opéras.

## LE POUVOIR DE FASCINATION DES MAGIENNES

La persistance de la fascination pour la magie à travers l'histoire des arts ne s'est jamais démentie. En 1836, le philosophe allemand Schopenhauer s'étonnait d'ailleurs « de la persistance avec laquelle, malgré tant d'échecs, l'humanité a poursuivi partout et toujours l'idée de la magie » et en concluait au fait qu'elle était dotée de « racines solides ». C'est d'ailleurs ce qui en a fait l'un des sujets favoris des anthropologues, qui se sont intéressés aussi bien à la magie préventive qu'à la magie noire de la sorcellerie. Pour eux, la magie répond, dans les sociétés primitives, à un besoin d'interagir avec des forces mystérieuses, pour les manipuler et les ployer à des intentions particulières.

Selon ces spécialistes, elle a donc une fonction pragmatique, qui consiste à avoir un effet concret sur les choses et les êtres. C'est d'ailleurs ce que prouvent les paroles magiques d'*Alcina* qui, par les pouvoirs dont elle est investie, sont capables de transformer des hommes en bêtes et en plantes. La magie traduit par là même le rêve de toute puissance de l'homme sur le monde.

## LES MAGIENNES DU GRAND SIECLE

Miroir des reflets intimes de l'homme, la magicienne qu'est *Alcina* est aussi profondément liée à ce qu'on a parfois coutume d'appeler « le Grand Siècle » : le XVII<sup>e</sup> siècle français, qui constituait à l'égard une importante source d'inspiration. Lorsque Haendel écrit *Teseo*, il s'inspire ainsi du livret de *Thésée*, que Quinault avait rédigé pour Lully, tandis que son *Amadigi* s'inscrit dans le droit fil de l'*Amadis* de Quinault et Lully et de l'*Amadis de Grèce* de Houdar de La Motte et André Cardinal Destouches. Il faut dire que les tragédies lyriques abondaient en figures d'enchanteresses. En dehors de *Médée*, à qui Charpentier consacre son unique opéra à l'Académie Royale de Musique en 1693, Lully introduit des créatures magiques dans six de ses quinze œuvres lyriques : parmi elles, se distinguent notamment *Médée* dans *Thésée* (1675), *Cybèle* dans *Atys* (1676) et bien sûr *Armide* (dans l'opéra éponyme de 1686).

Tout au long du siècle, les silhouettes inquiétantes de *Circé* ou *Alcine* ne sont pas en reste puisqu'on les voit apparaître dans *Les plaisirs de l'Isle enchantée*, première des grandes fêtes données à Versailles par Louis XIV : Ballet du *palais d'Alcine* (1664), *Circé* (pièce à machines de Thomas Corneille, 1675), *Circé* de Desmarest (1694) ou encore *Alcine* de Campra (1705).

Comment expliquer cet engouement ? Peut-être par le fait que les esprits ne sont pas prêts d'oublier les affaires de possession qui avaient porté le scandale jusque dans les couvents - la retentissante affaire des Ursulines de Loudun éclate en 1634 – et jusqu'à la cour : en 1679, l'Affaire des Poisons implique un réseau si large qu'il compromet des personnalités du rang de la Marquise de Montespan. La récurrence des spectacles à magie exprimerait dès lors la violence contenue d'un siècle qu'on a généralement qualifié de « classique » en oubliant qu'il ne fut pas toujours aussi cartésien qu'on veut bien le croire. Riche d'une histoire, d'une mythologie et d'une littérature hantés par les sorcières, l'Angleterre de Haendel ne pouvait pas demeurer insensible aux charmes de héroïnes dangereuses. Shakespeare avait fait des sorcières les personnages pivot de sa tragédie *Macbeth* en 1606, tandis que les procès en sorcellerie s'étaient multipliés tout au long des années suivantes, culminant en 1612 avec le fameux procès des sorcières de Pendle et de Samlesbury.

### LES ENCHANTERESSES HAENDELIENNES

Au cours de sa carrière, Haendel offre à Londres cinq portraits de personnages magiques. Quatre sont des femmes : Armida déchaîne sa fureur dans *Rinaldo* en 1711, Melissa dans *Amadigi* en 1715 tandis qu'Alcina heurte sa science occulte aux mirages de l'amour en 1735 dans un opéra qui porte son nom. Toutes se lancent à corps perdu dans un conflit amoureux dont elles ne sortent jamais victorieuse : la beauté d'une rivale a toujours raison de leur art. Medea, Melissa, Armida – toutes trois créées par la même cantatrice - ou Alcina n'en comportent pas moins des nuances qui les distinguent. Alcina souffre d'un perpétuel désaccord avec elle-même tandis qu'Armida et Medea arborent des traits d'enchanteuses plus vindicatives, laissant cependant percer occasionnellement le cœur sensible qui les meut. À la constance uniformément prônée par les âmes pures d'un Teseo et d'une Agilea, d'un Amadigi et d'une Oriana ou d'un Rinaldo et d'une Almirena, les magiciennes opposent des évolutions qui les conduisent de l'exaltation à l'abîme au gré de détours tortueux qui relèvent du déchirement tragique. Leur volonté de concurrencer les dieux ne découle que de leur impossibilité à s'accomplir dans l'ordre des hommes. Créatures puissantes, elles n'en sont pas moins femmes fragiles : répondre au désamour par la mise à mort ou l'embrasement des palais, c'est, dans leur cas, moins faire assaut d'orgueil que faire preuve d'humanité. Haendel ne le sait que trop : indéfectiblement liées aux hommes par la logique universelle des affects, ses magiciennes ne succombent jamais au stéréotype de la folle furieuse.



Pour aller plus loin... :

Dans *Rinaldo*, c'est la magicienne Armida qui inspire crainte et terreur. Louise Moaty l'a mise en scène à la lueur de la bougie, sur son char majestueux, à l'Opéra de Lausanne :

<http://www.youtube.com/watch?v=0UUBLMwQe-U>

## La décennie 1730 en Europe

ANNEE	FRANCE	ALLEMAGNE	ANGLETERRE	ITALIE
1730	Couperin publie son 4 <sup>e</sup> livre de <i>Pièces de Clavecin</i>	Bach écrit sa cantate <i>Eine feste Burg</i>	Création de <i>Partenope</i> , opéra de Haendel	<i>Artaserse</i> , opéra de Vinci <i>Mitridate</i> de Porpora
1731		Bach compose son <i>Clavierübung</i> , recueil d'exercices pour clavier Hasse compose <i>Cleofide</i>	Création de <i>Poro, re dell'Indie</i> , opéra de Haendel	
1732		Naissance de Haydn Bach compose sa <i>Cantate du café</i>	Fondation du Covent Garden Création d' <i>Ezio</i> , opéra de Haendel Création de <i>Sosarme, Re di Media</i> , Haendel	<i>Concerti grossi</i> de Geminiani <i>La Fida Ninfa</i> de Vivaldi
1733	Décès de François Couperin à Paris Création d' <i>Hippolyte &amp; Aricie</i> , 1 <sup>ère</sup> tragédie lyrique de Rameau	Bach offre à l'électeur de Saxe en Allemagne sa <i>Messe en si (Kyrie, Gloria)</i>	Création d' <i>Orlando</i> , opéra de Haendel	
1734		Bach écrit son <i>Oratorio de Noël</i>	Création d' <i>Arianna in Creta</i> de Haendel	<i>Sonates pour violon</i> op.1, de Tartini
1735	Création des <i>Indes galantes</i> , opéra ballet de Rameau	<i>Concerto italien</i> de Bach	Création d' <i>Ariodante</i> et d' <i>Alcina</i> d'Haendel	<i>Bajazet</i> de Vivaldi
1736			Création d' <i>Atalanta</i> , opéra de Haendel	<i>Stabat Mater</i> de Pergolèse
1737	Création de <i>Castor et Pollux</i> , tragédie lyrique de Rameau		Création d' <i>Arminio Giustinio</i> et <i>Berenice</i> , opéras de Haendel	Décès du luthier Stradivarius à Crémone <i>L'Olimpiade</i> de Leo
1738		<i>Le Clavier bien tempéré</i> de Bach	Création à Londres de <i>Saul et Israël in Egypt</i> , oratorios de Haendel Création de <i>Faramondo</i> et <i>Serse</i> , opéras de Haendel	
1739	Création de <i>Dardanus</i> , tragédie lyrique, et des <i>Fêtes d'Hébé</i> ou <i>Les Talens lyriques</i> opéra-ballet de Rameau	Publication de <i>Der Vollkommene Kapellmeister</i> de Mattheson	Composition des 12 <i>Concerti grossi</i> pour orchestre de Haendel	Décès de Marcello

# Partie III

## *Alcina & nous*

### **Alcina & Les Talens Lyriques : une fréquentation régulière**

Les Talens Lyriques constituent l'un des rares ensembles baroques à avoir donné *Alcina* dans autant de concerts ou de mises en scène différentes.

#### **LES VERSIONS SCENIQUES : DAVID MCVICAR et PIERRE AUDI**

En 2003, Christophe Rousset interprète cet opéra de Haendel dans pas moins de trois productions successives. En février, il commence par accompagner au Palacio de Congresos y de la Musica de Bilbao la mise en scène de David McVicar, créée quelques années auparavant à l'English National Opera : Anna Chierichetti, Jennifer Larmore, Sara Fulgoni, Maria José Moreno, Luis Damaso, Tatiana Davidova, Alfonso Etcheverria y évoluent dans une interprétation allégorique qui fait de l'île d'Alcina le dernier bastion de l'art et de la culture, menacé par des forces extérieures. Couleurs vives, exotisme des couleurs, main géante et poitrine protubérante forment la scénographie luxuriante du metteur en scène Marco Arturo Marelli, que Christophe Rousset accompagne en avril 2003 à l'Opéra Comédie de Montpellier, où les Talens sont alors en résidence. Cette lecture très sensuelle et imagée de l'opéra de Haendel a Elzbieta Szymtka pour Alcina.

L'été de la même année, Christophe Rousset dirige ensuite un spectacle signé Pierre Audi, metteur en scène avec qui il entretient des affinités électives (dont témoignent, au DVD, leurs productions de *Zoroastre* et *Castor et Polux* de Rameau, ou encore de la trilogie lyrique de Monteverdi). Accueilli dans le merveilleux Théâtre de cour de Drottningholm, construit en Suède au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce spectacle construit autour de l'Alcina de Christine Schäfer et le Ruggiero d'Anne Sofie von Otter utilise une machinerie et des toiles peintes d'origine, ici sublimes par les éclairages de Peter van Praet et agrémentés des costumes somptueux de Patrick Kimmonth. Cette proposition est reprise deux ans plus tard dans la programmation de l'Opéra d'Amsterdam – non dans l'immense vaisseau de cette grande institution mais dans le cadre intimiste de la salle du Stadsschouwburg. Privée des châssis en perspective du théâtre suédois, la mise en scène évolue dans une scénographie plus minimaliste et stylisée qui recentre l'attention sur les enjeux de séduction et de pouvoir au cœur du livret. Oscillant entre évocation du monde du XVIII<sup>e</sup> siècle et ascèse des accessoires, cette mise en scène brille par une subtilité à laquelle répondent les milles nuances de la direction de Christophe Rousset.



Christine Schäfer en Alcina dans la mise en scène de Pierre Audi (2003)

### LES VERSIONS DE CONCERT : CITE DE LA MUSIQUE, CHATELET, OPERA DE VERSAILLES

Interprètes réguliers d'*Alcina* à la scène, Les Talens Lyriques l'ont également souvent abordée en version de concert.

En 2003, ils se produisent à la Cité de la musique dans une distribution comprenant Karina Gauvin (*Alcina*), Kristina Hammarström (*Ruggiero*), Elisabeth Calleo (*Morgana*), Ewa Wolak (*Bradamante*), Brindley Sherratt (*Melisso*), Timothy Robinson (*Oronte*).

En 2005 au Châtelet, Christophe Rousset dirige cet opéra en concert sous forme de diptyque avec *Tamerlano*, avec une distribution semblable à celle d'Amsterdam, dont se détache encore la soprano allemande Christine Schäfer.

En juin 2012, le maestro remet l'œuvre sur le métier à l'Opéra royal de Versailles avec Ann Hallenberg (*Ruggiero*), Delphine Galou (*Bradamante*, Emiliano Gonzalez-Toro (*Oronte*), Olivier Lallouette (*Melisso*), Monica Piccinini (*Morgana*), Erika Escriba-Astaburuaga (*Oberto*). Pour l'occasion, il retrouve la somptueuse soprano Karina Gauvin, qu'il avait déjà intronisée en magicienne en 2003 à la Cité de la musique.

Entre versions concertantes et productions scéniques, la fréquentation d'*Alcina* par Les Talens Lyriques est un chemin au long cours dont la reprise de production du Palais Garnier est en somme la dernière étape en date.

## La mise en scène d'*Alcina* par Robert Carsen à l'Opéra de Paris

C'est avec la production de Robert Carsen qu'*Alcina* fait officiellement son entrée au répertoire de l'Opéra national de Paris en 1999.

Dirigé par William Christie et capté par les micros d'Erato, ce spectacle magnifique réconcilie les contraires. Ne cherchant pas la référence au XVIII<sup>e</sup> siècle, il met en scène d'élégants costumes de soirée qui évoluent entre les murs d'un intérieur bourgeois, dont l'élégance et la fraîcheur n'ont rien à voir avec l'appartement inquiétant imaginé par Anna Viebrock à Stuttgart. Prisonnière d'une vie somptueuse, l'enchanteresse lorgne ici vers la Comtesse de Mozart (*Le Nozze di Figaro*) la Maréchale de Richard Strauss (*Der Rosenkavalier*), que Carsen a d'ailleurs toutes deux mises en scène depuis, tandis que sa sœur Morgana devient une soubrette fantasque, costumée en femme de chambre.

Si Robert Carsen n'utilise pas de décors en perspective, il rejoint l'esprit de l'opéra baroque en faisant montre, avec la complicité de l'éclairagiste Jean Kalman, d'un art consommé des couleurs qui oscillent entre ors chaleureux (quand vient le temps des étreintes amoureuses), verts envoûtants pour suggérer la présence de la nature et teintes glaciales pour dire la passion trahie. Classique mais vivante, sa direction d'acteurs caractérise chaque personnage avec précision, tout en laissant l'érotisme affleurer à fleur de peau.

Repris en 2004 sous la baguette de John Nelson, puis en 2007 sous celle de Jean-Christophe Spinosi, c'est aujourd'hui à Christophe Rousset qu'échoit la direction de la reprise d'*Alcina*.



Sandrine Piau, Patricia Bardon et Cyrille Dubois dans la mise en scène de Robert Carsen (2014)



© Opéra national de Paris/J.M. Lisse

Anna Goryachova en Ruggiero dans la mise en scène de Robert Carsen, 2014

# Analyse d'un extrait d'*Alcina* mis en scène par Robert Carsen

## II, 8, air n°23 « *Ah, mio cor !* »



### Écouter l'air



#### SITUATION DE L'AIR

Après avoir été libéré de son envoûtement grâce à l'intervention de Melisso, Ruggiero se souvient à nouveau de l'amour qu'il porte à Bradamante. Redevenu lucide, il cherche désormais à s'échapper de l'île enchantée en compagnie de sa femme, non sans avoir libéré auparavant les autres victimes de l'enchanteresse. Pour franchir les portes du palais, il prétexte le besoin d'aller chasser. Après avoir chanté un air d'amour à Alcina pour tromper sa vigilance, il sort. Mais le chef des armées Oronte ne tarde pas à faire irruption pour annoncer à la magicienne qu'elle a été trompée et que Ruggiero prépare sa fuite. Accablée par la nouvelle, Alcina hésite entre fureur et désespoir. Haendel exprime l'ambivalence des sentiments de la magicienne dans un des plus beaux airs qu'il ait jamais composés : «*Ah, mio cor !*» (n°23).



#### STRUCTURE DE L'AIR

La structure de cet air répond aux codes de l'*opera seria* italien, qui voulait qu'un « *aria da capo* »<sup>1</sup> repose sur trois parties : une section A, suivie d'une section B formant par sa couleur et son caractère un fort contraste avec la première. La troisième partie consistait en une reprise variée et ornée du A.

*Ah! mio cor! schernito sei !  
Stelle, Dei! Nume d'amore !  
Traditore ! t'amo tanto ;  
Puoi lasciarmi sola in pianto,  
Oh Dei! Perché ?*

*Ma, che fa gemendo Alcina ?  
Son regina, è tempo ancora :  
Resti, o muora, peni sempre,  
O torni a me.*

*Ah! mio cor! schernito sei!  
Stelle, Dei! Nume d'amore!  
Traditore ! t'amo tanto;  
Puoi lasciarmi sola in pianto,  
Oh Dei ! Perché ?*

Ah, mon cœur ! On t'a trompé !  
Astres, dieux, divinités d'Amour !  
Traître ! Je t'aime tant ;  
Tu peux m'abandonner seule en pleurs,  
Oh Dieux, pourquoi ?

Mais que fait Alcina à gémir ?  
Je suis reine, il est temps encore  
Qu'il reste ou périsse, qu'il peine à jamais  
Ou bien me revienne.

Ah, mon coeur ! On t'a trompé !  
Astres, dieux, divinités d'Amour  
Traître ! je t'aime tant ;  
Tu peux m'abandonner seule en pleurs,  
Oh Dieux, pourquoi ?



#### LES CARACTERISTIQUES MUSICALES

Reprenant ce schéma tripartite, « *Ah, mio cor !* » est inhabituellement long puisqu'il dure généralement plus d'une dizaine de minutes. La durée s'explique par l'indication de tempo, « *Andante larghetto* », mais surtout par le caractère exceptionnel de cette prise de parole de la magicienne : alors qu'Alcina n'a pas chanté d'air depuis que l'acte II a commencé, elle laisse ici exprimer les sentiments qui l'assaillent. Lieu d'une introspection privilégiée, son air laisse libre cours à des pulsions contradictoires, épousant en cela la logique du contraste qui se situe au cœur de l'*aria da capo*. Reposant sur un accompagnement instrumental à la fois simple et obsédant, la section A laisse à la douleur intime de la magicienne l'occasion de se déployer au gré d'une ligne vocale délibérément accidentée et instable. La section B fait, a contrario, raisonner la fureur de la magicienne : sur un tempo « *Allegro* », Alcina se souvient qu'elle est reine et n'offre qu'une alternative à Ruggiero, revenir ou périr. Mais l'abattement finit par reprendre le dessus avec le retour de la section A. Tendu entre rage et désespoir, l'air résume donc les paradoxes qui troublent l'esprit et le cœur de l'enchanteresse.

<sup>1</sup> Aria avec reprise de forme ABA' ; A' constitue le « *da capo* » en tant que tel et est très souvent orné, permettant de donner à entendre la virtuosité vocale de l'interprète et de renforcer les états d'âme des personnages (*affetti*).



## LA MISE EN SCENE DE ROBERT CARSEN

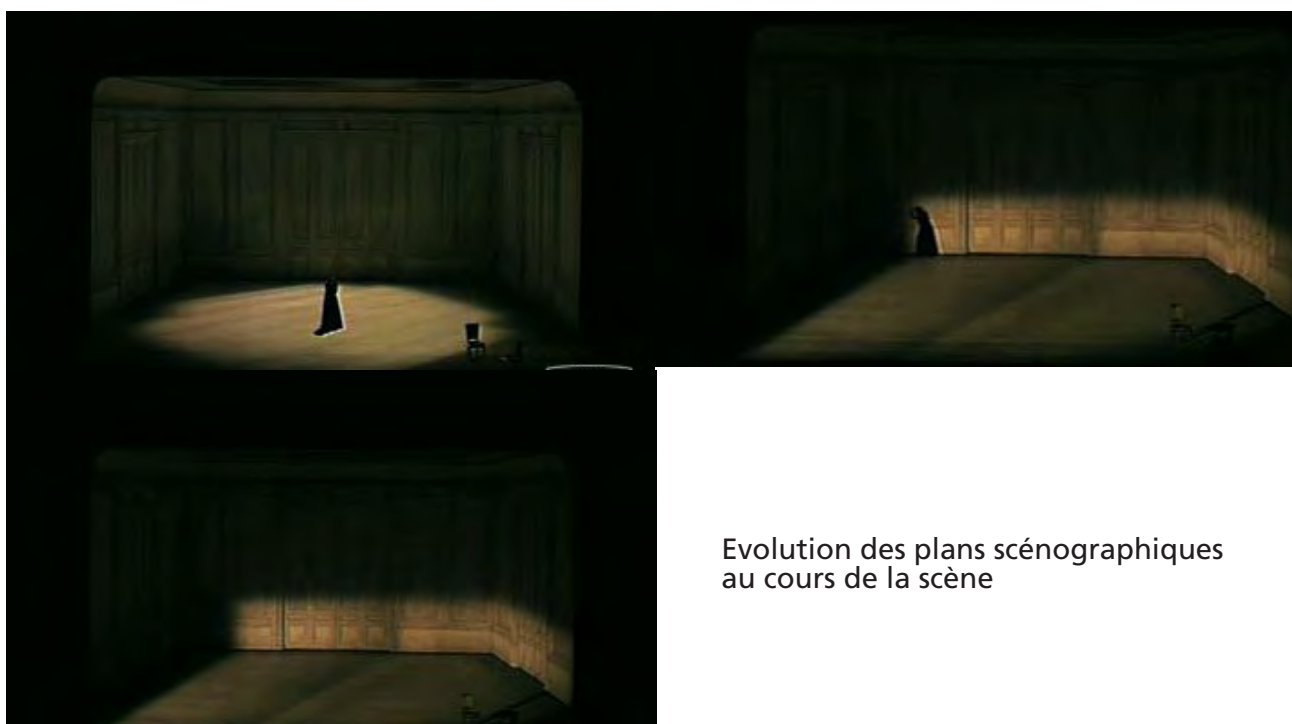
Robert Carsen choisit de traduire la rupture émotive que constitue cet air par un changement de lumière radical. Alors que durant tout l'acte, des teintes relativement chaudes ont éclairé les appartements somptueux de la magicienne, l'irruption d'Oronte fait pénétrer dans la pièce où elle se trouve un rai à la fois oblique et agressif, qui signifie la transgression dont Ruggiero vient de se rendre coupable.

Puis, la porte se clôt : l'appartement se referme alors sur lui-même, formant un lieu reclus, comme à l'écart du monde. Ce faisant, il nous renvoie à l'intériorité de la magicienne qui, désespérée, se replie progressivement sur son tourment. L'effet d'isolement produit par la clôture de l'espace est redoublé par l'affaiblissement des lumières, qui relègue les lambris de bois dans l'obscurité et plonge la femme blessée dans un clair-obscur lugubre, propice à l'expression de la déchirure. Alcina semble disparaître et devenir une ombre.

Considérablement développé, transcendant les codes habituels de l'opéra italien, « *Ah, mio cor !* » constitue l'un des sommets de la partition de Haendel. Exprimant la douleur à l'aide d'une mélodie tantôt extatique et lancinante, tantôt tempétueuse, il donne à voir la puissante Alcina sous un jour tout à la fois affaibli et profondément émouvant.

Comme l'écrit Jean Starobinski dans *Les Enchanteresses* (Le Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2005, p. 162) :

« Haendel a donné à la plainte d'Alcina sa plus intense expression musicale. *Ah ! mio cor !* est l'un des airs les plus admirables de l'histoire de l'opéra. *Mi restano le lagrime* – « Il me reste les larmes. » Pour l'auditeur, c'est au moment où Alcina déplore la fin de sa puissance qu'elle exerce sa plus profonde séduction. La disparition de la mauvaise magie laisse le champ libre à la pure magie du souffle mélodieux. »

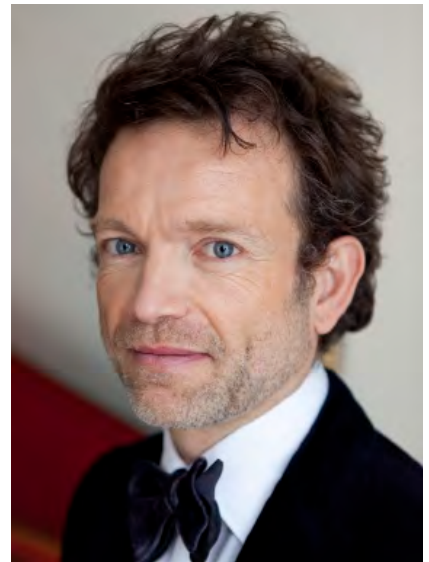


Evolution des plans scénographiques au cours de la scène

## Entretien avec Christophe Rousset

**Votre longue carrière de chef et claveciniste vous a conduit à travailler auprès de nombreux chanteurs. D'après vous, quelles sont les caractéristiques principales de l'écriture vocale de Haendel ?**

Haendel a fait son voyage d'Italie quand il avait vingt ans et a été donc formé au *bel canto* italien, qui est à la fois souple dans la manière de solliciter la voix et terriblement exigeant sur la virtuosité. Mais contrairement à certains de ses contemporains (Vivaldi ou Veracini par exemple), il ne commettra jamais d'excès en écrivant pour la voix des traits de violon. *Cantabile* en italien veut dire « chantable » et c'est le *cantabile* de Haendel qui est sans doute le plus remarquable et le plus mémorable dans ses opéras.



**Quelle est la particularité d'*Alcina* au regard des opéras de Haendel, que vous avez pu diriger, comme *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Scipione* ou *Serse* ?**

Comme tous les compositeurs d'*opera seria*, Haendel écrivait pour les chanteurs qui créaient ses rôles. Il avait de bonnes raisons de vouloir écrire à la mesure de leurs habiletés : Haendel était un entrepreneur indépendant qui gérait entièrement son théâtre et qui devait absolument « faire recette » pour ne pas risquer la faillite. Il avait donc un besoin de se garder attachées les stars qu'il faisait venir à grands frais d'Italie. Dans *Riccardo Primo*, *Giulio Cesare* ou *Scipione*, ces deux stars dont la soprano Francesca Cuzzoni et le castrat alto Senesino. Il écrit pour eux dans le style qui leur convient et c'est sans doute une des raisons de leur long attachement à Haendel. Puis lorsque le grand compositeur Nicolò Porpora - leur professeur de chant - arrive à Londres avec Farinelli et qu'il sollicite ces deux chanteurs pour passer dans la troupe rivale, ils ne peuvent (ou savent ?) refuser. Haendel fera alors un nouveau voyage d'Italie pour recruter de nouvelles stars du chant, comme la soprano Maria Strada del Pò et le castrat mezzo-soprano Carestini. Selon la logique qui veut qu'un compositeur d'*opera seria* écrive sur mesure, le style de Haendel dans *Alcina* (qui date justement de cette deuxième période) est sensiblement différent. Il écrit de façon plus large et plus lyrique pour Strada et plus fleurie, plus aigue et plus touchant pour Carestini. On serait bien en peine de dire quel rôle entre Ruggiero et Alcina nous semble prédominer. Cet opéra par ailleurs est sans doute le plus accompli, alliant intensité musicale et dramaturgie d'un livret efficace et réussi. C'est une histoire de magie et de surnaturel qui, pourtant, nous touche par tous ses enjeux profondément humains.

**Au cours des dix dernières années, vous avez déjà interprété *Alcina* en version de concert (à la Cité de la Musique, à l'Opéra Royal du Château de Versailles...) ou dans des productions de Pierre Audi, David McVicar et Marco Arturo Marelli. Votre conception de l'œuvre a-t-elle évolué avec le temps ?**

Ma conception musicale a sûrement évolué - sans que je m'en aperçoive ! Mais ce qu'il faut rappeler, c'est que j'essaye toujours au maximum d'épouser le propos scénique d'une production, de la servir au mieux. Et, comme à l'époque de Haendel, les chanteurs sont les rois. Ce sont eux qui portent totalement l'œuvre car elle est taillée sur mesure pour eux. Et par conséquent, si j'ai dans le rôle d'Alcina une chanteuse différente, même s'il y a des constantes vers lesquelles je voudrai évidemment l'amener, elle m'ouvrira elle aussi des perspectives nouvelles qui enrichiront ma vision.

**Vous avez fréquemment accompagné la soprano Sandrine Piau, qui incarne ici Morgana. Qu'appréciez-vous dans cette collaboration au long cours ? Qu'apporte-t-elle au personnage ?**

En effet, Sandrine Piau a toujours, à mes yeux, incarné la perfection du chant haendelien. Par la grâce de sa musicalité, par son agilité mêlée à une science de son *spianato*, elle réunit tout ce qui fait la difficulté à distribuer ce répertoire si exigeant. Pour mes premiers Haendel, elle était une parfaite Cuzzoni. Elle a eu entre temps deux enfants et a développé sa voix dans des rôles comme Konstanze (*L'Enlèvement au Sérail* de Mozart) et Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart).

Du coup, elle peut désormais se mesurer à des rôles plus lourds comme ceux écrits pour Maria Strada del Pò. Elle chantera pour moi le rôle d'Alcina un an plus tard à Bruxelles dans la production de P. Audi.

**A contrario, vous travaillez pour la première fois avec Myrtò Papatnasiu. En quoi sa voix et son tempérament vous paraissent-ils correspondre au personnage du rôle-titre ?**

La voix et le tempérament de Myrto m'ont frappé lorsque je l'ai entendue dans un opéra de Mozart à Amsterdam. Elle exprime à la fois cette blessure capable de violence et la beauté purement esthétique qui fait toute la première partie du rôle. C'est une première collaboration que j'attends avec impatience.



© Julien Benhamou

Christophe Rousset. Mise en scène de Robert Carsen (2014)

**Sauf erreur, vous n'avez jamais collaboré avec Robert Carsen. Êtes-vous familier de son travail ? Qu'attendez-vous de cette première collaboration ?**

Il est vrai que c'est la première fois que je collabore avec Robert Carsen. Mais ce ne sera sans doute pas une collaboration puisqu'il s'agit d'une reprise. C'est donc une grosse déception, en espérant que ce n'est que partie remise car, oui, je suis son travail depuis de longues années (*A Midsummer night's dream* de Britten, *Le Nozze di Figaro* de Mozart, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, etc) : nous avons le même âge et sans doute plein de points communs. D'ailleurs nous nous sommes rencontrés à diverses reprises pour exprimer notre désir de collaborer.

**Cette série de représentations à l'Opéra national de Paris constituera la quatrième reprise de ce spectacle depuis sa création en 1999. Comment aborde-t-on une reprise, tout en restant créatif ?**

Il est toujours délicat de mettre ses pieds dans les pas des autres. En même temps, je ne peux me forcer à être un autre et ce n'est sans doute pas ce qu'on attend de moi. Alors ce sera évidemment un travail très personnel sur le texte italien, une exigence pour unifier ce qui est ornements et cadences des chanteurs, une pâte sonore bien spécifique Talens Lyriques et des *tempi*, un rythme de récitatifs et des enchaînements qui font toute la dramaturgie d'ouvrages tel que celui-ci.

**C'est la première fois que vous dirigerez une production au Palais Garnier. Ce lieu construit au XIX<sup>e</sup> siècle impose-t-il des contraintes particulières ? A-t-il une incidence sur votre façon d'interpréter Haendel ?**

Il est exact que je dirige pour la première fois dans la fosse de l'Opéra Garnier. On va s'y adapter, comme je suis habitué à le faire à chaque nouveau lieu que nous abordons. Les Talens Lyriques se sont confrontés à des acoustiques souvent très difficiles. Au moins Garnier offre-t-il une merveilleuse acoustique naturelle. C'est un fait que nous avons augmenté les effectifs de l'orchestre, par rapport à ceux que je choisis habituellement pour Haendel. Mais le compositeur faisait de même quand il devait se confronter au plein-air notamment.

***Alcina* met en jeu des passions paroxystiques. Comment, en tant que chef, accompagnez-vous les chanteurs pour qu'ils parviennent à donner vie à des émotions aussi contrastées que la joie, la jalousie ou la haine ?**

Il me semble difficile de parler de façon théorique. Il faudrait venir aux répétitions pour voir ce qu'il s'y passe. On parle de passions humaines ; je dois évidemment m'adapter aux natures, aux tempéraments humains que j'aurai en face de moi. On peut néanmoins suggérer beaucoup au clavecin pour les récitatifs que j'accompagnerai aussi, ou dans l'introduction d'un air. Ensuite, ce sont des jeux de connivence et de réactivité entre le chanteur et moi en pleine représentation. C'est ce qui rend ce rôle de chef si extraordinaire !

**Si vous aviez à vous faire l'avocat de Haendel devant un public peu habitué aux codes de l'opéra baroque, quels arguments utiliseriez-vous pour l'encourager à découvrir sa musique ?**

Il faut toujours selon moi qu'un public puisse se reconnaître lui-même. C'est avant tout notre humanité qui est notre point commun. Qui n'a pas vécu un abandon ? Un sentiment de jalousie ? Du dépit ? Une volonté de vengeance ? Un aveuglement narcissique ? Autant de thèmes (et j'en omet) qui sont en jeu dans *Alcina*. *L'opera seria* ne raconte pas moins qu'un drame romantique. Il le raconte différemment, de façon plus codifiée. L'opéra est considéré bien à tort aujourd'hui comme élitiste. Il était alors le grand spectacle, comme l'est aujourd'hui une grosse production hollywoodienne. L'opéra était aussi le lieu des purgations des passions. La musique et la force du chant décuplant l'impact d'un texte dramatique.



Pour aller plus loin... :

**Christophe Rousset a enregistré Haendel à plusieurs reprises :**

- *Scipione*. Enregistrement de 1993 republié en 2010 chez Aparté
- *Riccardo Primo, re d'Inghilterra*. Enregistrement de 1996 publié chez Decca
- *Serse*. Captation du Semperoper de Dresde publiée par TDK
- « *Opera Seria* » avec Sandrine Piau chez Naïve
- « *Furore* » avec Joyce Di Donato chez Virgin Classics

# Alcina ou le désenchantement

par Christophe Rousset (2004)

*Alcina* créé le 8 avril 1735 fait partie des derniers opéras de Haendel. Alors que le castrat alto Senesio et la soprano Cuzzoni (qui avaient accompagné le «Saxon» dans ses plus grands succès londoniens : *Giulio Cesare*, *Rodelinda*, *Tamerlano*...) avaient choisi le camp de Porpora et de Farinelli, ce sera une nouvelle équipe de chanteurs qui créera ses derniers chefs-d'oeuvre pour la scène : en effet à partir de *l'Arianna in Creta*, Strada del Pò sera la soprano, Carestini le castrat (mezzo soprano), Negri la contralto.

Le livret est tiré de *l'Orlando furioso* de l'Arioste. Il nous évoque le bref passage sur l'île enchantée d'Alcina où cette dernière retient captif le chevalier Ruggiero par son pouvoir de magicienne. Son épouse Bradamante se travestira en homme pour le libérer de cet enchantement et le renvoyer à la guerre. Un argument très proche de celui d'Armide tenant Rinaldo captif dans la lascivité de l'amour. A la différence de son *Rinaldo*, Haendel nous livre ici une de ses partitions les plus achevées dramatiquement, où chaque personnage suit une trajectoire toute à lui, et où les différents « états » de l'amour sont délicatement abordés. Car s'il est vrai qu'Alcina a fait usage de magie pour retenir Ruggiero, elle est devenue femme à ses côtés et a abandonné ses pouvoirs, faisant d'elle une figure vulnérable et immensément touchante. Ses airs passent de la plus grande sensualité de l'amour heureux « *Ah, mio cor !* », à l'amour réconfort « *Si, son quella* », à l'amour vengeur « *Ombre pallide* » et « *Ma quando tornerai* » pour arriver à l'amour désespéré « *Mi restano le lagrime* ». Le point culminant de l'ouvrage est sans doute la scène finale du deuxième acte, rarissime moment d'intensité dramatique habituellement réservé aux rôles masculins (suicide de Bajazet dans *Tamerlano*, folie d'Orlando). Alcina trahie par Ruggiero essaye de recourir à ses pouvoirs magiques désormais inopérants, et après des invocations magiques très « classiques » crie la frustration du pouvoir perdu par une ligne brisée par des intervalles aussi inusités qu'inquiétants puisqu'ils évoquent la démence, ligne de chant simplement doublée par les violons pour souligner la solitude de la protagoniste.

Ruggiero est un rôle très inhabituel pour Carestini qui, rappelons-le, a été Teseo dans *l'Arianna*, rôle tout en virtuosité, Ariodante héroïque, et Serse souverain héroïco-comique. Ruggiero est un personnage peu défini puisqu'il est régi par des forces toujours extérieures, par Alcina sur tout le premier acte, par Melisso qui rompt le charme au deuxième acte, par Bradamante au troisième. Il est instrumentalisé et littéralement dévirilisé par les femmes.

Musicalement il offre cependant au grand castrat Carestini des pages nombreuses et mémorables : « *La bocca vaga* » à la pointe du style napolitain en vogue, le deuxième acte complètement centré sur lui dans un style « *affettuoso* » qui culmine avec « *Verdi prati* », un des premiers exemples de rondeau chanté (qui sera une des formes maîtresses de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles). Un moment non moins remarquable est l'air « *Sta nell'ircana* », air de bravoure avec deux cors obligés (qui n'apparaissent que dans ce numéro !), sorte d'air détaché, sans véritable rapport à l'action. Si le rôle de Bradamante est relativement peu coloré (deux airs de fureur pratiquement identiques en Ré majeur et un air peu convainquant au troisième acte pour chanter la victoire de la fidélité conjugale), ceux de Morgana, soeur d'Alcina et d'Oronte, son amant sont au contraire marquant. Morgana chante « *Tornami a vagheggiar* » un des airs les plus connus de l'opéra, air de charme où elle tente, sur Bradamante qu'elle croit être un homme, l'enchantement qu'Alcina a réussi sur Ruggiero. « *Ama, sospira* » avec le violon obligé, et surtout « *Credete al mio dolor* » avec violoncelle obligé (à l'instar de l'air d'Alceste « *Son qual stanco peregrino* » dans *Arianna in Creta*) donnent à Morgana des moments de remarquable beauté. Oronte, rôle de ténor, assez peu fréquent chez Haendel pour être remarqué, chante des airs plutôt « *con spirito* », aux caractères contrastés, et aux contours recherchés. Seul Melisso ne chante qu'un air, sur un rythme curieusement de sicilienne pour exprimer ses reproches à Ruggiero et l'exorter à la vertu.

Une des particularités d'*Alcina* est aussi son héritage français, à savoir la présence de chœurs (actes 1 et 3) et de ballets (aux trois actes). Si *Alcina* est aujourd'hui l'opéra de Haendel le plus joué dans le monde, c'est sûrement pour la qualité supérieure de sa musique, mais aussi pour la force d'un argument qui peut être réduit à un conflit racinien du type de *Bérénice* : gloire ou amour. Ou peut-être plus encore nous parle de l'impossibilité de l'homme à choisir entre son amour conjugal, qui est souvent l'amour de la raison, et son amour adultère, qui est au contraire irrationnel, celui des sens à l'état pur. En cela, le « *happy end* » est probablement un des plus tristes qui ne correspond qu'à un triste retour à la banalité du quotidien après l'enchantement de l'île d'Alcina... et du monde merveilleux de l'opéra.



© Julien Benhamou

Christophe Rousset. Mise en scène de Robert Carsen (2014)

# Constellation de citations

## ★ LES PARADOXES DE L'OPERA SERIA

Isabelle Moindrot, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993, p. 23-24

« *L'opera seria* est un genre de bout en bout paradoxal. On le dit tout à la fois simpliste et compliqué, moralisateur et dévoyé, inféodé aux pouvoirs de toutes sortes, mais fleuron des carnivals... *L'opera seria* est monotone et codé, et pourtant il place au plus haut l'art de l'improvisation, il est sérieux mais si léger, tragique, mais si heureux... On en finirait pas de le mettre en contradiction avec lui-même. Plus que pour la tragédie lyrique ou l'opéra bouffe, bien plus que pour l'opéra romantique, il est nécessaire de se souvenir que *l'opera seria* est avant tout un genre théâtral, et de ce fait soumis aux nécessités du succès immédiat, aux commandes des cours et des mécènes, aux faveurs du public et des impresarios, autrement dit aux lois du marché. Car *l'opera seria* est le fruit de bien des compromis. »

## ★ À L'ORIGINE D'ALCINA : LE ROLAND FURIEUX DE L'ARIOSTE

L'Arioste, *Le Roland Furieux* (trad. Francisque Reynard), « Chant VII », Paris, Gallimard, Folio, 2003, p. 157-158

« En dehors des portes extérieures, la belle Alcine s'avança de quelques pas au-devant de Roger, et lui fit un accueil seigneurial, entourée de sa brillante cour d'honneur. Tous ses courtisans comblèrent le vaillant guerrier de tant d'hommages et de révérences qu'ils n'en auraient pu faire plus, si Dieu était descendu parmi eux de sa demeure céleste.

Le palais n'était pas seulement remarquable parce qu'il surpassait tous les autres en richesse, mais parce qu'il renfermait les gens les plus aimables et les plus avenants qui fussent au monde. Ils différaient peu les uns des autres en fleur de jeunesse et de beauté ; mais Alcine était plus belle qu'eux tous, de même que le soleil est plus beau que les étoiles.

Elle était si bien faite de sa personne, que les peintres industrieux ne sauraient en imaginer de plus parfaite. Sa longue chevelure retombait en boucles, et il n'est pas d'or plus resplendissant et plus chatoyant. Sur sa joue délicate étaient semés les roses et les lis ; son front, d'un pur ivoire, terminait un visage admirablement proportionné.

Sous deux sourcils noirs et d'un dessin plein de finesse, sont deux yeux noirs, ou plutôt deux clairs soleils, aux regards tendres, et lents à se mouvoir. Il semble qu'Amour, qui voltige et se joue tout autour, vient y remplir son carquois de flèches dont il transperce les cœurs. De là, descend sur le milieu du visage un nez où l'envie ne trouverait rien à critiquer.

Au-dessous, comme entre deux sillons, se dessine une bouche où est répandu un cinabre naturel. Là, sont deux rangées de perles sur lesquelles se ferme et s'ouvre une lèvre belle et douce. C'est de là que sortent les paroles courtoises, capables d'amollir le cœur le plus rude et le plus rebelle. Là, se forme ce rire suave qui ouvre à son gré le paradis sur terre. »

## ★ QUAND LE POETE YVES BONNEVOY PARLE DE L'ARIOSTE...

Yves Bonnefoy, *Orlando furioso, guarito. De L'Arioste à Shakespeare*. Paris, Mercure de France, 2013, p. 17

« L'Arioste est avant tout un artiste, il cisèle ses vers, ses strophes, il se voue au bonheur de la belle forme, et ce faisant oublie ce rapport au temps, à la finitude, que la poésie enseigne, il rêve, irrésistiblement sa musique se fait une partition pour la voix d'Alcine, l'enchanteresse. Sur quoi, et comme malgré tout il sait bien que les rêveries sont aisément les complices des mensonges du pouvoir soit religieux soit civique, il cherche à gérer la contradiction entre lucidité poétique et plaisir à imaginer, et d'ailleurs y réussit remarquablement. »

## ★ LE TEMPS SUSPENDU DU MONDE D'ALCINA

Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*, Le Seuil, « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2005, p. 160-161

« Haendel, dans le sujet d'Alcina, trouve tout ce qu'il lui faut pour mettre en valeur son génie musical. Son héroïne n'est pas une abstraite allégorie du plaisir, qui métamorphose en arbres les amants dont elle s'est lassée. C'est aussi une amoureuse, accessible à l'angoisse et à la douleur quand elle perd celui dont elle a capté l'amour.

Le *libretto* ajoute bien des personnages à ceux du récit qui a servi de canevas. Il en résulte une intrigue sentimentale, où les déguisements, les illusions, donc les jalousies et les malentendus s'accroissent, et où se multiplient aussi les différentes versions de l'amour, comme les différentes manières de le chanter, volage ou dépité, passionnel ou conjugal, et même filial... Dans l'île aux métamorphoses, pourquoi les styles de l'amour ne varieraient-ils pas à l'infini ? La fée Morgane, soeur d'Alcina, s'éprend, du premier coup d'oeil, lorsque apparaît Bradamante déguisée en guerrier. Les principes frivoles de Morgane sont ceux de tant de figures féminines de l'âge baroque : l'inconstance, le changement, *amar e disamar* – « Aimer et désaimer, telle est ma volonté. » Abandonné par Morgane, Oronte et reconquis en un bref instant. La voix de la fée, par une belle aria (*Credete al mio dolore...*), opère le miracle : c'est le baume par lequel l'amour guérit les blessures qu'il a faites.

Mais le mythe central ne s'est pas dégradé. Au palais et dans les jardins d'Alcina, le temps s'arrête, la beauté resplendit inaltérablement, le printemps et la jeunesse se perpétuent, la volupté ne s'épuise pas. Quand s'ouvre à nos regards le domaine de la fée, un beau choeur nous le dit : *Questo è il centro del goder* – « Ce lieu est le centre du jouir. » Pour un héros guerrier, mettre le pied sur l'île d'Alcina, c'est sortir de l'aventure glorieuse, perdre dans l'oubli tout avenir et tout passé. Les horloges se sont arrêtées. Et c'est donc mourir à son renom, abolir toute postérité. Dans les bras d'Alcina, le paladin Roger est hors jeu, en vacances forcées. La métamorphose des précédents amants en bêtes, en arbres, en rochers n'est pour eux qu'un sommeil plus profond à l'abri du temps : ils ont reçu l'immortalité de la matière.

Ce bonheur intemporel, cette immersion dans l'abîme des éléments changent instantanément d'aspect quand Roger reçoit de Mélisse l'anneau qui détruit les enchantements. Dans l'Arioste, c'est Alcina qui retourne aussitôt à sa vérité : elle n'est plus qu'une petite vieille décrépite. Dans l'opéra de Haendel, le fantastique est moindre, mais la déchéance d'Alcina en devient plus pathétique : ses pouvoirs surnaturels lui sont enlevés. Elle en avait abusé, en toute souveraineté ; elle en est dépouillée, et elle n'est plus qu'une femme abandonnée. Elle aura connu le triomphe, puis la défaite. »

## ★ LE DOUBLE CHARME DE LA MAGICIENNE

Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, « Lumière classique », Paris, 2004, p. 160 et 169

« Les oeuvres poétiques et dramatiques qui font vivre une magicienne ne peuvent que jouer sur le double sens du mot car leur héroïne jouit à la fois d'une séduction naturelle, de charmes multiples et possède l'art du charme magique. Le drame intime de la magicienne vient de la discordance des sens de ce mot. »

« La magie de l'amour aboutit finalement à une mise en concurrence de ces deux puissances de façon générale mais surtout dans le coeur même de la magicienne qui va vivre son art de façon dramatique. Elle est partagée, en effet, entre une survalorisation de son savoir-pouvoir, traduite par la rime «armes-charmes» (...) et une cuisante conscience de son échec amoureux, marqué par les rimes «alarmes / charmes», «charmes / larmes». La magie, loin de satisfaire sa volonté de puissance, est la source de sa misère d'amante malheureuse. Les poètes n'ont pas laissé d'exploiter ce dilemme faustien de façon intéressante. La magicienne tragique n'est pas le personnage triomphant qu'on pouvait espérer, et sa science est aussi amère qu'à Faust, non qu'elle la mesure comme lui à l'aune de l'intelligence et du savoir, mais à l'aune du sentiment. »

## ★ PUISSANCE MAGIQUE, IMPUISSANCE AMOUREUSE : LA PARENTE AVEC MEDEE...

Pierre Corneille, *Médée*, III, 3, v. 919 à 922

« Misérable, je puis adoucir les taureaux,  
La flamme m'obéit et je commande aux eaux,  
Et ne je puis chasser le feu qui me consume,  
Ny toucher tant soit peu les volontés d'un homme. »

## ★ LES LEURRES DE LA PASSION CHEZ LE PHILOSOPHE FERDINAND ALQUIE

Ferdinand Alquié, *Le Désir d'éternité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 (rééd. 1907)

« Tout amour passion, tout amour du passé, est donc illusion d'amour et, en fait, amour de soi-même. Il est désir de se retrouver, et non de se perdre ; d'assimiler autrui, et non de se donner à lui ; il est infantile, possessif et cruel, analogue à l'amour éprouvé pour la nourriture que l'on dévore et que l'on détruit en l'incorporant à soi-même. L'amour action suppose au contraire l'oubli de soi, et de ce que l'on fut ; il implique l'effort pour améliorer l'avenir de celui que l'on aime. »

« Ici l'amour refuse le temps, affirme que le passé n'est pas mort, que l'absent est présent ; il se trompe d'objet, se montre incapable de saisir les êtres dans leur actuelle particularité, dans leur essence individuelle. Il se souvient en croyant percevoir, il confond, il se berce de rêve, il forge la chimère de l'éternité. »



A photograph of a dense forest with a path leading through the trees. The path is illuminated by a bright light source, creating a strong contrast with the surrounding green foliage. The trees are tall and thin, with their branches reaching up. The overall scene is lush and vibrant, with a mix of green and brown tones.

[www.lestalenslyriques.com](http://www.lestalenslyriques.com)



© Opéra national de Paris/J.M. Lisse





les **talens lyriques**  
Christophe Rousset

# Alcina

## Haendel

### Cahier pédagogique



## Sommaire

Présentation de la production .....	p.4
Introduction .....	p.5
<b>Partie I : Alcina en bref</b>	
<i>Alcina</i> : synopsis .....	p.6
Quelques repères dans la vie d'Haendel, <i>Il Caro Sassone</i> .....	p.7
<b>Partie II : Haendel en contexte</b>	
L'Angleterre et l'opéra italien au temps de Haendel .....	p.8
Les castrats dans l'opéra italien .....	p.10
Les magiciennes amoureuses .....	p.12
La décennie 1730 en Europe .....	p.14
<b>Partie III : Alcina &amp; nous</b>	
<i>Alcina</i> & Les Talens Lyriques : une fréquentation régulière .....	p.15
La mise en scène d' <i>Alcina</i> par Robert Carsen .....	p.17
Analyse d'un extrait : « Ah ! mio cor ! » (II, 8, air n°23) .....	p.19
Entretien avec Christophe Rousset .....	p.21
<i>Alcina</i> ou le désenchantement par Christophe Rousset .....	p.24
Constellation de citations .....	p.26

© Textes rédigés par Florent Siaud (Les songes turbulents)

Ce cahier s'inscrit dans la lignée de documents pédagogiques consacrés à *Othello* de Shakespeare (Théâtre UBU, 2007), *Les Amours de Pyrame et Thisbé* de T. de Viau (Théâtre de l'Incrédule, 2009), *L'Opéra de quat'sous* de Brecht (Compagnie Sibyllines, 2012), *Les Fables* de La Fontaine (Benjamin Lazare, 2013). Il est le quatrième des cahiers écrits par Les songes turbulents (*Quartett* de Müller, *Combat* de Granouillet, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi en 2013).

# Alcina (1735)

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

*Direction musicale* | Christophe Rousset

*Mise en scène* | Robert Carsen

*Décors et costumes* | Tobias Hoheisel

*Lumières* | Jean Kalman

*Mouvements chorégraphiques* | Philippe Giradeau

*Dramaturgie* | Ian Burton

*Chef de chœur* | Alessandro Di Stefano

*Alcina* | Myrtò Papatnasiu

*Ruggiero* | Anna Goryachova

*Morgana* | Sandrine Piau

*Bradamante* | Patricia Bardon

*Oronte* | Cyrille Dubois

*Melisso* | Michał Partyka

**Choeurs de l'Opéra de Paris**

**Les Talens Lyriques**

© Julien Benhamou



Anna Goryachova

Christophe Rousset

Myrtò Papatnasiu

# Partie I

## *Alcina en bref*

### Synopsis

#### ACTE I

La magicienne Alcina règne sur une île enchantée peuplée d'amants qu'elle transformés en animaux, en rochers ou en arbres. Elle a épargné son dernier soupirant en date : Ruggiero, dont elle est profondément éprise et qu'elle a rendu amoureux par un sortilège. Bradamante, la femme de Ruggiero, échoue sur l'île après un naufrage : déguisée en homme et accompagnée de Melisso, elle est décidée à soustraire son époux de l'emprise de la magicienne. Leur épopée en terre ennemie débute avec la rencontre de Morgana, la sœur de l'enchanteresse.

Trompée par l'apparence masculine de Bradamante, qui se fait appeler « Ricciardo », Morgana en tombe amoureuse et lui ouvre les portes du palais d'Alcina. La magicienne accueille ces visiteurs avec bienveillance. À ses côtés se tient Ruggiero, qui n'accepte d'autre maîtresse qu'Alcina, au grand dam de Bradamante. Malgré ses splendeurs, l'île enchantée laisse déjà percer sa face obscure. Elle est habitée par le chef des armées Oronte qui, épris de Morgana, est saisi de fureur lorsqu'il apprend que celle-ci aime « Ricciardo ». Pour se venger de celui qu'il pense être un rival et dont il ne comprend pas que c'est une femme travestie en homme, il fait croire à Ruggiero qu'Alcina en est amoureuse. Il espère ainsi que Ruggiero s'en débarrassera. De fait, jaloux, Ruggiero se répand en reproche à Alcina qui proteste de sa fidélité en annonçant qu'elle va faire perdre sa forme humaine à ce « Ricciardo ».

Morgana réussit toutefois à prévenir Bradamante, déguisée en « Ricciardo », des intentions funestes de sa sœur.

#### ACTE II

Melisso brise le sort qu'Alcina a lancé à Ruggiero en donnant un anneau magique à ce dernier. Libéré du sortilège, Ruggiero se souvient alors de son amour pour Bradamante qui, justement, arrive pour lui révéler sa véritable identité. Redoutant un nouveau maléfice d'Alcina, Ruggiero refuse d'abord d'y croire. Mais il finit par être convaincu et se décide à fuir l'île. Il est convenu que Ruggiero fera semblant de continuer à aimer la magicienne, pour ne pas éveiller ses soupçons et qu'il prétextera une envie d'aller chasser pour s'extraire de ses bras.

Sur le point de transformer « Ricciardo », Alcina en est empêchée par sa sœur Morgana, qui ne tarde pas à comprendre qu'elle a été dupée. C'est alors que surgit Oronte : le chef des armées révèle à la magicienne que Ruggiero l'a trahie et prépare sa fuite de l'île. Bouleversée par la nouvelle, Alcina laisse sa douleur s'exprimer avant de convoquer les puissances infernales. Celles-ci laissent son appel sans réponse. L'enchanteresse brise sa baguette magique, désespérée à l'idée d'avoir perdu ses pouvoirs d'antan.

#### ACTE III

Morgana tente de reconquérir le cœur d'Oronte, qu'elle avait écarté au profit du fallacieux Ruggiero. Oronte se montre inflexible. Brandissant la menace de la vengeance, Alcina fait face à Ruggiero : elle lui propose de lui pardonner sa trahison si celui-ci consent à revenir. Ruggiero rejette ces prières et échafaude avec Melisso et Bradamante une stratégie pour libérer les victimes d'Alcina et s'échapper de l'île. Bradamante et Ruggiero font irruption et brisent l'urne magique qui contenait les dons d'Alcina. Les victimes de l'enchanteresse recouvrent aussitôt forme humaine. Alcina est vaincue : son palais est englouti par les eaux.

# Haendel :

## quelques repères dans la vie du « *Caro Sassone* »

### DE L'ALLEMAGNE A L'ITALIE

Né à Halle le 23 février 1685, Georg Friedrich Haendel est issue d'une famille où les musiciens sont vus d'un mauvais œil. Bravant la surveillance paternelle, le jeune homme révèle rapidement des dispositions exceptionnelles qui éclatent d'abord au clavecin puis à l'orgue. Son ambition le conduit à quitter sa ville natale pour s'installer à Hambourg, métropole connue pour être la première ville d'Allemagne à s'être dotée d'une maison d'opéra. Tâtant du violon, il y fait créer ses premiers opéras, dont *Almira* (1705). Mais ce n'est qu'à la faveur de son voyage en Italie que son génie s'épanouit pleinement. En 1706, il foule le sol de Florence puis de Rome, avant de conquérir Naples puis, avec le triomphe spectaculaire d'*Agrippina*, la vénérable Venise. Son talent lui attire le respect et l'admiration des Italiens, qui finissent par l'appeler affectueusement « *Il Caro Sassone* ».

### L'INSTALLATION A LONDRES

L'Italie lui ayant apporté gloire et perfectionnement, Haendel ne tarde pas à repartir à la conquête d'une terre où tout reste à faire en matière d'opéra : la Grande Bretagne. Après un passage par la cour de Hanovre, où on lui offre le prestigieux poste de « *kappelmeister* », le voilà qui débarque à Londres. Métropole riche en argent et en mélomanes, celle-ci accueille son *Rinaldo* avec une frénésie qui s'explique par la nouveauté de l'opéra italien sur le sol anglais, la qualité de la partition et la somptuosité des décors dévoilés au public du Queen's Theatre de Haymarket. Tout en se consacrant parallèlement à d'autres genres musicaux, Haendel inaugure alors une impressionnante série d'opéras italiens qui, sans tous connaître des succès impérissables, seront représentés au Queen's Theatre, devenu le King's Theatre après 1714, puis au Covent Garden. *Teseo*, *Amadigi*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Orlando*, *Ariodante* constituent les sommets de cette période créatrice.

### DE L'OPERA A L'ORATORIO

Mais les cabales, les rivalités entre chanteurs et compagnies d'opéra qui minent alors le monde lyrique londonien conduisent Haendel à se consacrer à un autre genre musical : l'oratorio, œuvre dramatique à sujet sacré.

Présentée en concert, sans mise en scène, cette forme est moins onéreuse que l'opéra. Elle a par ailleurs l'avantage d'attirer un public plus vaste. C'est le point de départ d'une lignée de chefs-d'œuvre faisant la part belle aux chœurs, d'où se dégagent tout particulièrement *Saul et Israël en Egypte* (1739), le fameux *Messiah* (1741), *Semele* (1743), *Hercules et Belshazzar* (1744), *Salomon* (1748), *Theodora* (1749) et *Jephta* (1751). Devenu une icône de la musique anglaise, Haendel est confronté à la fin de sa vie à la détérioration grandissante de sa vue. Il s'éteint admiré de tous le 13 avril 1759, jour du Vendredi Saint. Sa sépulture connaît les honneurs : comme les grands, elle est située à Westminster.



# Les castrats dans l'opéra italien

C'est à **Giovanni Carestini** qu'Haendel confia le rôle de Ruggiero dans *Alcina*. Le compositeur Hasse vantait cet illustre castrat en affirmant que « celui qui n'avait pas entendu Carestini ne connaissait pas la manière de chanter la plus parfaite ». Émaillée de traits virtuoses, la partie de Ruggiero n'en a pas moins irrité Carestini à la création. Il trouvait en effet que les airs que lui avait écrits Haendel, particulièrement le plus épuré d'entre eux, «*Verdi prati*» ne mettaient pas suffisamment ses capacités vocales. Ce à quoi Haendel aurait répondu vertement : « Espèce de brute ! Ne sais-je pas mieux que toi ce qui va le mieux à ta voix ? Si tu ne chantes pas tout l'air que je t'ai donné, je ne te verserai pas un sou ! ». Le célèbre castrat obtempéra et incarna comme convenu Ruggiero sur les planches de Covent Garden, ce qui lui valu d'être acclamé par le public.

## DE LA CHAPELLE SIXTINE AUX PLANCHES DE L'OPERA ITALIEN

C'est en 1562 qu'il faut remonter pour trouver les premières traces de chanteurs castrats : dans la Chapelle Sixtine de Rome, les femmes n'ont pas droit de cité, ce qui conduit les autorités à employer des moyens radicaux pour disposer malgré tout de voix aiguës de qualité : la mutilation masculine de jeunes adolescents, qui gardaient ainsi leur registre aigu mais étaient capables d'une grande ampleur sonore, rendue possible par leur cage thoracique d'adulte. Les castrats ne tardent pas à franchir les portes de l'Église et à fouler les planches des scènes d'opéra pour obtenir de véritables triomphes. Le public européen prise tout particulièrement leur puissance mais aussi leur grande agilité et l'étendue conséquente de leur tessiture.

## L'ÂGE D'OR DES CASTRATS

Le plus célèbre d'entre eux, **Carlo Broschi**, dit Farinelli (1705 – 1782), connaît une carrière vertigineuse qui le mène de Naples à Bologne, en passant par Madrid et Londres. En 1994, son histoire est immortalisée dans un film de Gérard Corbiau, reposant sur une bande son dans laquelle Les Talens Lyriques de Christophe Rousset accompagnent non pas un mais deux chanteurs, la soprano Ewa Malas-Godlewska et le contre-ténor Derek Lee Ragin, dont les voix ont été mixées par ordinateur pour s'approcher du timbre aujourd'hui disparu des castrats de l'époque.

Loin d'être indifférente à l'âge d'or des castrats que connaît alors l'Italie, Londres accueille également les plus grands représentants de ce type de voix. Outre Farinelli, qui est engagé par la compagnie de Porpora, on retrouve par exemple **Francesco Bernardi**, surnommé Senesino (1685 – 1759), à qui Haendel confiera des rôles de héros amoureux dans plusieurs de ses opéras, dont *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725), *Alessandro* (1726) ou encore *Orlando* (1733). Mais le paysage musical ne saurait compter sans le créateur du rôle de Ruggiero, **Carestini**, dit **Il Cusanino** (1705 – 1760). Soprano avant de devenir alto, ce fameux castrat était réputé pour sa souplesse vocale. Visiblement plein d'admiration, Burney écrivait à l'époque à son sujet :



« Carestini était grand, très beau et majestueux. C'était un acteur très vivant et intelligent et, avec sa personnalité qui comportait une grande part d'enthousiasme, avec son imagination vive et inventive, il rendait intéressant tout ce qu'il chantait, avec goût, énergie et des embellissements judicieux. Il faisait preuve d'une grande agilité dans l'exécution des divisions difficiles de poitrine, de la façon la plus claire et la plus admirable . »

## La décennie 1730 en Europe

ANNEE	FRANCE	ALLEMAGNE	ANGLETERRE	ITALIE
1730	Couperin publie son 4 <sup>e</sup> livre de <i>Pièces de Clavecin</i>	Bach écrit sa cantate <i>Eine feste Burg</i>	Création de <i>Partenope</i> , opéra de Haendel	<i>Artaserse</i> , opéra de Vinci <i>Mitridate</i> de Porpora
1731		Bach compose son <i>Clavierübung</i> , recueil d'exercices pour clavier Hasse compose <i>Cleofide</i>	Création de <i>Poro, re dell'Indie</i> , opéra de Haendel	
1732		Naissance de Haydn Bach compose sa <i>Cantate du café</i>	Fondation du Covent Garden Création d' <i>Ezio</i> , opéra de Haendel Création de <i>Sosarme, Re di Media</i> , Haendel	<i>Concerti grossi</i> de Geminiani <i>La Fida Ninfa</i> de Vivaldi
1733	Décès de François Couperin à Paris Création d' <i>Hippolyte &amp; Aricie</i> , 1 <sup>ère</sup> tragédie lyrique de Rameau	Bach offre à l'électeur de Saxe en Allemagne sa <i>Messe en si (Kyrie, Gloria)</i>	Création d' <i>Orlando</i> , opéra de Haendel	
1734		Bach écrit son <i>Oratorio de Noël</i>	Création d' <i>Arianna in Creta</i> de Haendel	<i>Sonates pour violon</i> op.1, de Tartini
1735	Création des <i>Indes galantes</i> , opéra ballet de Rameau	<i>Concerto italien</i> de Bach	Création d' <i>Ariodante</i> et d' <i>Alcina</i> d'Haendel	<i>Bajazet</i> de Vivaldi
1736			Création d' <i>Atalanta</i> , opéra de Haendel	<i>Stabat Mater</i> de Pergolèse
1737	Création de <i>Castor et Pollux</i> , tragédie lyrique de Rameau		Création d' <i>Arminio Giustinio</i> et <i>Berenice</i> , opéras de Haendel	Décès du luthier Stradivarius à Crémone <i>L'Olimpiade</i> de Leo
1738		<i>Le Clavier bien tempéré</i> de Bach	Création à Londres de <i>Saul et Israël in Egypt</i> , oratorios de Haendel Création de <i>Faramondo</i> et <i>Serse</i> , opéras de Haendel	
1739	Création de <i>Dardanus</i> , tragédie lyrique, et des <i>Fêtes d'Hébé</i> ou <i>Les Talens lyriques</i> opéra-ballet de Rameau	Publication de <i>Der Vollkommene Kapellmeister</i> de Mattheson	Composition des 12 <i>Concerti grossi</i> pour orchestre de Haendel	Décès de Marcello



Christine Schäfer en Alcina dans la mise en scène de Pierre Audi (2003)

### LES VERSIONS DE CONCERT : CITE DE LA MUSIQUE, CHATELET, OPERA DE VERSAILLES

Interprètes réguliers d'*Alcina* à la scène, Les Talens Lyriques l'ont également souvent abordée en version de concert.

En 2003, ils se produisent à la Cité de la musique dans une distribution comprenant Karina Gauvin (*Alcina*), Kristina Hammarström (*Ruggiero*), Elisabeth Calleo (*Morgana*), Ewa Wolak (*Bradamante*), Brindley Sherratt (*Melisso*), Timothy Robinson (*Oronte*).

En 2005 au Châtelet, Christophe Rousset dirige cet opéra en concert sous forme de diptyque avec *Tamerlano*, avec une distribution semblable à celle d'Amsterdam, dont se détache encore la soprano allemande Christine Schäfer.

En juin 2012, le maestro remet l'œuvre sur le métier à l'Opéra royal de Versailles avec Ann Hallenberg (*Ruggiero*), Delphine Galou (*Bradamante*, Emiliano Gonzalez-Toro (*Oronte*), Olivier Lallouette (*Melisso*), Monica Piccinini (*Morgana*), Erika Escriba-Astaburuaga (*Oberto*). Pour l'occasion, il retrouve la somptueuse soprano Karina Gauvin, qu'il avait déjà intronisée en magicienne en 2003 à la Cité de la musique.

Entre versions concertantes et productions scéniques, la fréquentation d'*Alcina* par Les Talens Lyriques est un chemin au long cours dont la reprise de production du Palais Garnier est en somme la dernière étape en date.

## La mise en scène d'*Alcina* par Robert Carsen à l'Opéra de Paris

C'est avec la production de Robert Carsen qu'*Alcina* fait officiellement son entrée au répertoire de l'Opéra national de Paris en 1999.

Dirigé par William Christie et capté par les micros d'Erato, ce spectacle magnifique réconcilie les contraires. Ne cherchant pas la référence au XVIII<sup>e</sup> siècle, il met en scène d'élégants costumes de soirée qui évoluent entre les murs d'un intérieur bourgeois, dont l'élégance et la fraîcheur n'ont rien à voir avec l'appartement inquiétant imaginé par Anna Viebrock à Stuttgart. Prisonnière d'une vie somptueuse, l'enchanteresse lorgne ici vers la Comtesse de Mozart (*Le Nozze di Figaro*) la Maréchale de Richard Strauss (*Der Rosenkavalier*), que Carsen a d'ailleurs toutes deux mises en scène depuis, tandis que sa sœur Morgana devient une soubrette fantasque, costumée en femme de chambre.

Si Robert Carsen n'utilise pas de décors en perspective, il rejoint l'esprit de l'opéra baroque en faisant montre, avec la complicité de l'éclairagiste Jean Kalman, d'un art consommé des couleurs qui oscillent entre ors chaleureux (quand vient le temps des étreintes amoureuses), verts envoûtants pour suggérer la présence de la nature et teintes glaciales pour dire la passion trahie. Classique mais vivante, sa direction d'acteurs caractérise chaque personnage avec précision, tout en laissant l'érotisme affleurer à fleur de peau.

Repris en 2004 sous la baguette de John Nelson, puis en 2007 sous celle de Jean-Christophe Spinosi, c'est aujourd'hui à Christophe Rousset qu'échoit la direction de la reprise d'*Alcina*.



Sandrine Piau, Patricia Bardon et Cyrille Dubois dans la mise en scène de Robert Carsen (2014)



© Opéra national de Paris/J.M. Lisse

Anna Goryachova en Ruggiero dans la mise en scène de Robert Carsen, 2014

# Analyse d'un extrait d'*Alcina* mis en scène par Robert Carsen

## II, 8, air n°23 « *Ah, mio cor !* »



### Écouter l'air



#### SITUATION DE L'AIR

Après avoir été libéré de son envoûtement grâce à l'intervention de Melisso, Ruggiero se souvient à nouveau de l'amour qu'il porte à Bradamante. Redevenu lucide, il cherche désormais à s'échapper de l'île enchantée en compagnie de sa femme, non sans avoir libéré auparavant les autres victimes de l'enchanteresse. Pour franchir les portes du palais, il prétexte le besoin d'aller chasser. Après avoir chanté un air d'amour à Alcina pour tromper sa vigilance, il sort. Mais le chef des armées Oronte ne tarde pas à faire irruption pour annoncer à la magicienne qu'elle a été trompée et que Ruggiero prépare sa fuite. Accablée par la nouvelle, Alcina hésite entre fureur et désespoir. Haendel exprime l'ambivalence des sentiments de la magicienne dans un des plus beaux airs qu'il ait jamais composés : «*Ah, mio cor !*» (n°23).



#### STRUCTURE DE L'AIR

La structure de cet air répond aux codes de l'*opera seria* italien, qui voulait qu'un « *aria da capo* »<sup>1</sup> repose sur trois parties : une section A, suivie d'une section B formant par sa couleur et son caractère un fort contraste avec la première. La troisième partie consistait en une reprise variée et ornée du A.

*Ah! mio cor! schernito sei !  
Stelle, Dei! Nume d'amore !  
Traditore ! t'amo tanto ;  
Puoi lasciarmi sola in pianto,  
Oh Dei! Perché ?*

*Ma, che fa gemendo Alcina ?  
Son regina, è tempo ancora :  
Resti, o muora, peni sempre,  
O torni a me.*

*Ah! mio cor! schernito sei!  
Stelle, Dei! Nume d'amore!  
Traditore ! t'amo tanto;  
Puoi lasciarmi sola in pianto,  
Oh Dei ! Perché ?*

Ah, mon cœur ! On t'a trompé !  
Astres, dieux, divinités d'Amour !  
Traître ! Je t'aime tant ;  
Tu peux m'abandonner seule en pleurs,  
Oh Dieux, pourquoi ?

Mais que fait Alcina à gémir ?  
Je suis reine, il est temps encore  
Qu'il reste ou périsse, qu'il peine à jamais  
Ou bien me revienne.

Ah, mon coeur ! On t'a trompé !  
Astres, dieux, divinités d'Amour  
Traître ! je t'aime tant ;  
Tu peux m'abandonner seule en pleurs,  
Oh Dieux, pourquoi ?



#### LES CARACTERISTIQUES MUSICALES

Reprenant ce schéma tripartite, « *Ah, mio cor !* » est inhabituellement long puisqu'il dure généralement plus d'une dizaine de minutes. La durée s'explique par l'indication de tempo, « *Andante larghetto* », mais surtout par le caractère exceptionnel de cette prise de parole de la magicienne : alors qu'Alcina n'a pas chanté d'air depuis que l'acte II a commencé, elle laisse ici exprimer les sentiments qui l'assaillent. Lieu d'une introspection privilégiée, son air laisse libre cours à des pulsions contradictoires, épousant en cela la logique du contraste qui se situe au cœur de l'*aria da capo*. Reposant sur un accompagnement instrumental à la fois simple et obsédant, la section A laisse à la douleur intime de la magicienne l'occasion de se déployer au gré d'une ligne vocale délibérément accidentée et instable. La section B fait, a contrario, raisonner la fureur de la magicienne : sur un tempo « *Allegro* », Alcina se souvient qu'elle est reine et n'offre qu'une alternative à Ruggiero, revenir ou périr. Mais l'abattement finit par reprendre le dessus avec le retour de la section A. Tendu entre rage et désespoir, l'air résume donc les paradoxes qui troublent l'esprit et le cœur de l'enchanteresse.

<sup>1</sup> Aria avec reprise de forme ABA' ; A' constitue le « *da capo* » en tant que tel et est très souvent ornementé, permettant de donner à entendre la virtuosité vocale de l'interprète et de renforcer les états d'âme des personnages (*affetti*).



## LA MISE EN SCENE DE ROBERT CARSEN

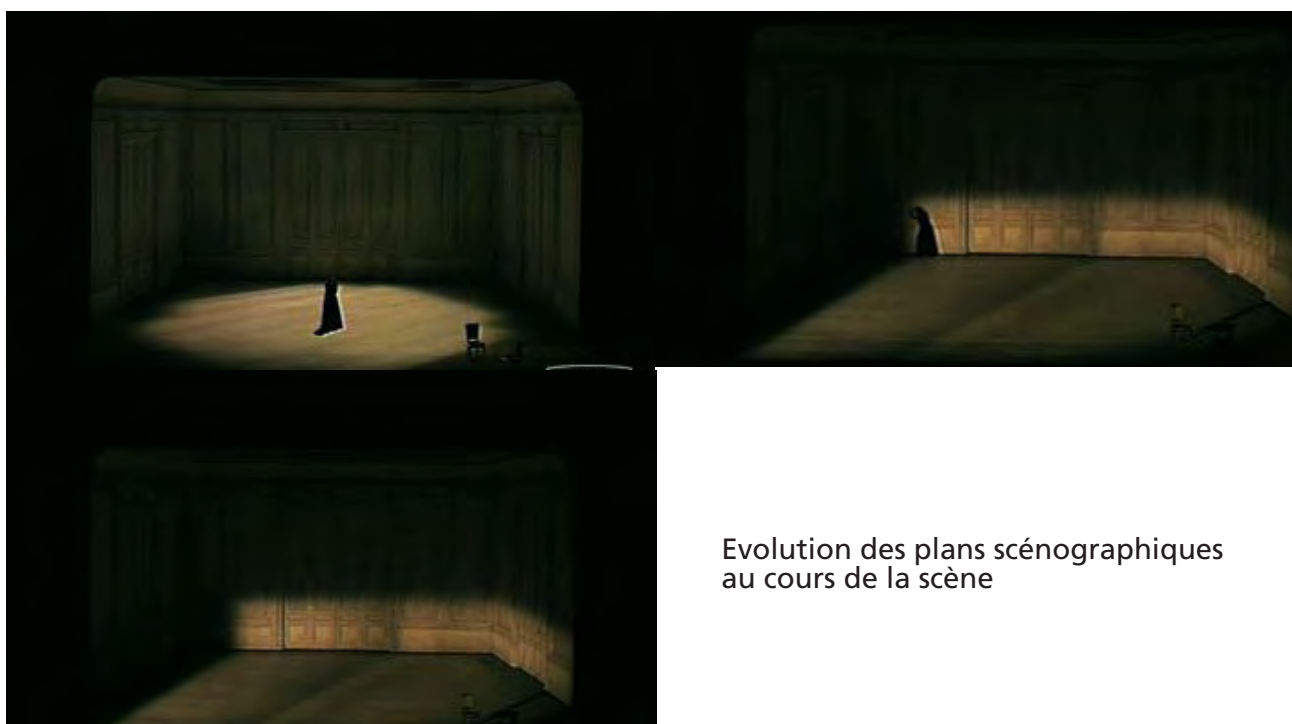
Robert Carcen choisit de traduire la rupture émotive que constitue cet air par un changement de lumière radical. Alors que durant tout l'acte, des teintes relativement chaudes ont éclairé les appartements somptueux de la magicienne, l'irruption d'Oronte fait pénétrer dans la pièce où elle se trouve un rai à la fois oblique et agressif, qui signifie la transgression dont Ruggiero vient de se rendre coupable.

Puis, la porte se clôt : l'appartement se referme alors sur lui-même, formant un lieu reclus, comme à l'écart du monde. Ce faisant, il nous renvoie à l'intériorité de la magicienne qui, désespérée, se replie progressivement sur son tourment. L'effet d'isolement produit par la clôture de l'espace est redoublé par l'affaiblissement des lumières, qui relègue les lambris de bois dans l'obscurité et plonge la femme blessée dans un clair-obscur lugubre, propice à l'expression de la déchirure. Alcina semble disparaître et devenir une ombre.

Considérablement développé, transcendant les codes habituels de l'opéra italien, « *Ah, mio cor !* » constitue l'un des sommets de la partition de Haendel. Exprimant la douleur à l'aide d'une mélodie tantôt extatique et lancinante, tantôt tempétueuse, il donne à voir la puissante Alcina sous un jour tout à la fois affaibli et profondément émouvant.

Comme l'écrit Jean Starobinski dans *Les Enchanteresses* (Le Seuil, « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris, 2005, p. 162) :

« Haendel a donné à la plainte d'Alcina sa plus intense expression musicale. *Ah ! mio cor !* est l'un des airs les plus admirables de l'histoire de l'opéra. *Mi restano le lagrime* – « Il me reste les larmes. » Pour l'auditeur, c'est au moment où Alcina déplore la fin de sa puissance qu'elle exerce sa plus profonde séduction. La disparition de la mauvaise magie laisse le champ libre à la pure magie du souffle mélodieux. »

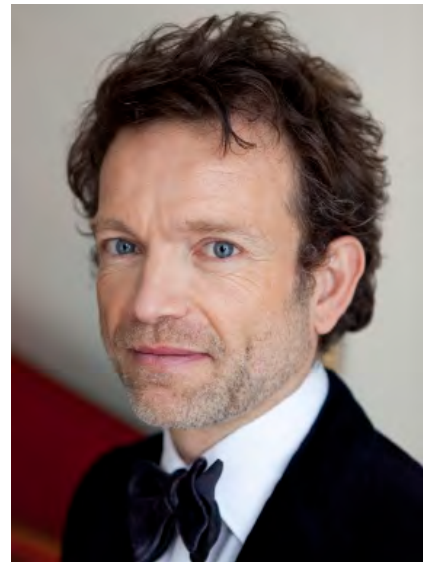


Evolution des plans scénographiques au cours de la scène

## Entretien avec Christophe Rousset

**Votre longue carrière de chef et claveciniste vous a conduit à travailler auprès de nombreux chanteurs. D'après vous, quelles sont les caractéristiques principales de l'écriture vocale de Haendel ?**

Haendel a fait son voyage d'Italie quand il avait vingt ans et a été donc formé au *bel canto* italien, qui est à la fois souple dans la manière de solliciter la voix et terriblement exigeant sur la virtuosité. Mais contrairement à certains de ses contemporains (Vivaldi ou Veracini par exemple), il ne commettra jamais d'excès en écrivant pour la voix des traits de violon. *Cantabile* en italien veut dire « chantable » et c'est le *cantabile* de Haendel qui est sans doute le plus remarquable et le plus mémorable dans ses opéras.



**Quelle est la particularité d'*Alcina* au regard des opéras de Haendel, que vous avez pu diriger, comme *Riccardo Primo*, *Rinaldo*, *Scipione* ou *Serse* ?**

Comme tous les compositeurs d'*opera seria*, Haendel écrivait pour les chanteurs qui créaient ses rôles. Il avait de bonnes raisons de vouloir écrire à la mesure de leurs habiletés : Haendel était un entrepreneur indépendant qui gérait entièrement son théâtre et qui devait absolument « faire recette » pour ne pas risquer la faillite. Il avait donc un besoin de se garder attachées les stars qu'il faisait venir à grands frais d'Italie. Dans *Riccardo Primo*, *Giulio Cesare* ou *Scipione*, ces deux stars dont la soprano Francesca Cuzzoni et le castrat alto Senesino. Il écrit pour eux dans le style qui leur convient et c'est sans doute une des raisons de leur long attachement à Haendel. Puis lorsque le grand compositeur Nicolò Porpora - leur professeur de chant - arrive à Londres avec Farinelli et qu'il sollicite ces deux chanteurs pour passer dans la troupe rivale, ils ne peuvent (ou savent ?) refuser. Haendel fera alors un nouveau voyage d'Italie pour recruter de nouvelles stars du chant, comme la soprano Maria Strada del Pò et le castrat mezzo-soprano Carestini. Selon la logique qui veut qu'un compositeur d'*opera seria* écrive sur mesure, le style de Haendel dans *Alcina* (qui date justement de cette deuxième période) est sensiblement différent. Il écrit de façon plus large et plus lyrique pour Strada et plus fleurie, plus aigue et plus touchant pour Carestini. On serait bien en peine de dire quel rôle entre Ruggiero et Alcina nous semble prédominer. Cet opéra par ailleurs est sans doute le plus accompli, alliant intensité musicale et dramaturgie d'un livret efficace et réussi. C'est une histoire de magie et de surnaturel qui, pourtant, nous touche par tous ses enjeux profondément humains.

**Au cours des dix dernières années, vous avez déjà interprété *Alcina* en version de concert (à la Cité de la Musique, à l'Opéra Royal du Château de Versailles...) ou dans des productions de Pierre Audi, David McVicar et Marco Arturo Marelli. Votre conception de l'œuvre a-t-elle évolué avec le temps ?**

Ma conception musicale a sûrement évolué - sans que je m'en aperçoive ! Mais ce qu'il faut rappeler, c'est que j'essaye toujours au maximum d'épouser le propos scénique d'une production, de la servir au mieux. Et, comme à l'époque de Haendel, les chanteurs sont les rois. Ce sont eux qui portent totalement l'œuvre car elle est taillée sur mesure pour eux. Et par conséquent, si j'ai dans le rôle d'Alcina une chanteuse différente, même s'il y a des constantes vers lesquelles je voudrai évidemment l'amener, elle m'ouvrira elle aussi des perspectives nouvelles qui enrichiront ma vision.

**Vous avez fréquemment accompagné la soprano Sandrine Piau, qui incarne ici Morgana. Qu'appréciez-vous dans cette collaboration au long cours ? Qu'apporte-t-elle au personnage ?**

En effet, Sandrine Piau a toujours, à mes yeux, incarné la perfection du chant haendelien. Par la grâce de sa musicalité, par son agilité mêlée à une science de son *spianato*, elle réunit tout ce qui fait la difficulté à distribuer ce répertoire si exigeant. Pour mes premiers Haendel, elle était une parfaite Cuzzoni. Elle a eu entre temps deux enfants et a développé sa voix dans des rôles comme Konstanze (*L'Enlèvement au Sérail* de Mozart) et Donna Anna (*Don Giovanni* de Mozart).

Du coup, elle peut désormais se mesurer à des rôles plus lourds comme ceux écrits pour Maria Strada del Pò. Elle chantera pour moi le rôle d'Alcina un an plus tard à Bruxelles dans la production de P. Audi.

**A contrario, vous travaillez pour la première fois avec Myrtò Papatnasiu. En quoi sa voix et son tempérament vous paraissent-ils correspondre au personnage du rôle-titre ?**

La voix et le tempérament de Myrto m'ont frappé lorsque je l'ai entendue dans un opéra de Mozart à Amsterdam. Elle exprime à la fois cette blessure capable de violence et la beauté purement esthétique qui fait toute la première partie du rôle. C'est une première collaboration que j'attends avec impatience.



© Julien Benhamou

Christophe Rousset. Mise en scène de Robert Carsen (2014)

**Sauf erreur, vous n'avez jamais collaboré avec Robert Carsen. Êtes-vous familier de son travail ? Qu'attendez-vous de cette première collaboration ?**

Il est vrai que c'est la première fois que je collabore avec Robert Carsen. Mais ce ne sera sans doute pas une collaboration puisqu'il s'agit d'une reprise. C'est donc une grosse déception, en espérant que ce n'est que partie remise car, oui, je suis son travail depuis de longues années (*A Midsummer night's dream* de Britten, *Le Nozze di Figaro* de Mozart, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, etc) : nous avons le même âge et sans doute plein de points communs. D'ailleurs nous nous sommes rencontrés à diverses reprises pour exprimer notre désir de collaborer.

**Cette série de représentations à l'Opéra national de Paris constituera la quatrième reprise de ce spectacle depuis sa création en 1999. Comment aborde-t-on une reprise, tout en restant créatif ?**

Il est toujours délicat de mettre ses pieds dans les pas des autres. En même temps, je ne peux me forcer à être un autre et ce n'est sans doute pas ce qu'on attend de moi. Alors ce sera évidemment un travail très personnel sur le texte italien, une exigence pour unifier ce qui est ornements et cadences des chanteurs, une pâte sonore bien spécifique Talens Lyriques et des *tempi*, un rythme de récitatifs et des enchaînements qui font toute la dramaturgie d'ouvrages tel que celui-ci.

**C'est la première fois que vous dirigerez une production au Palais Garnier. Ce lieu construit au XIX<sup>e</sup> siècle impose-t-il des contraintes particulières ? A-t-il une incidence sur votre façon d'interpréter Haendel ?**

Il est exact que je dirige pour la première fois dans la fosse de l'Opéra Garnier. On va s'y adapter, comme je suis habitué à le faire à chaque nouveau lieu que nous abordons. Les Talens Lyriques se sont confrontés à des acoustiques souvent très difficiles. Au moins Garnier offre-t-il une merveilleuse acoustique naturelle. C'est un fait que nous avons augmenté les effectifs de l'orchestre, par rapport à ceux que je choisis habituellement pour Haendel. Mais le compositeur faisait de même quand il devait se confronter au plein-air notamment.

***Alcina* met en jeu des passions paroxystiques. Comment, en tant que chef, accompagnez-vous les chanteurs pour qu'ils parviennent à donner vie à des émotions aussi contrastées que la joie, la jalousie ou la haine ?**

Il me semble difficile de parler de façon théorique. Il faudrait venir aux répétitions pour voir ce qu'il s'y passe. On parle de passions humaines ; je dois évidemment m'adapter aux natures, aux tempéraments humains que j'aurai en face de moi. On peut néanmoins suggérer beaucoup au clavecin pour les récitatifs que j'accompagnerai aussi, ou dans l'introduction d'un air. Ensuite, ce sont des jeux de connivence et de réactivité entre le chanteur et moi en pleine représentation. C'est ce qui rend ce rôle de chef si extraordinaire !

**Si vous aviez à vous faire l'avocat de Haendel devant un public peu habitué aux codes de l'opéra baroque, quels arguments utiliseriez-vous pour l'encourager à découvrir sa musique ?**

Il faut toujours selon moi qu'un public puisse se reconnaître lui-même. C'est avant tout notre humanité qui est notre point commun. Qui n'a pas vécu un abandon ? Un sentiment de jalousie ? Du dépit ? Une volonté de vengeance ? Un aveuglement narcissique ? Autant de thèmes (et j'en omet) qui sont en jeu dans *Alcina*. *L'opera seria* ne raconte pas moins qu'un drame romantique. Il le raconte différemment, de façon plus codifiée. L'opéra est considéré bien à tort aujourd'hui comme élitiste. Il était alors le grand spectacle, comme l'est aujourd'hui une grosse production hollywoodienne. L'opéra était aussi le lieu des purgations des passions. La musique et la force du chant décuplant l'impact d'un texte dramatique.



Pour aller plus loin... :

**Christophe Rousset a enregistré Haendel à plusieurs reprises :**

- *Scipione*. Enregistrement de 1993 republié en 2010 chez Aparté
- *Riccardo Primo, re d'Inghilterra*. Enregistrement de 1996 publié chez Decca
- *Serse*. Captation du *Semperoper* de Dresde publiée par TDK
- « *Opera Seria* » avec Sandrine Piau chez Naïve
- « *Furore* » avec Joyce Di Donato chez Virgin Classics

Une des particularités d'*Alcina* est aussi son héritage français, à savoir la présence de chœurs (actes 1 et 3) et de ballets (aux trois actes). Si *Alcina* est aujourd'hui l'opéra de Haendel le plus joué dans le monde, c'est sûrement pour la qualité supérieure de sa musique, mais aussi pour la force d'un argument qui peut être réduit à un conflit racinien du type de *Bérénice* : gloire ou amour. Ou peut-être plus encore nous parle de l'impossibilité de l'homme à choisir entre son amour conjugal, qui est souvent l'amour de la raison, et son amour adultère, qui est au contraire irrationnel, celui des sens à l'état pur. En cela, le « *happy end* » est probablement un des plus tristes qui ne correspond qu'à un triste retour à la banalité du quotidien après l'enchantement de l'île d'Alcina... et du monde merveilleux de l'opéra.



© Julien Benhamou

Christophe Rousset. Mise en scène de Robert Carsen (2014)

A photograph of a dense forest with a path leading through the trees. The path is illuminated by a bright light source at the end, creating a strong contrast with the surrounding green foliage. The trees are tall and thin, with a thick canopy of leaves. The overall scene is lush and vibrant, with a sense of depth and perspective.

[www.lestalenslyriques.com](http://www.lestalenslyriques.com)