



Dossier Pédagogique

2015

Alcina

Musique de G.F. Haendel

Livret inspiré de l'*Orlando furioso* de L'Arioste

1735

En deux mots : une fiancée désespérée de ne pas voir revenir son bien-aimé décide de partir à sa recherche et découvre qu'il est tombé sous le charme de la redoutable magicienne Alcina.

Sommaire

Vue d'ensemble

En 1735, il se passait quoi ?

I. Présentation de l'œuvre

1. Argument
2. Le livret : de l'*Arioste* à l'*Alcina* de Haendel (Marcel Ditche)
3. Guide d'écoute
4. G.F.Haendel

II. Autour de l'œuvre

1. *L'opera seria*, tout un univers (Elisabeth Rallo et Marcel Ditche)
2. *Alcina*, un *opera seria* pas comme les autres (Marcel Ditche)
3. L'opéra magique (Marcel Ditche)

III. La production du Festival d'Aix-en-Provence

1. *Alcina* au Festival d'Aix-en-Provence
2. En coulisses : le parti pris de Katie Mitchell
3. Katie Mitchell

IV. Pistes pédagogiques proposées par Fabienne Berthet

1. Suggestions d'activités
2. Annexe

V. Ressources

1. Lire
2. Écouter
3. Voir

Vue d'ensemble

Quand ?

Au moment où il compose *Alcina*, Haendel (1685-1759) est déjà reconnu comme l'un des grands compositeurs de son temps. D'origine saxonne, il occupe divers postes en Allemagne et effectue un long séjour en Italie de 1706 à 1710 avant de se fixer à Londres où il crée une troupe d'opéra, la Royal Academy of Music. Celle-ci lui permet de faire connaître au public anglais l'*opera seria* italien, en train de gagner l'Europe entière. Cette forme conquiert très vite les Britanniques, à tel point qu'après les grands succès des années 1710 et 1720, le compositeur voit émerger une troupe concurrente : the Opera of the Nobility (opéra de la noblesse), soutenue par le Prince de Galles, et qui compte sur de nombreux atouts, notamment la présence du castrat le plus fameux de l'époque, le grand Farinelli. Mais Haendel est trop passionné de musique dramatique pour baisser les bras. Chassé du King's Theatre, il trouve refuge dans un nouveau théâtre, à Covent Garden, où il redouble d'inspiration tout en investissant de plus grands moyens dans ses créations afin d'attirer les foules. Il écrit ainsi coup sur coup deux de ses plus grands chefs-d'œuvre, *Ariodante* et *Alcina*, créés à quelques mois d'intervalle (7 janvier et 16 avril 1735). Tous deux sont taillés aux mesures du castrat Carestini et de la *prima donna* Anna Strada del Pò qui avaient rejoint la troupe de Haendel.

Quoi ?

Comme nombre de compositeurs d'opéra avant lui, Haendel choisit de mettre en musique un épisode tiré du roman de chevalerie *Roland furieux* (*Orlando furioso*) de l'Arioste (1474-1533), l'un des grands succès littéraires du XVI^e siècle, dont il retient le passage consacré à la magicienne Alcina. Retirée sur son île avec sa sœur Morgana, Alcina capture des hommes dont elle fait ses amants avant de les transformer en bêtes sauvages. Lorsqu'arrive Ruggiero, elle en tombe éperdument amoureuse. La fiancée de ce dernier, Bradamante, travestie en homme, vient à son secours et sa présence suscite de nombreux imbroglios amoureux. La fuite de Ruggiero se soldera par l'effondrement du royaume de la magicienne.

Comment ?

Avec *Rinaldo*, *Teseo*, *Amadigi* et *Deidamia*, *Alcina* compte parmi les cinq opéras magiques du compositeur. L'aborder implique de pénétrer dans l'univers d'un genre très codifié : l'*opera seria* (sérieux, tragique). Né en Italie à la fin du XVII^e siècle de la séparation des genres tragique et comique, il comprend une structure en trois actes, un livret exaltant la vertu, des personnages d'extraction noble (rois, princes...), une fin heureuse (*lieto fine*), un langage poétique, et se caractérise par une mise en valeur des voix aiguës ainsi qu'une stricte hiérarchisation des rôles. Sur le plan musical, l'*opera seria* alterne récitatifs - proches de la déclamation parlée, accompagnés par la seule basse continue, ils servent à faire avancer l'action - et airs (près d'une trentaine dans *Alcina*), lieux d'expression des passions, en trois parties, avec reprise ornée de la première section.

Si *Alcina* passe pour un modèle du genre *seria*, la partition présente toutefois des éléments inhabituels, témoins du génie créatif de Haendel. Comme dans *Ariodante*, influencé par l'opéra français, Haendel inclut ainsi des ballets profitant du passage, dans la capitale britannique, de la troupe de la danseuse Marie Sallé. Il ajoute également des chœurs, interprétés, fait exceptionnel, par un ensemble constitué pour l'occasion, et non par l'ensemble des solistes. Enfin, en contrepoint de l'histoire mêlant Bradamante et Ruggiero, il tisse une intrigue secondaire autour du couple Morgana/Oronte et du jeune Oberto, rôle conçu pour un enfant. Au même titre qu'*Ariodante*, *Alcina* se révèle donc être un *opera seria* pas comme les autres...

En 1735, il se passait quoi ?

En histoire :

Louis XV règne sur la France depuis vingt ans et George II sur l'Angleterre depuis sept ans.

En littérature :

Le Paysan parvenu de Marivaux

En musique :

8 janvier : création d'*Ariodante* de Haendel au Covent Garden de Londres

23 août : création des *Indes galantes* de Rameau à l'Académie royale de musique à Paris

Dans le domaine des beaux-arts :

Réalisation du salon d'Hercule au château de Versailles



Nicolas Lancret, *Déjeuner de jambon*



William Hogarth, *Scène dans une taverne*



I. Présentation de l'œuvre

1. Argument

Les personnages

Alcina, soprano

Magicienne qui réside sur une île enchantée avec sa sœur Morgana. Elle attire les hommes dans son antre et les séduit avant de les transformer en bêtes sauvages. Mais un jour, elle tombe amoureuse de Ruggiero, dont la fuite provoquera sa perte et la destruction de son royaume.

Ruggiero, castrat mezzo-soprano

Chevalier parti à la guerre en laissant derrière lui sa fiancée, Bradamante. Au cours d'une tempête, son bateau s'échoue sur l'île d'Alcina, qui l'ensorcelle. Sous l'effet des sortilèges de la magicienne, il en tombe amoureux et perd toute conscience de la réalité, jusqu'à ce que Bradamante et Melisso le délivrent de l'enchantement.

Morgana, soprano

Sœur d'Alcina, elle vit avec elle sur son île enchantée. Courtisée par Oronte, elle tombe cependant sous le charme de Ricciardo, qu'elle a réussi à sauver de la métamorphose en bête sauvage à laquelle Ruggiero, de jalousie, voulait le condamner. Ricciardo parti, elle choisit de reconquérir Oronte.

Bradamante, contralto

Fiancée téméraire de Ruggiero, alarmée par son absence prolongée, elle part à sa recherche. Dans cette quête, elle est accompagnée de son précepteur Melisso et pour plus de sûreté, se déguise en homme en revêtant les habits de son frère Ricciardo. Elle accoste sur l'île d'Alcina où, après de multiples péripéties, elle retrouve Ruggiero.

Oronte, ténor

Oronte est général de l'armée d'Alcina. Épris de Morgana, il est éconduit par elle lors de l'arrivée de Ricciardo. Morgana reviendra cependant vers lui après le départ de ce dernier. L'île d'Alcina détruite, il échappe à la mort grâce à Ruggiero qui, en noble chevalier, choisit de le laisser en vie.

Melisso, basse

Homme d'expérience, il est le précepteur de Bradamante et l'escorte dans son expédition pour retrouver son fiancé. D'un soutien infailible, il accepte à sa demande de prendre les traits d'Atlante, le précepteur de Ruggiero, afin de le remettre sur le droit chemin.

Oberto, sopraniste

Oberto est le fils du paladin Astolfo. Il a échoué quelques temps auparavant avec son père sur l'île d'Alcina. Suite à la disparition de son père, qui a succombé aux charmes de la magicienne, il commence à se méfier d'Alcina et la soupçonne de l'avoir transformé en bête sauvage. Il met tout en œuvre pour le retrouver.

Acte I

Sans nouvelles de son fiancé, le chevalier Ruggiero, Bradamante décide, sous l'apparence de son propre frère Ricciardo, de partir à sa recherche, accompagnée de son précepteur Melisso. Tous deux accostent sur l'île enchantée d'Alcina où ils retrouvent Ruggiero envoûté par les sortilèges de la magicienne, ainsi que le jeune Oberto, à la recherche de son père également tombé, par le passé, sous le charme de cette dernière. Aveuglé par l'amour que lui porte Alcina, le chevalier refuse de reconnaître sa fiancée sous les habits de Ricciardo et passe outre les mises en garde de Melisso.

Sur l'île, les deux étrangers sont accueillis par la sœur d'Alcina, Morgana, qui tombe immédiatement sous le charme du faux « Ricciardo », au grand désespoir d'Oronte, son prétendant. Pour se venger, celui-ci fait croire à Ruggiero qu'Alcina s'est éprise de « Ricciardo », ce qui déclenche l'ire du jeune homme. Il suggère alors à sa maîtresse d'écartier le rival importun en lui réservant le même sort qu'aux autres hommes détenus sur l'île : la transformation en bête sauvage. Effrayée, Morgana s'empresse d'en informer « Ricciardo » qui, compte tenu de la situation, se voit contraint de feindre l'amour pour la jeune femme.

Acte II

Sous les traits d'Atlante, l'ancien précepteur de Ruggiero, Melisso se rend auprès du chevalier ensorcelé à la demande de Bradamante. En lui passant un anneau magique au doigt, il parvient à le faire revenir à la réalité mais, lorsqu'apparaît Bradamante, Ruggiero pense qu'il s'agit d'une apparition trompeuse suscitée par Alcina et repousse sa fiancée.

Alors qu'Alcina est sur le point de transformer « Ricciardo » en bête sauvage, elle est arrêtée dans son geste par Morgana puis Ruggiero. Il feint ensuite devant sa maîtresse de vouloir aller chasser. Celle-ci l'autorise à s'absenter, ne soupçonnant pas un seul instant que son amant s'apprête à l'abandonner.

À Oberto, elle promet qu'il reverra bientôt son père avant qu'Oronte ne vienne lui annoncer la fuite de Ruggiero et « Ricciardo ». En révélant la trahison de « Ricciardo », Oronte pense regagner l'amour de Morgana. Quant à Alcina, trahie, elle invoque les puissances infernales, mais ces dernières ne lui répondent plus.

Acte III

Suite au départ de « Ricciardo », Morgana se rapproche d'Oronte. De son côté, Alcina, désespérée, essaie d'empêcher la fuite de Ruggiero mais celui-ci se montre résolu à la quitter. Bradamante, Ruggiero et Melisso entendent réduire à néant l'île d'Alcina, et rendre aux anciens amants de la magicienne leur forme humaine.

Au même moment, Alcina, au comble du désespoir, ordonne à Oberto de tuer un lion venu se coucher à ses pieds. Le jeune homme ne se laisse toutefois pas abuser, reconnaissant, derrière l'animal, son propre père.

Lorsque Bradamante brise l'urne renfermant les sortilèges, Alcina et Morgana disparaissent à tout jamais, tandis que les animaux, et parmi eux, Astolfo, le père d'Oberto, reprennent peu à peu forme humaine.

Le chœur célèbre le triomphe de l'amour et la fin des sortilèges.

2. Le livret : de l'Arioste à l'Alcina de Haendel (Marcel Ditché)

L'auteur du livret d'*Alcina* est inconnu. Ce texte est une adaptation du livret de *L'Isola d'Alcina* de Ricciardo Broschi, le frère du célèbre castrat Farinelli, représenté à Rome en 1728 et repris à Parme l'année suivante sous un titre différent. Ce livret était lui-même une adaptation, dont l'auteur reste ignoré, d'un livret d'Antonio Marchi mis en musique à Venise en 1725 par Tomaso Giovanni Albinoni : *Alcina delusa da Ruggiero*, opéra repris en 1732 sous un nouveau titre. Cette circulation des livrets d'un opéra à l'autre était tout à fait habituelle à l'époque.



Ludovico Ariosto

L'histoire d'Alcina est issue de *l'Orlando Furioso (Roland furieux)* de l'Arioste, poète italien de la Renaissance (1474-1533). *Orlando Furioso* est une très longue épopée en vers, publiée en 1516, puis en 1532, dans une version augmentée. Elle évoque la chevalerie du temps de Charlemagne, en lutte contre les Sarrasins, qui ont envahi le royaume des Francs à la fin du VIII^e siècle. En combinant le cycle arthurien (le roi Arthur et les chevaliers de la Table ronde) et la légende carolingienne (l'histoire du neveu de Charlemagne, Roland) l'Arioste chante, sur un mode héroï-comique, les combats et les amours des héros de la chevalerie, en particulier ceux de Roland, rendu fou d'amour pour la belle Angélique, et de Ruggiero et Bradamante. Tout en déployant et multipliant les récits, de manière discontinue, avec une imagination féconde et un évident plaisir, le narrateur tourne quelque peu en ridicule les héros et les valeurs de cet univers chevaleresque.

L'épisode où intervient Alcina, développé dans les chants VI (strophe XVII sq.), VII et VIII (début), s'inscrit dans la série des multiples aventures qui constituent des obstacles retardant le mariage, célébré seulement à la fin du poème, de Ruggiero et Bradamante.

Le poème de l'Arioste connut un immense succès dans toute l'Europe. Il constitua une mine pour l'opéra : une cinquantaine de livrets en ont été tirés. Haendel pour sa part composa trois opéras sur des livrets empruntés à *l'Orlando Furioso* : *Orlando* (1732), *Ariodante* (1735) et *Alcina* (1735). Le personnage d'Alcina connut dans les opéras des XVII^e et XVIII^e siècles une extraordinaire fortune. On en dénombre huit avant celui de Haendel (Campra, Vivaldi) faisant d'elle leur héroïne, et davantage encore après, parmi lesquels *l'Orlando Paladino* de Haydn (1782).

Ce personnage d'Alcina n'est pas une création de l'Arioste : il apparaît dans *l'Orlando innamorato* (le *Roland amoureux*) du poète italien Boiardo (1495), dont l'Arioste se proposait d'écrire une continuation. Mais on le trouve déjà auparavant dans un roman de chevalerie : *Guerrin Meschino* (1473) d'Andrea da Barberino. C'est donc un personnage bien présent dans les récits de l'époque, sans que l'on puisse en déterminer l'origine précise.

Le livret d'*Alcina* n'est pas une reprise fidèle du texte de l'Arioste, ni pour le récit ni pour les personnages. Il suffira de donner quelques exemples des différences considérables présentées par le livret.

Dans l'*Orlando Furioso*, c'est la magicienne Melissa, à qui Bradamante a fait appel, qui mène l'action pour délivrer Ruggiero de l'enchantement d'Alcina, détruire son royaume et redonner leur forme première à ses amants. Dans le livret, c'est Bradamante qui mène toute l'action. Melissa est remplacée par Melisso, le précepteur de Bradamante, qui l'accompagne dans son entreprise et, en bon magicien, fournit les objets magiques nécessaires à la réussite.

Le livret introduit deux personnages nouveaux : Oberto, qui est à la recherche de son père Astolfo, et Oronte, le général d'Alcina, amoureux de Morgana, la sœur d'Alcina. En revanche une autre sœur d'Alcina, nommée Logistilla, dont elle a usurpé l'île, disparaît du livret. À la fin, chez l'Arioste, la jeune et belle Alcina, qui a perdu ses pouvoirs magiques, redevient une vieille femme, une « vieille putain », alors que le livret la fait seulement sortir, perdue et désespérée. Katie Mitchell, dans sa mise en scène, revient au texte de l'Arioste, et reprend cette cruelle et spectaculaire métamorphose qui ne figurait pas dans le livret.

Voici quelques extraits de l'Arioste évoquant le personnage d'Alcina :

Ruggiero charmé par Alcina (L'Arioste : *Orlando furioso*)

« La belle qu'il aimait si ardemment,
En un instant, lui est sortie du cœur,
Car, par un charme, Alcina lui efface
Toute ancienne amoureuse blessure,
Et de soi seule et son amour l'empèse
Et dans son cœur reste seule sculptée,
Si qu'on peut excuser le bon Roger
S'il se révèle inconstant et léger. »

(Chant VII, strophe XVIII, traduction Michel Orcel)

De la belle Alcina à « la vieille putain » (L'Arioste : *Orlando furioso*)

« Ainsi Roger, quand Melissa eut fait
En sorte qu'il allât revoir la mage,
Mais avec cet anneau (passé au doigt)
Qui interdit les œuvres enchantées,
Fut bien surpris de trouver à la place
De la beauté qu'il venait de quitter
Une femme si laide que le monde
N'en peut voir de plus vieille et immonde.

Alcine avait le visage ridé,
Pâle, émacié, le poil rare et chenu ;
Comme six pomm' à peine, elle était haute ;

Toutes les dents de sa bouche avaient chu ;
Car plus qu'Hécube et plus que la Sibylle,
Plus que toute autre femme elle a vécu,
Mais, usant d'arts inconnus à notre ère,
On la dirait une belle écolière. »
(Chant VII, strophe LXXII et LXIII, traduction Michel Orcel)

3. Guide d'écoute

Ouverture

L'ouverture est la partie instrumentale placée au début de l'opéra.

Jouée par l'ensemble du pupitre des cordes (violons, altos, violoncelle), les hautbois et le clavecin, l'ouverture d'*Alcina* obéit à une forme très codifiée dite « à la française », en trois parties avec reprise de la première section, celle-ci étant souvent remplacée, comme c'est le cas ici, par des mouvements de danse. Très en vogue à l'époque baroque, ces mouvements ne sont pas destinés à être dansés mais bien au concert, au même titre par exemple que les *Suites pour violoncelle* seul de Bach.

En si bémol majeur, la partition s'ouvre sur une partie indiquée « Pomposa » (pompeuse), caractérisée par de nombreux rythmes pointés qui se déploient au sein d'une ample mesure à 4/4. De même que les trilles, ces derniers confèrent une atmosphère majestueuse renforcée par le tempo lent et de nombreux passages homorythmiques (tous les pupitres jouent les mêmes rythmes). Cette première partie est intégralement reprise.

Le second volet contraste par un tempo rapide (*Allegro*), le passage à une mesure à 2/2 mais, surtout, par des entrées fuguées où les instruments rentrent successivement sur le même motif, comme en cascade : d'abord les premiers violons, puis les seconds violons et les altos et, enfin, les violoncelles. Ce motif, constitué de cinq croches suivies de six doubles-croches, fait l'objet de transpositions, y compris en mineur, et est assorti de gammes virtuoses enchaînées à une vitesse effrénée.

Comme annoncé, l'ouverture se termine par deux courts mouvements de danse : une musette et un menuet.

Proche de la pastorale (évoquant la vie champêtre des bergers), la musette se caractérise par de nombreux rythmes iambiques (une note brève suivie d'une note longue) et donc d'accents décalés, à l'origine d'une certaine instabilité que souligne une mélodie disjointe, ponctuée de sauts mélodiques. Intime, elle présente un tempo lent et privilégie la nuance piano (*piano per tutto* indique la partition).

À l'opposé, le menuet, tout de noblesse, est joué dans un tempo *Allegro* et *forte*. S'il reprend le motif iambique de la musette, le trio central est constitué de sextolet de doubles croches très conjoints, joués aux premiers violons et au clavecin.

Sur le plan thématique, cette ouverture se présente comme une pièce indépendante de l'opéra, avant tout destinée à capter l'attention du public.

Gros plan sur l'aria da capo

Ex 1 : « Ah, mio cor ! » (acte II, scène 8)

Constitutif de l'*opera seria*, l'aria da capo repose avant tout sur le contraste musical et psychologique entre ses deux parties A et B, correspondant, chacune, à deux strophes. « Ah, mio cor ! », chanté par Alcina alors qu'elle a appris la fuite de Ruggiero, en est le meilleur exemple : au désespoir de la magicienne (A) succède son ressaisissement (B).

*Ah, mio cor ! Schernito sei !
Stelle! Dei! Nume d'amore !
Traditore ! T'amo tanto.
Puoi lasciarmi sola in pianto,
Oh Dei, perchè ?*

*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 ?*

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

*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 !*

(traduction : Olivier Rouvière)

Emplie de douleur, la première partie de l'air ressemble à une lamentation : celle-ci est exprimée par le choix d'une tonalité mineure, *do*, un tempo lent, Andante *stretto*, des silences expressifs, de nombreux chromatismes (progression mélodique par demi-tons), des sauts de notes importants, à l'origine d'une mélodie relativement disjointe et, plus généralement, d'un profil mélodique descendant.

La partie centrale, expression de la détermination retrouvée, recourt à de tout autres procédés musicaux : une tonalité majeure, un tempo rapide, sans doute un Allegro, un profil mélodique ascendant, l'utilisation de figures de notes rapides (des triples-croches inlassablement enchaînées aux violons) et une grande virtuosité. Ce volet, particulièrement affirmatif, mène toutefois à la reprise de la première partie, objet d'ornementations de la part du chanteur.

Cet air, l'un des sommets de la partition, se situe au cœur du deuxième acte.

Ex 2 : « Sta nell'ircana » (acte III, scène 3)

Ruggiero veut fuir l'île enchantée d'Alcina avec sa fiancée Bradamante et doit pour cela affronter des monstres et des troupes armées chargés de garder l'île. Il est aidé par Melisso, le précepteur de Bradamante.

Ruggiero exprime dans cet air sa détermination héroïque à affronter ses ennemis. Il le fait sous la forme d'une aria *di paragone* (de comparaison), type d'aria très apprécié à l'époque. Il s'agit pour le héros d'exprimer son état d'âme et le conflit dramatique qui est le sien, par comparaison avec un élément de la nature. En l'occurrence, Ruggiero compare sa détermination avec celle d'une tigresse qui, tout en envisageant de fuir les traits du chasseur qui menace sa tanière, choisit le combat,

surtout par amour de ses petits qui s’y trouvent. Seul le comparant (la tigresse) est ici développé, le comparé (Ruggiero) est à suppléer par l’auditeur.

Les deux strophes, respectivement de trois et quatre vers, sont construites sur une opposition.

*Sta nell’ircana pietrosa tana
Tigre sdegnosa e incerta pende,
Se parte o attende il cacciator.*

*Dans l’ancre pierreux d’Hyrcanie
Se tient la furieuse tigresse qui, incertaine,
Hésite entre fuir et affronter le chasseur.*

*Dal teso strale guardarsi vuole ;
Ma poi la prole lascia in periglio.
Freme e l’assale desio di sangue,
Pietà del figlio, poi vince amor.*

*Elle voudrait se garder de la flèche déjà prête,
Mais non point exposer ses petits au péril.
Elle frémit, le goût du sang l’envahit
Autant que la pitié pour son fils, mais c’est l’amour qui vainc.*

(traduction : Olivier Rouvière)

La première évoque l’hésitation de la tigresse entre la fuite et le combat, la seconde le choix d’affronter le chasseur. La répétition de la première strophe peut souligner les difficultés du choix. Mais le dynamisme de la musique et du chant ne laisse aucun doute sur le choix héroïque.

L’aria *di paragone* se fonde sur les potentialités imitatives et descriptives de la musique. On distingue deux sortes d’airs de comparaison : l’air paisible, bucolique, qui compare les douceurs du sentiment à celles de la nature, et l’air agité, appelé *di tempesta* (de tempête), qui rapproche la violence des passions de celle de la nature. C’est à cette seconde catégorie qu’appartient cette aria de Ruggiero. Le tempo allant de la musique et le dialogue entre la voix et les deux cors évoquent la scène de chasse et créent un air à grands effets, qui exige l’emploi du style de bravoure, ardent et passionné.

4. G.F.Haendel (1685-1759)



Georg Friedrich Haendel

L'exact contemporain de Bach

Georg Friedrich Haendel naît à Halle en Allemagne le 23 février 1685, quelques semaines avant Johann Sebastian Bach, d'un père chirurgien-barbier également chambellan du duc de Saxe-Weissenfels et d'une mère fille de pasteur. Dès l'âge de sept ans, il apprend le clavecin, l'orgue et la composition auprès de l'organiste de la ville, avant d'être engagé à l'Opéra de Hambourg au poste de claveciniste par le compositeur Reinhard Kaiser. De 1706 à 1710, un séjour en Italie, où il remporte ses premiers triomphes (*Dixit dominus*, 1707, *Acis, Galatea e Polifemo*, 1708), lui permet de se familiariser à d'autres styles musicaux. De retour en Allemagne, il est nommé maître de chapelle à la cour de Hanovre.

Départ pour l'Angleterre

En 1710, il se rend pour la première fois en Angleterre et livre en 1711 *Rinaldo*, premier opéra italien spécifiquement destiné au public londonien. L'année 1713 marque son entrée au service de la couronne britannique et l'écriture de ses premières œuvres anglaises. Après un passage chez le duc de Chandos, à l'attention duquel il conçoit les *Chandos Anthems* et *Acis and Galatea*, il est nommé directeur artistique de la nouvelle Royal Academy of Music pour laquelle il écrit *Radamisto* (1720), *Giulio Cesare* (1724) ou encore *Rodelinda* (1725). Le fonctionnement de l'Académie est secouée par d'incessantes rivalités entre les divas Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni, que le compositeur s'efforce de satisfaire au prix, parfois, de certaines invraisemblances dramatiques.

Sujet britannique

L'institution vacille à nouveau lors de l'établissement d'une troupe concurrente, l'Opéra de la Noblesse. C'est l'époque d'*Ariodante* et d'*Alcina* (1735), écrits à l'intention du castrat Carestini et de la soprano Maria Strada del Po. Après plusieurs échecs successifs, Haendel se tourne vers l'oratorio sacré dont le sommet est atteint avec *Le Messie* (1742).

Victime d'une attaque de paralysie en 1737, Haendel souffre d'une baisse de la vue à partir de 1750 puis de cécité. S'il ne compose plus, il continue à jouer ses propres œuvres.

Le compositeur, vénéré outre-manche, devient sujet britannique en 1727.

Décédé le 14 avril 1759 à Londres, il est inhumé à la cathédrale Westminster.

II. Autour de l'œuvre

1. L'opera seria, tout un univers (Elisabeth Rallo et Marcel Ditché)



Niccolò dell'Abbate, *Alcina rencontre Ruggiero* (vers 1550)

L'*opera seria*, forme évoluée du *dramma per musica*, est un opéra de tradition et de langue italienne pratiqué au XVIII^e siècle. Très en vogue dans toute l'Europe, de caractère noble et sérieux, il s'oppose à l'*opera buffa* – drôle, enjoué, comique, héritier quant à lui de la *commedia dell'arte*.

Les règles de l'opera seria

L'*opera seria* obéit à des règles très strictes et précises. Il débute par une ouverture généralement en trois parties précédant trois actes répartis en scènes. Celles-ci se composent de récitatifs entrecoupés d'arias. Les récitatifs *secco*, c'est-à-dire accompagnés par un petit nombre d'instruments à la volonté du chef (clavecin, théorbe...), sont une sorte de « parlé chanté » qui fait avancer l'action. Les arias sont quant à eux des sortes d'arrêts sur image qui interrompent l'action et permettent aux chanteurs d'exprimer, souvent de façon virtuose, leurs sentiments, leurs émotions et leurs réflexions. Sur le plan dramatique, la spécificité de ces moments se traduit par le fait que le chanteur, à la fin de son air, quitte la scène sous les applaudissements.

L'aria da capo en trois parties est la forme d'aria que l'on retrouve presque exclusivement. Il se définit par sa structure ternaire : 2 strophes A et B, de longueur égale ou inégale et souvent en fort contraste psychologique et musical (amour et haine, crainte et enthousiasme, douceur et colère), dont la première est reprise à l'identique sur le plan textuel (d'où le nom de da capo).

Il se compose comme suit :

- une première partie A avec son thème exposé d'abord par l'orchestre puis développé par la voix. Les phrases sont souvent répétées et les vocalises (plusieurs notes sur une syllabe) y sont très nombreuses ;
- une deuxième partie B de caractère un peu différent ;
- une troisième partie A' avec le retour de A mais laissant libre cours à l'inspiration et au talent de l'interprète, qui a toute liberté pour l'ornementer à sa guise.

Patrice Chéreau expliquait la difficulté de mettre en scène l'air da capo à cause du « sur place » psychologique.

Le compositeur se doit de doser subtilement le nombre et le caractère des arias entre les différents solistes, en fonction de l'importance de leur rôle dans la distribution, de leur notoriété et de leurs exigences parfois capricieuses. Les arias se rangent dans différentes catégories codifiées : arias *di colera*, *di furor*, *di tempesta*, *di lamenti*, *di paragono* (de comparaison), *di baola* (air passe-partout), *di sdegno* (de dédain), *di sorbeto*.

Ils nous éclairent sur les caractères des différents personnages, en nous dévoilant leur psychologie. Autre obligation : il doit y avoir une alternance entre les airs de bravoures et les airs élégiaques.

L'œuvre peut également comprendre un duo, le plus souvent placé à la fin du deuxième acte, et un chœur situé quant à lui à la fin de l'œuvre, généralement homophone (tous les personnages réunis chantent le même texte) et peu développé.

Sur le plan dramatique, et pour ne pas être inférieur au modèle grec, un idéal classique est recherché avec les trois unités de temps, d'action et de lieu. La fin se doit d'être heureuse et de voir triompher le bien. Le héros, secoué, agité par les passions, parvient à se dominer grâce à sa raison et la fin tragique est évitée en faveur d'un dénouement plus heureux exaltant la vertu.

Les sujets s'inspirent généralement de la mythologie, de légendes, d'épopées... ce à quoi réagira Mozart, en mettant en scène des personnages plus proches de nous (son barbier, par exemple!).

Les voix

Il n'y a pas dans l'*opera seria* de typologie inamovible des voix mais des conventions élémentaires. C'est un système fondamentalement non réaliste (la voix n'est pas en rapport avec le sexe ou l'âge des personnages) et où dominent les voix hautes, particulièrement aimées du public de l'époque.

Dans *Alcina*, les deux magiciennes, Alcina et sa sœur Morgana, ont la voix féminine la plus haute, le soprano. Oberto, personnage d'enfant, est également pourvu d'une voix de soprano (rôle créé par un enfant, mais aujourd'hui habituellement chanté par une soprano en travesti).

Ruggiero et Bradamante se situent dans un registre plus bas : Ruggiero, rôle masculin principal (*primo uomo*), était chanté à la création par Carestini, un castrat assez aigu, équivalent aujourd'hui d'une mezzo-soprano ; Bradamante est une contralto, voix féminine la plus basse. Les deux rivales, Alcina et Bradamante, s'opposent donc par la tessiture, et Bradamante, l'humaine s'oppose aux deux magiciennes.



Le castrat Carestini

Oronte, rôle secondaire, a une voix de ténor : c'était le registre habituel du faire-valoir ou de l'adversaire du héros. Melisso est pourvu de la voix de basse, traditionnellement attribuée aux rôles sérieux secondaires, aux personnages d'autorité, comme les rois ou les précepteurs.

Malgré ces codes très stéréotypés, l'*opera seria* est loin d'être une forme close, une œuvre achevée exprimant les choix esthétiques personnels d'un librettiste ou d'un compositeur. C'est une structure ouverte, souple et mobile car étroitement liée à ses conditions de production et au contexte particulier de sa représentation.

2. Alcina, un opera seria pas comme les autres (Marcel Ditché)

Alcina échappe par un certain nombre d'aspects à la codification stricte qui tire l'*opera seria* vers le classicisme. Cela tient sans doute à des tendances esthétiques personnelles de Haendel mais aussi à un désir d'adaptation aux goûts du public après le succès relatif d'*Ariodante*.

Avec *Alcina*, Haendel revient, comme il l'avait fait pour *Orlando*, à un sujet évoquant le monde de la magie et le merveilleux. Il plonge les spectateurs dans le monde de l'illusion, de la métamorphose, du travestissement, de l'équivoque, qui laisse attendre le déploiement spectaculaire d'une pièce à machines.

La structure d'*Alcina* joue de la présence de plusieurs intrigues (le couple Morgana/Oronte double celui de Ruggiero/Bradamante) et même d'un fil périphérique (Oberto). Ces intrigues se développent par juxtaposition des scènes, avec recherche de la variété et du contraste, plus que selon le modèle d'une progression dramatique suivie et cohérente.

À l'opposé de l'*opera seria*, qui développe une conception optimiste des passions et une logique morale (exprimée par le *lieto fine*, la fin heureuse), *Alcina* présente une vision pessimiste de ces passions, perçues comme un destin auquel il est vain de chercher une explication rationnelle et d'espérer échapper. Une fois tombée amoureuse de Ruggiero, Alcina ne peut plus rien contre cet amour : la passion est irrationnelle et ne peut être dominée. Devenue une héroïne tragique, elle subit jusqu'au bout les malheurs d'une passion destructrice, qui a mis la raison en déroute. Saisi par la passion sous les effets de la magie d'Alcina, Ruggiero, lui, n'y échappe pas par un arrachement volontaire mais grâce à la contre-magie de l'anneau.

La régularité bien ordonnée des récitatifs et des arias de l'*opera seria* est parfois bousculée par des innovations, comme la juxtaposition de l'aria « Verdi prati » de Ruggiero (II, 12) et du récitatif accompagné très dramatique d'Alcina (II, 13), sans récitatif de transition. On trouve également une recherche, fréquente dans le baroque, de la variation autour d'un même thème : ainsi des deux ardentes déclarations d'amour de Morgana (II, 5) et de Ruggiero (II, 6) qui ne sont ni l'une ni l'autre destinées à celle qui l'écoute. Il en va de même de la recherche du contraste. Par exemple dans l'opposition de l'air d'Alcina « Di'cor mio » (I, 2), évoquant la beauté du décor agreste qui a présidé à la naissance de l'amour entre elle et Ruggiero et de l'air de Ruggiero « Verdi prati » (II, 12), où il adresse ses adieux à ce paysage. La légèreté des airs amoureux de Morgana contraste aussi avec le tragique de ceux d'Alcina.

Haendel ouvre l'*opera seria* à d'autres genres, rend poreuses les frontières, au lieu de rechercher une singularité générique.

Alcina évoque en plusieurs points l'univers de la pastorale, genre théâtral et opératique. La pastorale célèbre l'accord de l'amour et de la nature. Ainsi le premier air d'Alcina (I, 2) lie la naissance de son amour avec Ruggiero à l'environnement pastoral. Ruggiero lui-même (II, 12) lance un pathétique adieu à cette nature bienfaisante, en exprimant une sorte de nostalgie de l'innocence primitive du monde. Le personnage de la magicienne est omniprésent dans la pastorale. Elle sépare les amants, séquestre le berger qu'elle a enlevé dans un château enchanté, métamorphose le paysage, multiplie enchantements et métamorphoses, avec grand déploiement de machines, coups de tonnerre et bestiaire étrange. On reconnaît là un univers proche de celui d'*Alcina*. Le scénario de la chaîne d'amours (A aime B, qui aime C) et l'éloge de l'inconstance y sont enfin répandus, exprimés dans le langage de la galanterie noble que l'on retrouve dans *Alcina*.

Alcina emprunte aussi des éléments à la tragédie lyrique française, dont l'œuvre de Haendel se rapproche par sa dimension merveilleuse et spectaculaire (machines, changements de décor à vue). *Alcina* commence par une ouverture sans rapport thématique avec la suite, dite « à la française », avec sa structure majestueuse.

Disposant exceptionnellement d'un petit chœur, Haendel a pu donner à son chant une place plus importante : le chœur chante les plaisirs de l'île enchantée (acte I), auxquels s'oppose la célébration du triomphe de la vertu et de la morale (acte III).

L'opéra français intègre la danse comme un élément dramaturgique essentiel : chaque acte contient un divertissement dansé, lié à l'intrigue, ajoutant ainsi le plaisir de la vue à celui de l'oreille. C'est la présence à Londres de la danseuse française Marie Sallé et de sa troupe qui a donné à Haendel l'opportunité d'introduire cette nouveauté dans l'*opera seria*, comme il l'avait déjà fait dans *Ariodante*. Marie Sallé, qui s'était produite plusieurs fois sur la scène londonienne, possédait une solide renommée, susceptible d'attirer le public. Elle était réputée pour la grâce et la finesse de son expression gestuelle et la hardiesse de ses innovations chorégraphiques ; elle était aussi entourée d'un parfum de scandale pour avoir dansé en jupe et en corset, simplement voilée de mousseline. Elle fera à nouveau scandale dans *Alcina*, où elle danse Eros, revêtue en homme : ce sera sa dernière apparition à Londres.

Alcina présente trois ballets, un par acte. Deux ballets prennent place en fin d'acte (actes II et III), un dans le cours de l'acte, immédiatement après le chœur initial (acte I scène 2). L'acte I contient un ballet à quatre entrées (cinq si l'on compte la reprise de la première), sur un rythme de gavotte, sarabande et menuet. Ce ballet, dansé par de « jeunes cavaliers et dames couverts de fleurs » représente le monde des plaisirs du palais enchanté d'Alcina. L'acte II se termine par le ballet des songes agréables et funestes. Ce ballet allégorique, imité de celui de l'*Atys* de Lully, avait été originellement prévu pour *Ariodante*, à la même place (songes de Ginevra endormie). Ce ballet, où esprits et fantômes envahissent la scène, est peu pertinent ici puisque Alcina, furieuse, vient de sortir de scène en jetant sa baguette magique. Il fait donc essentiellement fonction de divertissement. Le ballet, suivi du chœur, réunit les personnages et les anciens amants d'Alcina ayant retrouvé leur forme humaine pour clore l'acte III et l'opéra dans les réjouissances et la joie.

3. L'opéra magique (Marcel Ditché)

Alcina s'inscrit chez Haendel dans une série d'opéras magiques. Il ne s'agit pas d'opéras à part mais d'opéras qui mettent en leur centre une figure de magicien et surtout de magicienne. *Orlando* (1733) met en scène le magicien Zoroastro. Les quatre autres opéras présentent une magicienne, toujours une soprano : Armida dans *Rinaldo* (1711), Médée dans *Teseo* (1713), Mélissa dans *Amadigi* (1715) et Alcina dans *Alcina* (1735). Cette dernière est la seule à donner son titre à l'opéra et sera la dernière des enchanteresses du compositeur. Avec *Alcina*, Haendel opère un retour à ce type d'opéra, abordé avec tant de succès une vingtaine d'années auparavant et retrouvé déjà avec *Orlando*. Le succès mitigé d'*Ariodante*, opéra situé seulement sur le plan humain, a pu l'y pousser.

Les quatre opéras de Haendel qui mettent en scène des magiciennes reposent sur le même scénario fondamental. Une enchanteresse aime un simple mortel et use de divers pouvoirs surnaturels pour s'en faire aimer ; mais la constance d'une simple mortelle vient à bout de ses sortilèges. Le couple humain est uni, tandis que la magicienne perd la partie, est vouée à la solitude, perd ses pouvoirs et parfois même la vie. Dans tous les cas la magicienne, héroïne à l'intense présence, rencontre l'échec : d'abord toute-puissante, elle révèle sa vulnérabilité et sa fragilité.

C'est au théâtre (Shakespeare) puis à l'opéra, à l'époque baroque, que ces magiciennes trouvent leur terrain d'action privilégié et rencontrent le goût d'un public avide de spectacle, d'illusion, d'étonnement et de surprises. Les pouvoirs démiurgiques de ces magiciennes peuvent s'y déployer pleinement : l'apparition des êtres et du monde enchantés est suivi de leur destruction, comme il en advient du palais d'Alcina ; les métamorphoses et le retour au règne originel s'y succèdent, rendant la fin d'*Alcina* particulièrement spectaculaire. Les magiciennes imposent un monde tout en changements, précaire et instable. La machinerie théâtrale, très efficace au Covent Garden, jouait naturellement un rôle essentiel pour assurer ces changements à vue, soudains ou progressifs. Mais aucune maquette ni aucun dessin des scénographies des opéras de Haendel n'ont pu pour le moment être identifiés. Aux pouvoirs de transformation des magiciennes il faut ajouter, complétant ce monde étrange, la présence autour d'elles d'êtres fantastiques (l'hippogriffe ou les monstres gardiens de l'île) et les nombreux effets de déguisements et de dédoublements : Bradamante prend l'apparence de Ricciardo avant de redevenir elle-même ; Melisso prend celle d'Atlante avant de retrouver sa propre identité ; Alcina jeune redevient, chez l'Arioste et dans la production aixoise, une vieille décrépète.

Au moment de la création d'*Alcina*, la magie et la figure de la magicienne sont encore dans l'actualité, car la chasse aux sorcières se poursuit, même si dans certains pays, comme la France et la Prusse, on a déjà renoncé à les condamner au bûcher. Quelques années avant *Alcina*, en 1727, Janet Horn, une sorcière anglaise, est conduite au bûcher et brûlée vive. En 1731 une affaire de possession, jugée à Aix-en-Provence, celle de La Cadière et du Père Girard, suscite une grande polémique jusqu'en Angleterre dans les années qui suivent. Il est donc difficile d'imaginer qu'un spectateur d'*Alcina* en 1735 n'ait pas songé à ce contexte historique. La magicienne n'était pas pour lui une figure exclusivement culturelle et esthétique.

Mais avec le XVIII^e siècle, le siècle des Lumières, la représentation maléfique et satanique de la sorcellerie tend à être mise en question, en particulier dans les élites cultivées. La magie commence à être réduite à la superstition et les sorciers à être considérés comme de simples charlatans. En 1736, l'année qui suit la création d'*Alcina*, l'Angleterre vote une loi interdisant les exécutions en matière de sorcellerie. D'autres pays feront de même au cours du XVIII^e siècle, comme

la Suède, la Pologne, l'Espagne ou la Suisse. En 1765, l'article « Sorciers et sorcières » de l'*Encyclopédie* de Diderot montre l'évolution des idées : ils sont considérés comme des « imposteurs et des charlatans propres tout au plus à duper la multitude, mais incapables de causer aucun mal réel et physique ».

La figure d'Alcina semble prendre en compte l'évolution historique récente. Elle est certes représentée comme maléfique et garde quelque chose de l'ancienne image : elle a envoûté Ruggiero, lui a fait oublier sa fiancée, a métamorphosé ses anciens amants, manifeste beaucoup de cruauté envers Oberto dans la scène du lion. Tout cela justifie amplement sa perte selon les règles du *lieto fine*. Mais le livret en fait aussi une femme amoureuse, émouvante et pathétique. Ses pouvoirs magiques appartiennent au passé et se révèlent désormais inefficaces. La fin de l'opéra évoque sa disparition et celle de son monde enchanté comme le passage de la nuit à la lumière, de la mort à la vie, de la prison à la liberté, de l'animalité à l'humanité (chant du chœur). C'est un homme, Ruggiero, qui a vaincu Alcina et les puissances surnaturelles : l'amour vrai triomphe de l'amour artificieux, le bien du mal, la paix du conflit et de la guerre, la joie de la douleur et des souffrances. Le *lieto fine* semble chanter l'esprit des Lumières, une représentation optimiste et raisonnable de l'homme et du monde. Les deux magiciennes « disparaissent », sans périr, elles se disent simplement « perdues ».

Derrière cette allégresse il n'est pas interdit de voir ce que ce triomphe élimine : la séduction des plaisirs de l'instant et les pouvoirs de l'illusion, de l'imaginaire, de l'irrationnel, qui constituent d'ailleurs un autre versant, oublié ou moins connu, de l'esprit des Lumières. Ce problème vaut pour le spectateur d'aujourd'hui qui sait de quoi se paie le morne triomphe d'un monde dominé par l'économie, les sciences et la raison.

La magicienne possède le pouvoir de transformer, au début de l'opéra, un paysage désolé et sauvage en beauté : un palais magnifique entouré de jardins merveilleux. Elle apparaît ainsi comme une sorte de demiurge, dont l'art, le savoir-faire, les artifices, peuvent transfigurer la plate et laide réalité en beauté.

Alcina et Circé

Alcina, magicienne et enchanteresse, s'inscrit dans une riche lignée littéraire depuis l'Antiquité ; elle est d'ailleurs explicitement placée sous le patronage de la déesse magicienne Circé, comme en témoigne la statue installée au centre de son jardin (acte 2, sc.4). Alcina pouvant être considérée comme une réécriture de la figure mythologique de Circé (évoquée dans le chant X de *l'Odyssée* d'Homère (v.135)), celle-ci permet, dans un jeu de ressemblances et de différences, d'apporter un éclairage nouveau sur le personnage et ses relations avec Ruggiero.

Ulysse et ses compagnons accostent sur une île inconnue. Les marins, partis en éclaireurs, sont accueillis par des bêtes sauvages (lions, loups) apprivoisées aux environs de la demeure de la magicienne Circé, qui les invite à sa table et leur offre un breuvage magique avant de les métamorphoser en pourceaux. Averti par Euryloque, resté à l'écart, Ulysse, décidé à délivrer ses compagnons, se dirige vers le palais. Il croise sur sa route le dieu Hermès, qui lui donne un antidote à la drogue de Circé (le môle) et le conseille sur la conduite à adopter.

Circé invite Ulysse et lui offre son breuvage - mais lorsqu'elle essaie de le transformer de sa baguette, le sortilège n'agit pas. Suivant les conseils du dieu, Ulysse la menace de son épée et, face à Circé suppliante, n'accepte de partager sa couche qu'en échange de sa promesse de libérer ses compagnons de l'enchantement et de ne plus chercher à leur nuire.

Ulysse passera près d'un an sur l'île de la magicienne, et ce seront finalement ses compagnons qui le pousseront à reprendre la mer. Loin de chercher à le retenir, Circé lui prodigue alors ses conseils pour l'aider à rejoindre Ithaque. De magicienne néfaste, Circé se transforme en déesse bienveillante.

III. La production du Festival d'Aix-en-Provence

Distribution

Direction musicale, **Andrea Marcon**

Mise en scène, **Katie Mitchell**

Alcina, **Patricia Petibon**

Ruggiero, **Philippe Jaroussky**

Morgana, **Anna Prohaska**

Bradamante, **Katarina Bradić**

Oronte, **Anthony Gregory**

Melisso, **Krzystof Baczyk**

Freiburger Barockorchester

1. Alcina au Festival d'Aix-en-Provence

Le Festival s'apprête à monter la deuxième production d'*Alcina*, après celle de 1978 signée Jorge Lavelli qui rassemblait Christiane Eda-Pierre en Alcina et Teresa Berganza en Ruggiero.

Présent à l'époque, l'écrivain Alain Duault évoque le spectacle dans son *Dictionnaire amoureux de l'opéra* :

« La magicienne avait la voix argentée et le beau visage de Christiane Eda-Pierre, avec une perruque qui lui faisait le cheveu court et donnait à son front cette profondeur et cet éclat que la lumière sculptait. Après les rebondissements d'une intrigue compliquée, elle m'avait bouleversé, au dernier acte, avec un air délicatement mélancolique, comme le balancement doux d'une âme qui s'abandonne : « Mi restano le lacrime » (« Il me reste les larmes »). Son chant exprimait une sorte de désespoir serein, un glissement sans issue porté par une douce caresse vocale... C'était à Aix-en-Provence, un soir de l'été 1978, j'avais encore vingt ans (car, tant qu'on n'a pas trente ans, on a toujours vingt ans – fût-ce avec un chiffre en plus). Jorge Lavelli avait imaginé une mise en scène où la féerie était naturelle. Teresa Berganza répandait le miel de sa voix dorée dans le rôle du chevalier Ruggiero, avec une armure et un bouclier qui prenaient et renvoyaient la lumière, cette lumière que sa voix répandait avec cet air entêtant, « Verdi prati » qui me hantera le cerveau des jours durant. Et la sœur d'Alcina, Morgana, avait le beau visage attendri et le timbre fluide de Valerie Masterson, la jeune soprano anglaise dont nous étions plusieurs à être amoureux – son « Tornami a vagheggiar » (« Ah, reviens me séduire ») auquel nous aurions tant voulu répondre demeurera un pur moment d'extase sous la nuit aixoise. À vrai dire, je ne savais pas très bien alors ce qui guidait ces enchantements, sinon le bonheur de cette musique qui s'ouvrait grâce à ces voix comme un champ de fleurs au printemps. Et les nombreux rebondissements de cette action stéréotypée, celle de cette magicienne qui attirait dans son île enchantée des chevaliers dont elle faisait ses amants avant de les transformer en pierres ou en bêtes sauvages, m'importaient peu en fait : j'étais dans l'ivresse légère de la découverte infinie de l'opéra, de ses moires, de ses séductions ricochantes, de ses voix jetées

dans la nuit. J'étais un jeune homme amoureux, un Chérubin qui ne savait pas encore qui il était ni ce qu'il faisait (ou ferait) – mais j'avais été *enchanté*. »

Dans *Le Monde* du 18 juillet 1978, le critique de Jacques Lonchamp donne un aperçu des décors : « Utilisant le décor naturel du Théâtre de l'Archevêché avec ses fenêtres et la grande arche de la fontaine, décorées de vastes ramures baroques et sombres, avec de grands voiles de deuil, un sol de marbre noir, l'effigie quasi phosphorescente d'Alcina comme une déesse, et toujours des éclairages très travaillés, Lavelli a créé sur cette scène méditerranéenne un domaine noir, semé parfois de bouquets maléfiques, que dominent les apparitions sculpturales de la magicienne ».

En 2015, la production, qui sera donnée, non au Théâtre de l'Archevêché, mais au Grand Théâtre de Provence, a été confiée à Katie Mitchell, de retour au Festival après ses mises en scène de *Written on Skin* en 2012, *The House taken over* de Vasco Mendonça en 2013 et *Trauernacht* la saison dernière.

2. En coulisses : le parti pris de Katie Mitchell

Katie Mitchell l'affirme d'emblée : son parti pris pour aborder *Alcina* se veut résolument féministe. Elle envisage l'île d'Alcina comme une société matriarcale où les hommes ne font que satisfaire les besoins sexuels de la magicienne et de sa sœur, Morgana, avant d'être transformés en pierres ou en rochers : un univers angoissant donc, et très réaliste.

Pour ce faire, la metteur en scène a imaginé un dispositif organisé autour de six pièces, réparties en deux fois trois espaces superposés, où les hommes suivent un cheminement immuable : après leur arrivée, ils pénètrent dans la pièce abritant les ébats des deux sœurs, avant d'être endormis puis évacués à l'étage où a lieu la sinistre métamorphose. Chacun fait ensuite l'objet d'un soigneux emballage portant nom et date de son décès.

C'est ce processus que tentent d'arrêter Bradamante et Melisso. Ils parviendront à le détruire dans la mesure où il est déjà mis à mal par la rencontre d'Alcina avec Ruggiero dont la magicienne est tombée amoureuse et qu'elle ne souhaite pas métamorphoser.

Ce dispositif permet à Alcina et Morgana, en passant par une des portes, de recouvrer leur jeunesse et donc de séduire encore et toujours. Le chemin inverse les ramène, en revanche, à leur âge réel sans doute compris entre soixante-dix et quatre-vingts ans, selon Katie Mitchell. Dans un souci de crédibilité, Alcina et Morgana seront interprétées par des actrices dans leur phase âgée et les chanteuses dans leur phase jeune.

Malgré la fin heureuse (*lieto fine*), Katie Mitchell prévient : « Ce sera une triste soirée ».

3. Katie Mitchell

Après des études en littérature anglaise à l'Université d'Oxford, Katie Mitchell travaille comme assistante à la mise en scène pour divers théâtres et compagnies. À la fin des années 1980, elle fonde sa propre compagnie, « Classics on a Shoestring », au London Fringe Festival. Parmi ses nombreuses mises en scène, citons notamment : *The Trial of Ubu* (Simon Stephens) et *Say it with Flowers* (Gertrud Stein) au Hampstead Theatre ; *Les Bonnes* (Genet) et *La Femme Juive* (Brecht) au Young Vic Theatre; *Une femme tuée par la douceur* (Thomas Heywood), *Le Dibbouk* (Shalom Anski), *Les Fantômes* (Ibsen), *Henry VI* (Shakespeare), *Pâques* (Strindberg), *Les Phéniciennes* d'Euripide (Prix de l'Evening Standard comme meilleur metteur en scène), *Les Mystères*, *Beckett Shorts* d'après Beckett et *Oncle Vanya* (Tchekhov) pour la Royal Shakespeare Company; *The Last Ones* (Gorki) et *Iphigénie en Aulide* (Euripide) au Théâtre de l'Abbaye de Dublin ; *Hansel et Gretel*, *Une femme tuée par la douceur*, *La Belle et la bête*, *The Cat in the Hat* (d'après *Le Chat chapeauté* du Dr. Seuss), *Le Mal de la jeunesse* (Ferdinand Bruckner), *Some Trace of Her* (d'après *L'Idiot* de Dostoïevski), *Rutherford and Son* (Githa Sowerby), *The Machine Wreckers* (Ernst Toller), *L'Orestie* (Eschyle), *Ivanov*, *La Mouette* et *Les Trois Sœurs* (Tchekhov), *Le Songe, un jeu de rêves* (Strindberg), *Les Vagues* (d'après Virginia Woolf), *Atteintes à sa vie* (Martin Crimp) et *Les Troyennes* (Euripide) au National Theatre. Elle travaille également pour le Donmar Warehouse (*Four Quartets*, T.S. Eliot ; *Fin de Partie*, Beckett), ainsi que pour le Festival d'Aldeburgh et le Southbank Centre de Londres (*One Evening*). Elle est invitée par de nombreux théâtres en Europe dont le Piccolo Teatro de Milan (*Atteintes à sa vie*), le Théâtre dramatique royal de Stockholm (*Pâques* et *La Dernière Bande*, Beckett), le Schauspiel de Cologne (*Wunschkonzert*, Franz Xaver Kroetz ; *Les Vagues* ; *Les Anneaux de Saturne* d'après Wilfried Georg Sebald ; *Night Train* d'après Friederike Mayröcker), la Schaubühne de Berlin (*Mademoiselle Julie*, Strindberg ; *Lungs*, Duncan Macmillan ; *Le Papier peint jaune*, Charlotte Perkins Gilman), le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg (*Everything Else You Know in the Movies*, Martin Crimp), le Burgtheater de Vienne (*Le Malheur indifférent*, Peter Handke) et le Théâtre royal danois (*La Mouette*).

À l'opéra, elle met en scène *Al gran sole carico d'amore* (Luigi Nono) au Festival de Salzbourg et à l'Opéra de Berlin, *Clemency* et *Parthenogenesis* (James MacMillan) au Covent Garden, *Idoménée* (Mozart) et *After Dido* à l'English National Opera, *Don Giovanni*, *Jephthé* (Haendel), *The Sacrifice* (James MacMillan), *Jenůfa* et *Katja Kabanova* (Janáček) au Welsh National Opera, *La Passion selon Saint Matthieu* (Bach) au Festival de Glyndebourne, *Orest* (Manfred Trojahn) à l'Opéra d'Amsterdam ainsi que *Le Vin herbé* (Frank Martin) et *Neiter / Footfalls* (Morton Feldman) au Staatsoper de Berlin. Au Festival d'Aix-en-Provence, elle met en scène les créations *Written on Skin* de George Benjamin en 2012, *The House Taken Over* de Vasco Mendonça en 2013 et *Trauernacht*, montage d'extraits de cantates de Bach, en 2014.

Elle a aussi réalisé un film à partir du *Tour d'Écrou* de Britten pour la BBC. Metteur en scène associée au National Theatre, elle a également rempli cette fonction à la Royal Shakespeare Company et au Royal Court Theatre.

En 2009, elle a été promue Officier de l'Ordre de l'Empire Britannique.

IV. Pistes pédagogiques proposées par Fabienne Berthet

1. Suggestions d'activités

Séquence I :

Extrait :

Ouverture « Musette »

Proposition :

Organiser 2 groupes A et B. Dans chaque groupe se répartir entre danseurs, chanteurs et instrumentistes

1^e étape : Sentir collectivement le tempo « moderato », une pulsation à 4 temps, en la comptant, puis en la marchant, un pas sur chaque temps, varier le tempo, puis ne se déplacer que sur le 1^{er} temps, enfin revenir à un pas sur chaque temps. Chanteurs et instrumentistes peuvent marquer également la pulsation avec la voix et les instruments.

2^e étape : Le groupe A commence.

Sur une mesure à 4 temps, les danseurs proposent deux mouvements (pas de danse) différents, les plus contrastés possibles. Laisser le temps nécessaire à la mise en place d'un mouvement fait dans l'aisance et le plaisir. Chaque groupe propose tour à tour, puis les deux groupes évoluent simultanément. Pour aider à la mise en place un camarade peut marquer la pulsation.

Les chanteurs proposent en corrélation avec chaque mouvement un accompagnement vocal (claquement de langue, souffle sur ss ch ff etc., beat box). Les danseurs peuvent reprendre leur chorégraphie afin d'aider les chanteurs à ajuster leurs propositions.

Les instrumentistes suivent à leur tour le même procédé.

3^e étape : Inviter le groupe B à rejoindre le groupe A pour s'approprier les éléments.

4^e étape : Le groupe B, à partir de la chorégraphie du groupe A, propose une variante. La proposition, cette fois-ci, peut être initiée soit par les chanteurs, soit par les instrumentistes. Le groupe B interprète sa proposition et invite le groupe A à le rejoindre.

5^e étape : Interpréter sans interruption ces propositions dans l'ordre A-B-A, sur le modèle suivant ; 4 x le mouvement A, reprise, 4 x le mouvement B, reprise, 4 x fois le mouvement A reprise

Variantes : les reprises peuvent donner lieu à des variantes (timbre, tutti, solo, nuance) vocales et/ou instrumentales, les pas restent les mêmes. Les 2 groupes peuvent jouer ensemble chacune de leurs propositions. Seul un élément rythmique peut être joué et superposé avec l'autre groupe. Enregistrer et filmer, observer les modifications.

Écoute : de l'extrait de Haendel. Repérer la forme - les différents rythmes principaux - repérer la battue, les instruments. Reprendre la démarche de la proposition, sur les rythmes de la musette de Haendel. Enfin, créer une nouvelle proposition A-B-A où A est la création des élèves, B celle de Haendel.

Séquence II :

Extraits :

Air d'Alcina : Acte I, scène 2, « Di cor mio »

Air de Bradamante : Acte I, scène 4, « E gelosia »

Air d'Oronte : Acte I, scène 8, « Semplicetto ! »

Air de Morgana : Acte I, scène 15, « Torna mi a vagheggiar »

Air de Bradamante : Acte II, scène 2, « Vorrei vendicarmi »

Air de Ruggiero : Acte III, scène 3, « Stà nell'Ircana »

Proposition :

Collectivement, établir une liste d'émotions. Chaque groupe choisit une émotion et propose une liste de mots, phrases, se rattachant à cette émotion. On peut également se servir des textes des airs.

Se placer en cercle. Sur le principe d'un relais que l'index de la main droite transmet d'un voisin à un autre, un participant démarre en dessinant une trajectoire muette. Laisser s'installer l'activité, encourager l'imagination en modulant sur la hauteur du geste, la vitesse, la durée, le lié ou détaché, geste ample et arrondi, geste anguleux, etc. Ajouter des sons simples aux trajectoires (ch, ss, ffft, zwit, etc..) le son s'interrompt avec le geste détaché.

Enfin, utiliser les mots précédemment listés et les prononcer toujours en suivant le geste initié par l'index. Donner la consigne de ne faire durer que les consonnes des mots. Puis, ne faire durer que les voyelles. Enfin, ajouter aux mots l'interprétation du sentiment qui s'y rapporte (colère, tendresse, joie etc.).

Explorer et moduler les tempi, durées, nuances, geste vocal. Un travail sur l'expression opposée au sentiment (ex : je suis en colère, donc je ne suis pas...) peut amener d'autres pistes d'interprétation.

Chaque groupe fait une proposition en lien avec sa liste et se produit devant la classe. Possibilité d'enregistrer, filmer et comparer à l'œuvre originale de Haendel.

Écoute :

À l'aide des textes que l'on aura préalablement situés dans l'œuvre, repérer les mots vocalisés. Quelle importance revêtent ces mots, par rapport au sens du texte ? Quels sentiments sont éprouvés par le personnage ?

Repérer la forme de la vocalise, la codifier par le geste, puis par un dessin ou graphisme. Comparer les vocalises relevées en prenant en compte le texte et le sentiment auxquels elles se rattachent. Peut-on les regrouper suivant l'**Affetto** ?

D'autres éléments peuvent être observés, notamment la structure de l'air (A-B-A) par rapport au travail réalisé dans la 1^e séquence, par rapport au sens et à la structure du texte.

Comment l'orchestre participe-t-il ? Reprend-il le chant, ou alterne-t-il à la façon d'un concerto ? Annonce-t-il systématiquement le thème sous forme de ritournelle ?

Séquence III :

Extrait :

Air de Ruggiero, Acte II, scène 6, « Mio bel tesoro »

Proposition :

Proposer un scénario court avec un texte simple, s'inspirant de la situation de Ruggiero acte II, scène 6. Imaginer un effet sonore soulignant l'étrangeté, l'ambiguïté, le double sens de certains propos. Cet effet sonore surprend, mais également traduit, souligne le trouble du personnage. Créer également un accompagnement, une trame sonore, respectant le principe de l'aria da capo. Interpréter le texte en musique en mettant en lien l'étrangeté du propos avec l'effet sonore « à la manière des » flûtes de Haendel.

Écoute :

Observer la façon dont Haendel utilise les instruments et plus particulièrement les flûtes. À partir du texte, noter les interventions des flûtes. Sur quels propos interviennent-elles ? Les flûtes interviennent-elles en même temps que le chant ? Quel changement perçoit-on lors de la reprise de la phrase « mio bel tesoro » ? Pourquoi ? En quoi diffère la partie B de l'Aria ? Quel est l'état d'esprit de Ruggiero (pendant A puis B) ? Finalement qu'évoquent les flûtes ? Pendant la période baroque, les airs reflétaient une émotion, un sentiment, par exemple l'air de l'indignation, l'air du doute, l'air de chasse, l'air de l'invocation, de la vengeance. Comment qualifier cet air ?

Séquence IV :

Extrait :

Air de Ruggiero, Acte II, scène 12, « Verdi Prati »

Écoute :

Repérer la ritournelle. Repérer la structure de l'air. S'agit-il d'une forme ABA ?

Proposition :

Apprendre l'air. Confirmer la structure repérée précédemment.

Créer une chanson. Quelle est sa structure ? En quoi diffère-t-elle du Rondo ?

Séquence V :

Extrait :

Récitatif d'Alcina, Acte II, scène 13, « Ah, cruel Ruggiero »

Écoute :

Lors d'une première écoute, repérer le rôle de l'orchestre. Accompagne-t-il, dialogue-t-il, reprend-il la ligne de chant ?

Comment les instruments sont-ils utilisés, *tutti*, *solo*, *concertato* ? Délimiter à partir du texte ces différentes parties. Peut-on établir un lien entre les différentes orchestrations et le sens du texte ? Y-a-t-il des reprises ? S'agit-il d'un *Aria* dédié à l'expression d'un sentiment ou d'un *récitatif*, temps de l'action dramatique ? Ce récitatif est-il « accompagné » comme les autres récitatifs ? Est-il *secco* et/ou *accompagnato* ? Quel lien peut-on faire entre les violons de ce récitatif et les flûtes de l'air de Ruggiero séquence III ?

Proposition :

Reprendre le texte et imaginer un accompagnement, (instruments, matériaux et objets de la salle de classe, voix) en respectant les principes *accompagnato*, *secco*, *concertato*, etc. Enregistrer, commenter.

Séquence VI :

Extrait :

Trio de Bradamante, Ruggiero et Alcina, Acte III, scène 7, « Non è amor, ne gelosia »

Proposition :

Assis au sol sur un grand cercle, garder suffisamment d'espace entre chacun. 3 participants endossent 3 personnages différents (ces personnages doivent exprimer dans leur attitude un état affectif) et vont effectuer des déplacements avec une démarche différente. Chaque déplacement doit pouvoir varier le tempo, la durée, intégrer de courtes pauses. Par choix et non par défaut, ils peuvent aussi être parfaitement réguliers. Explorer toutes les configurations possibles de déplacements : le premier se rend d'un point du cercle à un autre, à son arrêt le second part, etc. – puis un se déplace à son arrêt, les deux entament leur déplacement – le premier part, ne s'arrête pas tant que les autres n'ont pas démarré, tous s'arrêtent ensemble – idem, mais chacun s'arrête à l'envie – idem mais tous trois finissent leur déplacement sur une même chorégraphie etc. dans le silence. 3 autres participants proposent à leur tour d'autres variantes.

(Les déplacements peuvent être remplacés par des jeux d'index (voir séquence II).)

3 élèves assis proposent d'accompagner (voix, instruments) les déplacements (voir séquence I).

Attirer l'attention des élèves sur le choix des timbres.

Variation :

Ce sont les « musiciens » qui dialoguent sans se départir de la notion de personnage et en explorant les configurations précédentes, les danseurs suivent. Constituer plusieurs ensembles (voix -

instruments), et créer sur la forme A-B-A des trios, quatuors etc. S'enregistrer, s'écouter, écouter Haendel, « comparer ».

Écoute :

Se familiariser avec les différentes voix, afin de parfaitement les distinguer. S'aider du texte. Définir s'il s'agit d'interventions solistes ou tutti. Comment le tutti s'organise-t-il ? Les voix s'imitent-elles, à quel moment, lesquelles ? Repérer la structure de ce trio. Quel lien peut-on établir entre le texte les personnages, et le cheminement des voix ?

Les enregistrements peuvent donner lieu à des montages avec un logiciel de création musicale.

2. Annexe

Séquence II

Acte I, scène 2

Alcina

Dis-leur, mon cœur, combien je t'aimais,
montre-leur le bois, la source, la rivière,
où, soupirant, je me taisais
avant de te demander grâce.
Là où, tes yeux dans les miens,
soupirant à mes soupirs,
tu me dis en un regard :
Je souffre, je brûle comme toi.
Dis-leur, mon cœur, etc.

Di, cor mio, quanto t'amai,
Mostra il bosco, il fonte, il rio,
Dove tacqui e sospirai,
Pria di chiederti mercè.
Dove fisso ne' miei rai,
Sospirando al sospir mio,
Mi dicesti con un sguardo:
Peno, ed ardo al par di te.
Di', cor mio, ecc.

Acte I, scène 6

Bradamante

C'est la jalousie...
(à Morgana)
c'est la force de l'amour...
(à Oronte)
qui oppresse ton sein,
(à Morgana)
que ton cœur éprouve.
(à Oronte)
Mais c'est aussi ma souffrance,
(à Morgana)
et j'éprouve sa tyrannie dans mon sein.
(à Oronte)
Pour un beau visage qu'on t'enlève,
tu gémis tristement ;
(à Morgana)
Nous nous indignons,
et tous nous aimons sans merci.
C'est la jalousie, etc.

È gelosia,
(a Morgana)
Forza è d'amore,
(ad Oronte)
Ch'il sen t'affanna,
(a Morgana)
Che senti a! core.
(ad Oronte)
Ma queste ancora la pena mia,
(a Morgana)
Ma purtiranna la provo in sen.
(ad Oronte)
Per un bel volto, che ne vien tolto,
Tu mesto gemi;
(a Morgana)
Noi ci sdegniamo,
E tutti amiamo senza mercè.
È gelosia, ecc.

Acte I, scène 8

Ruggiero

Âme simple! tu crois en une femme?
Quand tu la vois te regarder
et soupirer, pense et dis-toi
qu'elle pourrait te tromper.
Ces soupirs flatteurs,
Ces regards à vous faire perdre la tête,
Ne sont que mensonges
Pour montrer un amour qui n'existe pas
Âme simple! etc.

Semplicetto! a donna credi?
Se la vedi, che ti mira,
Che sospira, pensa e di':
Ingannar potrebbe ancor.
Quei sospiri lusinghieri
Quelli sguardi a volger tardi
Menzogneri fa così
Senza amar, mostrare amor
Semplicetto! etc.

Acte I, scène 15

Morgana

Ah! reviens me séduire,
cette âme fidèle,
Ô bien-aimé,
ne veut aimer que toi.
Je t'ai déjà donné mon cœur,
mon amour sera fidèle;
jamais je ne te serai cruelle,
chère espérance mienne.
Ah, reviens, etc.

Tornami a vagheggiar,
Te solo vuol amar
Quest'anima fedel,
Caro mio bene.
Già ti donai il mio cor,
Fido sarà il mio amor;
Mai ti sarà crudel,
Cara mia speme.
Tornami, ecc.

Acte II, scène 2

Bradamante

Je voudrais me venger
de ce perfide cœur,
Amour, donne-moi des armes,
apprête la fureur.
Envers celle qui languit pour toi,
tu es cruel, ingrat ;
mais si tu veux aussi mon sang,
barbare, prends-le donc.
Je voudrais, etc.

Vorrei vendicarmi
Del perfido cor,
Amordammi l'armi
M'appresta il furor.
Sei barbaro, ingrato,
Ver chi per te langue;
Ma prendi, spietato,
Se vuoi anche il mio sangue.
Vorrei vendicarmi, ecc.

Acte III, scène 3

Ruggiero

Dans une pierreuse tanière d'Hyrcanie,
la tigresse coléreuse hésite, ne sachant
s'il lui faut attendre le chasseur ou partir.
Elle veut se garder de la flèche déjà prête,
mais craint d'exposer au danger ses petits.
Elle frémit, envahie par le désir du sang et la
[pitié

pour sa progéniture; mais c'est l'amour qui
[vainc.

Dans une pierreuse tanière, etc.

Sta nell'Ircana pietrosa tana
Tigre sdegnosa, e incerta pende,
Se parte, o attende il cacciator.
Dal teso strale guardar si vuole;
Ma poi la prole lascia in periglio.
Freme, e l'assale desio di sangue,

Pietà del figlio; poi vince amor.

Sta nell'Ircana, ecc

Séquence III

Acte II, scène 6

Ruggiero

Mon beau trésor,
je suis fidèle
(à part)
(mais point à toi).
à celle que j'adore,
à mon idole,
je promets foi.
Ton cher amant
ne s'égare pas
et reste fidèle
(à part)
(mais point à toi)
à celle qui, constante
et triste, lui demande
la paix et la pitié.
Mon beau trésor, etc.

Mio bel tesoro,
Fedel son'io,
(fra se)
(Ma non a te).
Al ben, che adoro,
All'idol moi
Prometto fè
Il caro amante
Non siegue il piede,
E fido resta
(fra se)
(Ma non con te),
Con chi li chiede
Costante e mesta
Pace e mercè.
Mio bel tesoro, ecc.

Séquence IV

Acte II, scène 12

Ruggiero

Vertes prairies, forêts charmantes,
vous perdrez votre beauté.

Belles fleurs, vives rivières,
en vous le charme et la beauté
bientôt vont se changer.

Vertes prairies, forêts charmantes,
vous perdrez votre beauté.

Et le bel objet transformé,
à l'horreur passée,
tout en vous retournera.

Vertes prairies, forêts charmantes,
vous perdrez votre beauté.

Verdi prati, selve amene,
Perderete la beltà.

Vaghi fior, correnti rivi,
La vaghezza, la bellezza
Presto in voi si cangerà.

Verdi prati, selve a mene,
Perderete la beltà.

E cangiato il vago oggetto
All'orror del primo aspetto,
Tutto in voi ritornerà.

Verdi prati, selve amene,
Perderete la beltà.

Séquence V

Acte III, scène 13

Salle souterraine consacrée à la magie, où l'on voit divers instruments et figures relevant de cet art.

Alcina

Ah, cruel Ruggiero, tu ne m'as pas aimée !
Car tu as feint l'amour et m'as trompée !
Pourtant mon cœur fidèle t'adore encore.
Ah, cruel Ruggiero, tu es un traître !
Esprits qui demeurez
dans le pâle Achéron, et vous, servantes
vengeresses de la nuit,
aveugles filles cruelles, venez à moi !
Secondez mes désirs,
pour que Ruggiero, mon amour,
ne me fuie pas en ingrat.

(Elle regarde autour d'elle, aux aguets.)

Mais, hélas, malheureuse ! quel est donc
cet insolite retard ?

Ne m'entendez-vous pas ?

Je vous cherche, et vous vous cachez ?

Je vous appelle à mon ordre, et vous vous
[taisez ?

Vous ai-je trompés ? Vous ai-je menti ?

Ma baguette fatale n'a donc plus de
[puissance ?

Vaincue, trompée, que te reste-t-il donc,
[Alcina ?

Stanza sotterranea delle magie, con varie
figure e strumenti, che appartengono a
quest'uso.

Ah! Ruggiero crudel, tu non mi amasti!
Ah! che fingesti amor, e m'ingannasti!
E pur ti adora ancor fido mio core.

Ah! Ruggiero crudel, sei traditore!

Del pallido Acheronte

Spiriti abitatori, e della note

Ministri di vendetta

Cieche figlie crudeli, a me venite!

Secondate i miei voti,

Perché Ruggiero amato

Non fugga da me ingrato.

(guarda d'intorno, e sospesa)

Ma, ohimè! Misera! e quale
insolita tardanza?

Eh! Non m'udite?

Vi cerco, e vi ascondete?

Vi comando, e tacete?

Evvi inganno? Evvi frode?

La mia verga fatal non ha possanza?

Vinta, delusa Alcina, e che ti avanza?

Séquence VI

Acte III, scène 7

Bradamante

N'écoute plus, mon époux bien-aimé,
ses pièges, ses mensonges.

Bradamante

Le lusinghe, gl'inganni,
Non udir più, mio caro sposo amato.

Alcina

Quels mensonges? Au contraire, j'ai pitié;
je pleure son sort.

Alcina

Che inganni? Anzi ho pietà;
piango il suo fato.

Ruggiero

Ne l'écoute pas.

Ruggiero

Non l'ascoltar.

Bradamante

Je déteste ses promesses et ses vœux.

Bradamante

Detesto le sue offerte, e gli auguri.

Alcina (*à Ruggiero*)

Par cette chère main...

Alcina (*a Ruggiero*)

Per questa cara destra...

Ruggiero

Laisse-moi désormais.

Ruggiero

Ormai mi lascia.

Alcina (*à Bradamante*)

Bradamante, à tes pieds...

Alcina (*a Bradamante*)

Bradamante, ai tuoi piedi...

Bradamante

Disparais de ma vue.

Bradamante

A me t'invola.

Alcina (*à Ruggiero*)

Tu marches à la mort.

Alcina (*a Ruggiero*)

A morir tu ten vai.

Ruggiero

Je m'en remets au ciel.

Ruggiero

Cura è del cielo.

Alcina (*à Bradamante*)

Toi, veuve dolente,
tu le pleureras.

Alcina (*a Bradamante*)

Tu, vedova dolente
Lo piangerai.

Ruggiero (*à Bradamante*)

Ne l'écoute pas; elle ment.

Ruggiero (*a Bradamante*)

Non l'ascoltar, che mente.

Alcina (*à Ruggiero*)

Ce n'est pas amour ou jalousie...
C'est de la pitié.

Alcina (*a Ruggiero*)

Non è amor, nè gelosia...
È pietà.

Bradamante

Mensonges !

Bradamante

Che ascosse frodi!

Alcina (*à Bradamante*)

C'est le désir de te voir heureuse.

Alcina (*a Bradamante*)

È desio, che lieta godi.

Ruggiero

Quels fallacieux accents !

Ruggiero

Che fallaci infidi accenti!

Alcina (*à Bradamante*)

Je ne veux pas t'offenser.

Alcina (*a Bradamante*)

Non t'offendo.

Ruggiero

Indigne, tais-toi !

Ruggiero

Indegna, taci!

Alcina (*à Ruggiero*)

Je ne te trompe pas !

Alcina (*a Ruggiero*)

Non t'inganno!

Bradamante

Inique, tu mens.

Bradamante

Iniqua, menti.

Alcina

Femme cruelle ! Tyran barbare !
De vous, je ne veux pas de pitié.

Alcina

Cruda donna! rio tiranno!
Non vogl'io da voi mercè.

Ruggiero

De nous, n'espère pas pitié.

Ruggiero

Non sperar da noi mercè.

Bradamante

De nous, n'espère pas pitié.

Bradamante

Non sperar da noi mercè.

Bradamante
Cher époux !

Bradamante
Caro sposo!

Ruggiero
Mon âme !

Ruggiero
Anima mia!

Alcina
Des tourments, des peines...

Alcina
Solo affanni, e solo pene...

Ruggiero
Des joies, du bonheur...

Ruggiero
Solo gioie, e solo bene...

Bradamante
Des joies, du bonheur...

Bradamante
Solo gioie, e solo bene...

Alcina
... seront les seuls fruits de votre foi.

Alcina
Premio fian di vostra fè.

Ruggiero
... seront les seuls fruits de notre foi.

Ruggiero
Premio fian di nostra fè.

V. Ressources

1. Lire

[collectif], *Alcina*, n° 277 de L'Avant-Scène Opéra, Paris, 2013

Gallois Jean, *Haendel*, Solfèges/Seuil, 1980

Keates Jonathan, *Georg Friedrich Haendel*, Fayard, 1995

Moindrot Isabelle, *L'opera seria ou le règne des castrats*, Fayard, 1993

Pour les plus jeunes :

Clary Mildred, *Georg Friedrich Haendel*, Gallimard Jeunesse, 2000 : un livre disque illustré qui passe en revue, de façon interactive, les principales œuvres et étapes de la vie de Haendel.

2. Écouter

À ce jour, *Alcina* a fait l'objet de sept intégrales discographiques seulement. Certaines se révèlent plus intéressantes que d'autres.

George Friedrich Haendel, *Alcina*, avec Arleen Augér, Della Jones, Eiddwen Harrhy, Kathleen Kuhlmann, Maldwyn Davies, Patrizia Kwella, John Tomlinson, City of London Baroque Orchestra, direction Richard Hickox, EMI, 1985 : il s'agit sans doute de la meilleure version de la discographie. Réalisée à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Haendel, elle donne à entendre la partition dans son intégralité, et immortalise la déchirante interprétation du rôle d'*Alcina* par Arleen Auger.

George Friedrich Haendel, *Alcina*, avec Renée Fleming, Susan Graham, Natalie Dessay, Kathleen Kuhlmann, Timothy Robinson, Juanita Lascarro, Laurent Naouri, Les Arts Florissants, direction William Christie, ERATO, 1999 : prise sur le vif à l'Opéra Garnier, cette captation rassemble une distribution de haute volée. On retrouve également la *Bradamante* de Kathleen Kuhlmann.

George Friedrich Haendel, *Alcina*, avec Anja Harteros, Vesselina Kasarova, Veronica Cangemi, Sonia Prina, John Mark Ainsley, Deborah York, Christopher Purves, Orchestre de l'Opéra de Munich, direction Ivor Bolton, FRAO Classics, 2005 : cette version permet d'entendre l'une des grandes interprètes actuelles du rôle d'*Alcina*, la soprano allemande Anja Harteros.

3. Voir

En matière vidéographique, *Alcina* a fait l'objet de deux captations. Seule la plus récente s'avère véritablement digne d'attention.

George Friedrich Haendel, *Alcina*, avec Anja Harteros, Vesselina Kasarova, Veronica Cangemi, Kristina Hammarström, Benjamin Bruns, Alois Mühlbacher, Adam Plachetka, Les Musiciens du Louvre Grenoble, direction Marc Minkowski, mise en scène Adrian Noble, ArtHaus Musik, 2011 : « Nous sommes chez la belle Georgiana Cavendish, duchesse de Devonshire, qui, vers la fin du XVIII^e siècle, donne chez elle une fête costumée au cours de laquelle on jouera l'histoire d'*Alcina* », précise *L'Avant-Scène Opéra*. Cette approche originale, signée Adrian Noble, est relayée par l'interprétation enlevée de Marc Minkowski.

Conception du dossier : Anne le Nabour