opéra de lille

Alcina



opéra
6 → 17 octobre 2026

Alcina

Georg Friedrich Händel

mardi 6 octobre 19 h 30
jeudi 8 octobre 19 h 30
dimanche 11 octobre 16 h
mardi 13 octobre 19 h 30
jeudi 15 octobre 19 h 30
samedi 17 octobre 18 h

chanté en italien
surtitré en français et en anglais
durée +/- 3 h 15 entracte compris

bord de scène
rencontre avec l'équipe artistique
le 11 octobre à l'issue de la représentation



Alcina

Dramma per musica en trois actes de **Georg Friedrich Händel** (1685-1759)
Livret anonyme d'après *Orlando furioso* de **l'Arioste** (1474-1533)
Créé le 16 avril 1735 au Théâtre royal de Covent Garden (Londres)

Nouvelle production de l'Opéra de Lille

Direction musicale **Emmanuelle Haïm**
Mise en scène **Ewelina Marciniak**
Scénographie et costumes **Natalia Mleczak**
Lumières **Monika Stolarska**
Chorégraphie **Mikołaj Karczewski**
Assistant à la direction musicale **Simon Proust**
Assistante à la mise en scène **Lea Theus**
Assistante aux costumes **Emma Lazarowicz**
Chef de chant **Benoît Hartoin**
Deuxième chef de chant **Philippe Grisvard**
Dramaturgie **Miron Hakenbeck**

Avec
Alcina **Karine Deshayes**
Ruggiero **Adèle Charvet**
Bradamante **Jasmin White**
Oronte **Josh Lovell**
Morgana **Lilit Davtyan**
Oberto **Camille Chopin**
Melisso **Ashley Riches**

Danse
Warren Anicet-Siger, Yohann Baran, Camerone Bida, Florie Laroche, Hartmut Reichel

Le Concert d'Astrée orchestre

Partition Hallische Händel-Ausgabe
© Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

Opéra enregistré par France Musique
et diffusé le 7 novembre à 20 h, puis disponible sur le site de France Musique et l'appli Radio France.

Retrouvez *Alcina* dans notre brochure d'automne



Alcina, amours plurielles
Interroger les modèles relationnels

De l'ombre à la lumière
Réhabiliter les sorcières et magiciennes

Nos îles voisines
Bâtir des refuges utopistes

Amour et transformation
Le regard d'une psychologue/sexologue

Le Jardin des sorts
Un cocktail qui ensorcelle

→ Brochure disponible dans le Hall et les déambulatoires de l'Opéra, à la billetterie et sur opera-lille.fr.

Faites connaissance avec l'équipe artistique et les interprètes !

Des biographies sont disponibles sur la page d'*Alcina* sur opera-lille.fr ou en scannant ce code QR.

Quelques repères

Qu'arrive-t-il lorsqu'une femme refuse de se conformer au rôle qu'on lui assigne ? Cette saison, la programmation de l'Opéra de Lille interroge le sentiment d'appartenance et les manières de trouver sa place parmi les autres. La Constellation d'automne s'intéresse plus particulièrement à celles et ceux dont les façons de vivre, d'aimer et de créer s'écartent des cadres établis. Au cœur de ce parcours, *Alcina* de Georg Friedrich Händel fait entendre la voix d'une femme dont la liberté fascine autant qu'elle inquiète.

Créé à Londres en 1735, *Alcina* puise son histoire dans l'*Orlando furioso* de l'Arioste, poème chevaleresque qui a nourri de nombreux opéras baroques. L'action se déroule sur une île enchantée gouvernée par une magicienne qui attire les voyageurs, les métamorphose et les retient dans un monde régi par ses propres lois. Mais derrière les sortilèges, Händel compose surtout le portrait d'une femme amoureuse, et bientôt dévastée par la perspective de perdre l'être qu'elle aime. Car quelque chose a changé. Chez Händel, Alcina n'est déjà plus tout à fait la créature toute-puissante de la légende. Sa magie reste largement invisible et, lorsque son monde vacille, ses pouvoirs se révèlent étonnamment fragiles. Le merveilleux s'efface alors devant une autre forme d'enchantement : celui de la musique, qui donne accès à ce que le personnage ne peut plus dissimuler.

Cette humanité nouvelle confère à Alcina une profondeur singulière. Elle incarne une liberté qui dérange et qui, dans l'ordre des choses, doit être vaincue. Sous l'écheveau d'intrigues du récit se dessine alors une question très concrète : que devient une femme lorsqu'elle refuse les règles qui prétendent gouverner son désir et sa conduite ? C'est la question qu'Ewelina Marciniak place au cœur de cette nouvelle production. La metteuse en scène polonaise ne considère pas Alcina comme une figure lointaine, enfermée dans un imaginaire de chevaliers et de sortilèges. Elle la rapproche de notre présent pour observer ce que son histoire révèle encore de nos sociétés : la fascination exercée par celles et ceux qui vivent autrement, mais aussi les mécanismes de contrôle, d'isolement et de rejet auxquels ils peuvent être confrontés. C'est sans doute ce qui permet à l'opéra de Händel, près de trois siècles après sa création, de nous atteindre avec une telle intensité.

Alcina

Règne sur une île où chacun·e peut apprendre à se connaître et exprimer librement sa sensualité.

Tombe profondément amoureuse de Ruggiero.



Ruggiero*

Tombe sous le charme d'Alcina sur son île et délaisse sa vie antérieure auprès de Melisso et Bradamante.



Les personnages et leurs relations
dans la mise en scène d'Ewelina Marciniak

** À l'origine, Händel écrit le rôle de Ruggiero pour le célèbre castrat Giovanni Carestini, dont la voix avait conservé une tessiture élevée à la suite d'une castration pratiquée avant la puberté, empêchant la mue habituelle de la voix masculine. À l'époque, les castrats, chantant dans des tessitures de soprano ou d'alto, étaient particulièrement recherchés pour incarner les héros et les jeunes amants de l'*opera seria.
Aujourd'hui, le rôle de Ruggiero est généralement confié à une mezzo-soprano — en l'occurrence Adèle Charvet dans cette production.
La metteuse en scène Ewelina Marciniak a choisi d'accorder le genre du personnage à celui de son interprète. Ruggiero devient ainsi une femme. Le surtitrage féminise donc les pronoms et adjectifs qui se rapportent à Ruggiero, tandis que le texte chanté reste celui d'origine.

Oberto

Jeune homme à la recherche de son père.

Soupçonne Alcina, sa mère, de lui cacher où il se trouve.



Melisso

Époux de Ruggiero, que cette dernière a quitté.

Part avec Bradamante à la recherche de Ruggiero sur l'île d'Alcina.



Bradamante

Amie proche de Ruggiero avant son départ pour l'île d'Alcina.

Part à sa recherche pour la ramener auprès de Melisso, convaincue que tous les deux retrouveront le bonheur en couple.



Oronte

Vit sur l'île d'Alcina.

Forme avec Morgana un couple libre.



Morgana

Sœur d'Alcina, en couple libre avec Oronte.

Aime faire de nouvelles expériences amoureuses et tente d'attirer Bradamante.



Résumé de l'histoire
selon la lecture d'Ewelina Marciniak

Ruggiero fête son anniversaire avec son mari Melisso et leur amie Bradamante. Mais quelque chose s'est fissuré dans le couple. Plus tard dans la soirée, Ruggiero quitte le foyer pour toujours.

Première partie : Ruggiero ou le théâtre de nos amours

Bradamante et Melisso partent à la recherche de Ruggiero et arrivent sur une île merveilleuse, où ils rencontrent Morgana. Celle-ci leur révèle que l'île est le royaume de sa sœur Alcina. Morgana manifeste ouvertement son intérêt pour Bradamante, qu'elle initie à sa conception très libre de l'amour.

Alcina accueille Melisso et Bradamante, qui se présentent comme des étrangers. Elle demande à Ruggiero de faire découvrir l'île, qui abrite leur nouvel amour, à ces deux voyageurs. Le jeune Oberto les interrompt : à la recherche de son père, il demande de l'aide à Melisso et Bradamante. Contrairement à son ami, Bradamante ne fait guère d'efforts pour dissimuler son identité, mais Ruggiero semble ne reconnaître ni l'un ni l'autre.

Oronte, jaloux de l'intérêt que Morgana porte à Bradamante, reproche à sa fiancée son infidélité. Il sème ensuite le doute dans l'esprit de Ruggiero quant à l'amour d'Alcina, en lui faisant croire qu'elle s'intéresse, elle aussi, à Bradamante. Troublée par la froideur soudaine de Ruggiero, Alcina tente de lui prouver la sincérité de ses sentiments.

Ruggiero voit en Bradamante la cause du brusque changement qui s'est opéré dans sa relation avec Alcina et décide d'agir contre elle. Menacée d'être bannie de l'île à la demande de Ruggiero, Bradamante laisse croire à Morgana qu'elle partage ses sentiments passionnés.

Ruggiero aspire à retrouver l'insouciance des premiers temps passés avec Alcina. Melisso, quant à lui, veut briser le sort qu'Alcina aurait, à ses yeux, jeté sur son épouse. Il révèle son vrai visage et culpabilise Ruggiero pour la convaincre de revenir. De même, Bradamante reproche à son amie d'avoir agi égoïstement. Le doute s'empare alors de Ruggiero : serait-elle sous l'emprise d'un enchantement ? Et quelle part de vérité y a-t-il dans tout ce que l'on raconte sur Alcina ? En proie à des sentiments contradictoires, Ruggiero ne sait plus qui croire ni pour qui bat son cœur.

Irritée par l'étrange comportement de Ruggiero, Alcina veut s'en prendre à Bradamante, mais Ruggiero et Morgana parviennent à l'apaiser. Ruggiero la rassure sur ses sentiments. Aux nouvelles questions d'Oberto concernant son père, Alcina répond qu'il le reverra bientôt.

Alcina apprend d'Oronte la trahison de Ruggiero et son projet de quitter l'île avec les deux voyageurs étrangers. Le sol se dérobe sous ses pieds. Ruggiero fait ses adieux à l'île qui lui a procuré tant de bonheur et de joie.

Deuxième partie : Alcina ou le théâtre de la solitude

Alcina est anéantie. Elle tente de rassembler toutes ses forces pour contraindre Ruggiero à revenir auprès d'elle.

Bouleversée par l'état de sa sœur, Morgana implore la compassion d'Oronte et lui rappelle l'amour qui les unissait autrefois. D'abord distant, Oronte finit par se rapprocher de nouveau de Morgana.

La douleur de l'abandon fait naître chez Alcina les visions les plus sombres : si Ruggiero devait un jour revenir, elle la détruirait. Puis elle voit tous les autres se liguer contre elle, déterminés à ruiner son île et à anéantir la magicienne qu'ils perçoivent en elle. Parmi eux, Bradamante invoque la puissance de l'amour fidèle.

Oberto exige d'Alcina qu'elle lui dise enfin la vérité sur son père. Alcina lui demande d'effacer tout souvenir de celui-ci, mais Oberto refuse d'obéir.

Finalement, la fureur destructrice de toutes et tous se déchaîne contre Alcina : elle doit être punie et son monde définitivement anéanti.

Ruggiero, à qui revient le coup décisif, accomplit alors un geste inattendu qui produit un véritable enchantement et provoque en chacun une métamorphose : la vengeance et la destruction cèdent la place à une joie partagée devant les possibilités d'aimer.





La solitude des magiciennes

Entretien avec Emmanuelle Haïm directrice musicale

Les magiciennes sont nombreuses sur la scène lyrique à l'époque baroque. Comment Georg Friedrich Händel met-il en scène une femme qui semble détenir des pouvoirs magiques ?

Les magiciennes apparaissent en effet à plusieurs reprises chez Händel lui-même : Armida, Medea, Alcina, Morgana… Toutes sont des figures puissantes. Mais dès que l'opéra montre des femmes de pouvoir, comme le sont les magiciennes, elles deviennent aussi des figures inquiétantes, voire funestes, et le plus souvent malheureuses. Le destin tragique que l'opéra aime réserver aux femmes tient à cette idée qu'elles ne pourraient pas être à la fois puissantes et aimées : pour les auteurs, ces deux états paraissent incompatibles. Catherine Clément l'a montré dès les années 1970 dans son livre *L'opéra ou la défaite des femmes* : les héroïnes sont soit victimes de violences masculines, soit représentées comme cruelles, parfois en vengeresses qui ne reculent ni devant le meurtre, ni devant la destruction par la sorcellerie.

Mais lorsque les livrets racontent le démantèlement du pouvoir de ces magiciennes, Händel, lui, nous conduit à compatir avec elles. D'Alcina, figure déjà bien connue de la scène lyrique de son temps, il brosse le portrait d'une femme hantée par la peur de l'abandon. Il révèle sa vulnérabilité. D'abord, elle apparaît comme une figure d'une sensualité désarmante, tout entière livrée au bonheur qu'elle partage avec Ruggiero. Mais très vite, ce bonheur s'effondre, et nous traversons avec elle des états de désespoir et de désarroi, jusqu'à l'expérience d'un vide absolu face à la solitude qui la menace.

Lorsque Händel compose *Alcina*, il travaille depuis près de 20 ans comme entrepreneur d'opéra à Londres, avec des triomphes spectaculaires mais aussi de terribles crises financières. Que propose Händel au public anglais avec un opéra en italien ?

Lorsque Händel arrive à Londres pour la première fois, en 1711, il saisit l'occasion de faire, avec *Rinaldo*, une véritable démonstration de sa virtuosité dans le genre de l'*opera seria*, cette forme de théâtre lyrique qui domine alors les scènes européennes. Mais en 1735, alors qu'il dirige la Royal Academy of Music, Händel doit faire face à la redoutable concurrence d'une nouvelle compagnie dirigée par Nicola Porpora, qui lui ravit certains des meilleurs chanteurs. De plus, le public londonien se désintéresse peu à peu de ce genre et réclame davantage d'œuvres en anglais – une évolution à laquelle Händel répond lui-même avec ses oratorios.

Dans *Alcina*, Händel redouble d'inventivité : il approfondit la psychologie des personnages, propose un orchestre plus chatoyant encore et met à profit l'expressivité des grands interprètes qui l'entourent. À travers les figures d'Alcina et de Ruggiero, il construit surtout un parcours psychologique d'une grande profondeur. Il tire parti de son orchestre somptueux et d'un sens dramaturgique aigu des tonalités pour donner aux airs, et donc aux personnages, une couleur singulière. *Alcina* témoigne ainsi de la pleine maturité du génie dramatique de Händel, qui guide l'ensemble de l'œuvre jusque dans la forme pourtant très codifiée de l'*opera seria*.

Au fond, qu'est-ce que l'*opera seria* ? Et qu'apporte Händel à cette forme lyrique ?

Sur le plan formel, l'essentiel de l'*opera seria* repose sur l'alternance entre récitatifs et airs da capo. Pour le dire simplement, les récitatifs font progresser l'action, tandis que les airs, portés par un texte plus lyrique, mettent les sentiments en scène. Mais ces sentiments ne sont jamais univoques. Quand on aime, on est traversé de multiples mouvements, souvent contradictoires. C'est cette complexité que Händel fait entendre à chaque instant, à travers ses lignes mélodiques. Une certaine diversité d'expression était déjà assurée par les différents types d'airs exigés à l'époque, selon une typologie relativement codifiée : *aria di grazia*, *aria di lamento*, *aria di paragone* – où le personnage se compare à un élément de la nature – ou encore *aria di bravura*. À cela s'ajoutaient d'autres règles : le nombre d'airs attribués au *primo uomo* et à la *prima donna*, leur alternance, ou encore la place réservée aux personnages secondaires.

On pourrait voir dans cette structure un véritable carcan. Pourtant, chez Händel, la forme donne l'impression d'une grande liberté. Dans *Alcina*, il lui arrive même de fissurer le cadre traditionnel. La place du récitatif accompagné par l'orchestre devient chez lui de plus en plus importante. Et dans un air comme « Ombre pallide », où Alcina invoque les esprits des ombres afin qu'ils lui viennent en aide, tout ce qui constituait jusque-là le matériau musical semble se dissoudre. On entre alors dans une forme d'errance qui nous fait quitter le cadre traditionnel de l'air.

Dans la dramaturgie de Händel, l'effondrement d'Alcina est précédé d'un long processus au cours duquel Ruggiero prend progressivement ses distances. Au début, les deux personnages se trouvent dans un état presque symbiotique. Toujours chez Händel, Bradamante et Melisso doivent libérer Ruggiero de l'enchantement d'Alcina. Mais si l'on en propose une lecture plus psychologique, je trouve ambiguë la nature de cet enchantement. Ruggiero est-il aveuglé par une illusion ? Par ses propres sentiments amoureux ? Ou s'agit-il d'un refoulement délibéré de sa vie antérieure ?

En tout cas, lorsqu'il prend congé de cette illusion dans l'air « Verdi prati », où il déclare en quelque sorte faux et périssables les charmes de l'île, il chante avec une très profonde mélancolie. On peut donc imaginer qu'il a réellement aimé Alcina. Quoi qu'il en soit, une fois son aveuglement dissipé et lorsqu'il est averti de la véritable nature d'Alcina, il devient dur et manipulateur, presque impitoyable, comme le montre par exemple l'air « Mio bel tesoro ».

À la création de l'œuvre, le rôle de Ruggiero était chanté par le castrat Carestini. Aujourd'hui, le rôle est rarement confié à un contre-ténor, contrairement à d'autres rôles du répertoire händelien.

C'est sans doute en raison de sa tessiture très aiguë. Il est désormais courant de confier Ruggiero à une mezzo-soprano. Ce qui a conduit notre metteuse en scène, Ewelina Marciniak, à envisager le personnage comme une figure féminine et à interroger la convention du rôle travesti. Les différentes manières d'incarner Ruggiero ouvrent ainsi des perspectives très diverses sur nos relations amoureuses.

Sur le plan vocal, ce rôle, comme plus généralement ce répertoire, exige une voix adaptée : flexibilité, virtuosité, ductilité. Or, tous les interprètes de notre production possèdent précisément ces qualités. Händel, excellent impresario, se battait à Londres pour obtenir certains chanteurs, en rivalité avec d'autres maisons d'opéra. Aujourd'hui encore, des artistes exceptionnels peuvent renouveler notre regard sur un rôle. Dans notre distribution, tous les chanteurs et chanteuses composent, chacun à sa manière, une palette händelienne remarquable, avec Karine Deshayes dans le rôle-titre. C'est avec elle que l'Opéra de Lille a rouvert ses portes en 2004, dans *Tamerlano* de Händel. Sa voix, d'une extraordinaire flexibilité et d'une grande richesse expressive, lui permet d'aborder avec bonheur le répertoire baroque aussi bien que le bel canto. Grâce à des chanteurs et chanteuses comme elle, le répertoire baroque s'est ouvert plus largement aux jeunes artistes d'aujourd'hui.

La pratique baroque implique, à l'époque, une certaine liberté improvisatrice, dans l'élaboration de l'accompagnement comme dans l'ajout d'ornements et de coloratures lors de la reprise de la première partie des airs, ce que l'on appelle le « da capo ». Comment aborde-t-on cela aujourd'hui, notamment avec les chanteurs et les chanteuses ?

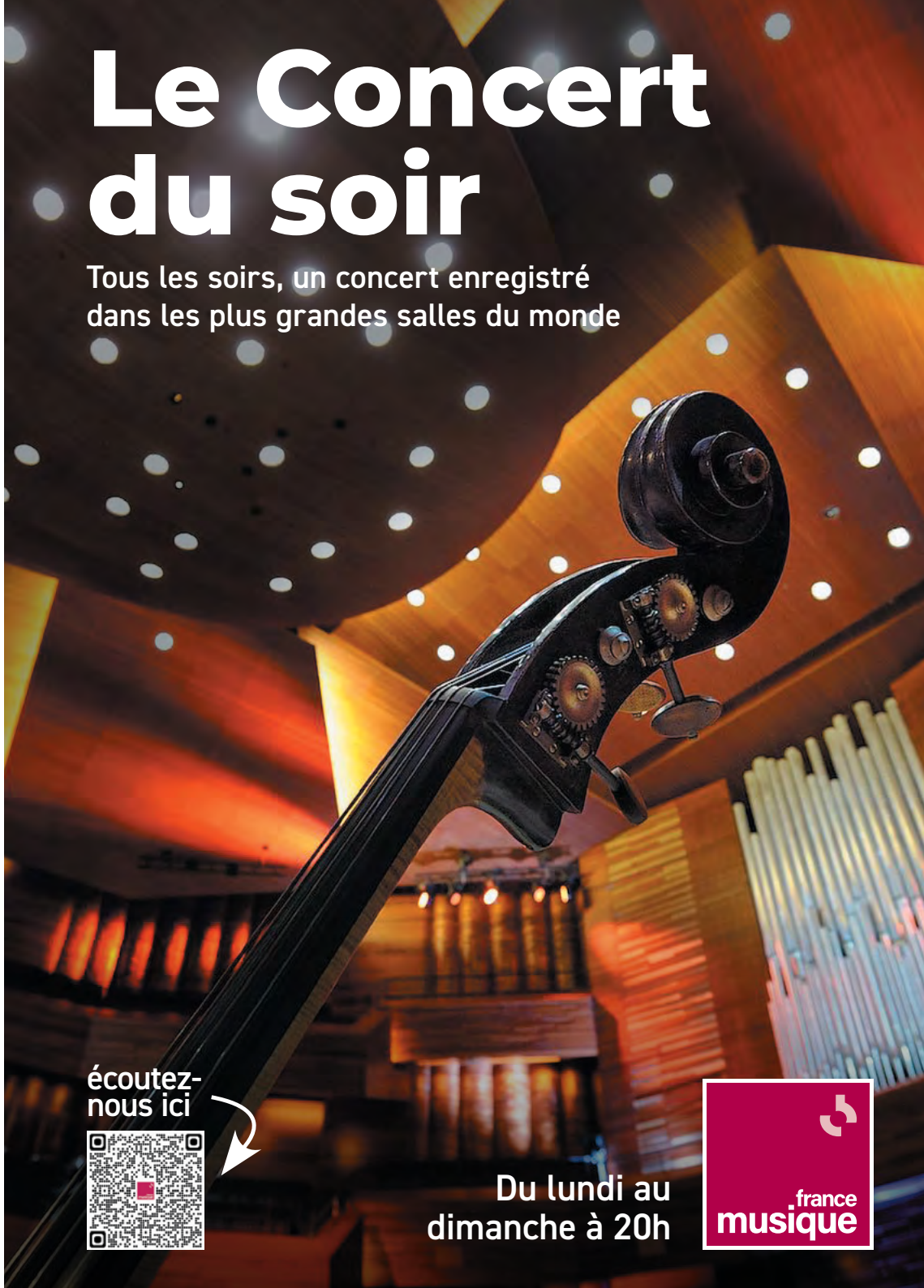
On sait que les chanteurs de l'époque de Händel étaient formés très jeunes. Ils passaient des heures à travailler l'art de l'ornementation, comme le faisaient aussi les instrumentistes. La capacité d'improviser était donc essentielle, mais elle obéissait à des règles : équilibre harmonique, tessiture, doublures instrumentales, adéquation vocale et, bien sûr, expression du sentiment.

Aujourd'hui, les chanteurs abordent souvent un répertoire qui va de 1600 à nos jours. Il est donc rare qu'ils aient consacré, depuis l'adolescence, plusieurs heures par jour à l'ornementation dans les différents styles baroques. C'est pourquoi j'écris pour les chanteurs de ma distribution des propositions de da capo. Un dialogue s'engage alors : j'envoie plusieurs chemins possibles, ils me disent ce qui leur convient, et ceux qui connaissent bien ce répertoire proposent parfois eux-mêmes des alternatives. On cherche ensemble, jusqu'à ce que cela devienne presque un travail compositionnel à plusieurs mains.

À la fin de l'opéra, pour Händel, le charme d'Alcina est brisé très rapidement, et son île redevient aussitôt un désert de rochers. Reste-t-il malgré tout quelque chose de sa magie que l'on puisse encore entendre ?

Pour moi, le monde d'Alcina disparaît avec elle, et je vois néanmoins la fin de l'opéra comme quelque chose d'assez cruel à son égard. Mais, comme plus tard chez Mozart dans certaines fins d'opéra, on peut entendre dans les chœurs conclusifs – chantés dans notre production par l'ensemble des solistes – autre chose que le sens premier du texte d'une fin heureuse On peut y entendre une inquiétude qui nous concerne, nous aussi, spectateurs : sommes-nous nous-mêmes pris dans un monde d'illusion, un monde dont nous ne voulons pas voir qu'il n'existe pas, ou qu'il n'existe plus ? Par ailleurs, Ewelina Marciniak choisit dans sa mise en scène une fin alternative à la destruction et au châtiment d'Alcina.

Propos recueillis par **Miron Hakenbeck**





Île d'amour sans chevaliers

Entretien avec Ewelina Marciniak metteuse en scène

Tu as découvert l'*Alcina* de Händel il y a quelques années, à l'occasion d'un travail pour le théâtre, et tu as été immédiatement fascinée par l'œuvre. Te souviens-tu pourquoi ?

J'ai écouté *Alcina* pour la première fois alors que je travaillais sur Shakespeare, et j'ai ressenti de grandes similitudes entre ces deux univers. Il y a le motif de l'île enchantée, que l'on retrouve dans *La Tempête*, puis l'oubli et l'oubli de soi des amants, comme dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Mais la ressemblance la plus importante à mes yeux tient à l'extraordinaire complexité psychologique des personnages, aussi bien chez Shakespeare que dans le théâtre de Händel.

Avec *Alcina*, j'ai immédiatement eu le sentiment que Händel observait les relations avec une extrême précision – par exemple, ce qui arrive aux êtres humains lorsqu'ils sont rejetés en amour. Comme souvent chez Shakespeare, plusieurs personnages ou couples sont pris dans un chaos affectif, ce qui nous permet de suivre sur scène les turbulences de l'amour sous des formes très différentes.

Dans ton travail théâtral, il s'agit toujours de réfléchir à nos modes de vie contemporains. Ici, une magicienne vivant sur une île enchantée transforme des hommes en animaux et en pierres. N'est-elle pas extrêmement éloignée de notre manière de penser l'amour ?

Au départ, je me suis bien sûr demandé ce que cette histoire pouvait nous raconter aujourd'hui : qui serait, de nos jours, une femme qui, comme Alcina, vit pour son plaisir ? Pourquoi la qualifierait-on de magicienne, voire de sorcière ? Son île est-elle un lieu de liberté ou une prison à laquelle elle a été condamnée ? Je suis d'abord revenue à la musique, qui exprime la douleur et la perte de façon bouleversante. Dans presque aucune autre œuvre je n'ai rencontré autant de représentations de la douleur qui soient à la fois aussi déchirantes et d'une beauté aussi fascinante.

Malgré toute cette douleur, l'île est d'abord un lieu de plaisir partagé…

La question de la nature de cette île comporte de nombreuses dimensions. Je l'imagine comme un espace de liberté qu'une femme s'est créé en marge de la société, là où elle se trouve inévitablement, ou là où la société l'a reléguée, parce que son désir, son plaisir, son identité sexuelle comptent davantage pour elle qu'une relation monogame ou même que la maternité.

Tu as également choisi de redonner une place à un personnage souvent supprimé : Oberto, qui cherche son père et que tu présentes comme l'enfant d'Alcina, né d'une relation antérieure. Pourquoi était-il important pour toi de lui donner cette place ?

Pour moi, ce rôle demandait à être davantage chargé de sens. Il y a ce garçon perdu sur l'île. Dans quel but ? Pourquoi ? Si Oberto est l'enfant d'Alcina, elle doit aussi composer avec le fait que celui qui perturbe sa vie amoureuse est en même temps quelqu'un d'important pour elle, quelqu'un qu'elle aime.

Je voulais également interroger cette attitude sociale selon laquelle il serait particulièrement inadmissible pour une femme de quitter sa famille afin d'explorer son désir avec différentes femmes et différents hommes. On attend souvent des femmes qu'elles se consacrent avec un zèle particulier à leur famille et qu'elles la fassent passer avant leur propre désir. Alcina agit autrement : au contact de différentes personnes, elle explore la manière dont elle veut vivre et ce qui lui fait du bien. Sa force réside pour moi dans le fait qu'elle ne se soumet pas au jugement extérieur porté sur son choix de vie, mais crée avec son île un lieu où d'autres peuvent, eux aussi, suivre leur désir de façon autonome. Que l'on veuille finalement la punir pour cela a suscité chez moi la plus forte résistance.

Si cet univers sensuel d'Alcina est aussi un lieu de liberté où peuvent se négocier différentes formes de relation, qu'en est-il alors du pouvoir de la séduction, qui implique toujours une part de contrôle sur l'autre ?

Je crois que séduire, c'est savoir percevoir avec intelligence ce qui se joue entre les êtres – et Alcina est capable de donner aux autres précisément ce dont ils ont besoin. Pour Melisso et Bradamante, mais surtout pour Ruggiero, le séjour chez Alcina signifie faire l'expérience de soi d'une manière entièrement nouvelle. Cela comprend aussi des expériences sombres, chargées d'angoisse. Ce qui est touchant, c'est qu'Alcina elle-même doit faire ces expériences. Elle vit quelque chose de menaçant parce qu'elle décide de renoncer complètement au contrôle et de tomber éperdument amoureuse de quelqu'un qui lui ressemble beaucoup et qui, comme elle auparavant, quitte sa vie passée pour vivre selon ses propres aspirations.

Tu parles de Ruggiero. Dans le livret, c'est un chevalier chrétien qui arrive par hasard sur l'île d'Alcina, où il oublie involontairement sa vie antérieure. Dans l'ouverture, tu proposes un bref portrait d'une autre vie de Ruggiero avant Alcina. Par ailleurs, Ruggiero, rôle généralement chanté par une mezzo-soprano, est ici représentée comme une femme, contrairement à la tradition scénique. Pourquoi ?

Raconter une fois de plus l'histoire d'un chevalier dont cette femme tombe éperdument amoureuse me paraît désuet, comme beaucoup des scénarios écrits pour nous, les femmes. À mes yeux, les femmes fortes et déterminées n'attendent plus aujourd'hui qu'un chevalier les aide à se découvrir elles-mêmes. Elles peuvent le faire par elles-mêmes – bien sûr avec l'aide d'autres personnes. Mais pourquoi cette autre personne ne pourrait-elle pas être une femme ? Pour moi, le mode de vie d'Alcina remet en question des normes patriarcales qui continuent de nous façonner toutes et tous. Aujourd'hui, nous disposons de modèles de vie entièrement nouveaux. Dans une société relativement ouverte, l'amour entre deux femmes ne constitue plus une transgression particulièrement importante. Ce qui est plus radical, c'est que ces deux femmes quittent les relations dans lesquelles elles vivaient jusque-là et dans lesquelles chacune était quelqu'un d'autre. C'est pourquoi nous montrons Ruggiero auparavant dans une relation hétérosexuelle – avec un partenaire merveilleux, certes, mais une relation dans laquelle elle sent malgré tout que quelque chose lui manque.

Le fait qu'il s'agisse d'un amour entre deux femmes me permet de montrer encore plus clairement à quel point toutes deux subissent la pression d'attentes dont elles cherchent à

se libérer. Si Alcina et Ruggiero éprouvent des sentiments si forts l'une pour l'autre, c'est parce qu'elles partagent cette expérience. Mais peut-être n'avons-nous même plus besoin de cette relation unique censée nous sauver. Cet opéra ne raconte pas exclusivement l'histoire d'Alcina et Ruggiero : d'autres personnes vivent sur l'île. Alcina a besoin de leur proximité et de leur sensualité, celles de sa sœur Morgana par exemple, qui prend soin d'elle avec beaucoup d'attention.

Morgana et son fiancé Oronte connaissent, comme en miroir d'Alcina et Ruggiero, une forme d'éloignement provoqué par la jalousie, mais ils parviennent à la surmonter. Est-ce plus simple pour eux ?

Morgana joue avec insouciance de cette possibilité permanente de choisir. Aujourd'hui, elle est l'amante d'Oronte ; demain, tout peut être complètement différent, et après-demain ils peuvent être de nouveau ensemble. Cette manière de vivre a elle aussi ses conséquences : une relation polyamoureuse, comme celle que Morgana et Oronte entretiennent dans notre mise en scène, n'est pas exempte de douleur ni de jalousie. Mais la limite de la souffrance se déplace. Là encore, l'essentiel pour moi est que Morgana, tout comme Alcina, Bradamante et Ruggiero – les femmes de notre mise en scène –, cherchent toutes, d'une manière ou d'une autre, à briser les scénarios prescrits de la vie amoureuse, qu'ils leur soient imposés par la société ou qu'elles se les imposent elles-mêmes.

Dans le cas de Bradamante aussi, tu proposes une lecture quelque peu différente : chez Händel, elle est l'épouse aimante du Ruggiero masculin. Dans ta lecture, Ruggiero est en couple avec Melisso. Qu'est-ce que cela change pour Bradamante, dont la musique exprime une foi extraordinaire dans la force de l'amour fidèle ?

Pour moi, elle apparaît d'abord comme une figure très solitaire, qui accompagne en amie le couple formé par Ruggiero et Melisso. Sur l'île, elle se bat pour un idéal de l'amour que ces deux-là ont incarné à ses yeux, et elle est convaincue que le mieux pour Ruggiero serait de revenir à sa vie antérieure. Mais derrière cela se cache aussi la nostalgie de sa propre relation avec Ruggiero. Je veux montrer que l'amour n'existe pas uniquement sous une forme romantique ou érotique, mais que l'amitié peut elle aussi être une forme d'amour. Sur l'île, Bradamante découvre à quel point elle peut être forte et déterminée lorsqu'il s'agit de se battre pour cela. En même temps, Morgana lui fait découvrir une autre possibilité de relation, et elle a elle-même du mal à croire que cela lui arrive.

Ruggiero oscille longtemps entre cette nouvelle vie sur l'île et tout ce qui comptait auparavant pour elle. Pourrait-on dire qu'Alcina et Ruggiero vivent d'abord leur attachement sans limites comme un présent continu de plaisir partagé, en occultant leur propre histoire – que chacun apporte pourtant dans une relation ?

Ruggiero et Alcina doivent affronter les ombres de leur passé. Fait intéressant, Händel raconte cela au moyen d'un enchaînement d'intrigues très courant à l'époque baroque : Bradamante arrive, Morgana tombe amoureuse d'elle, Oronte devient jaloux et lance une calomnie. Ruggiero soupçonne Alcina d'infidélité, Alcina soupçonne Ruggiero de ne pas l'aimer… Ce qui est intéressant, c'est la facilité avec laquelle cette intrigue se met en place et plonge soudain les deux femmes dans le doute. Plus étonnant encore : leur éloignement croissant les conduit, par moments, à se faire mutuellement preuve d'une cruauté extraordinaire. Elles découvrent que le grand amour porte aussi en lui la possibilité d'une cruauté abyssale. Alcina, surtout, se trouve confrontée à une part d'elle-même destructrice, et même autodestructrice.

Parmi ces intrigues figure un bref déguisement de Bradamante en homme, auquel tu as renoncé. La logique de l'intrigue passe ainsi au second plan. Les émotions dépeintes par Händel semblent pourtant tout aussi possibles dans ce nouveau réseau de relations, qui correspond à des formes de couple plus contemporaines.

Cela n'a pas toujours été simple. Les récitatifs, en particulier, contiennent des informations qui induisent une certaine attitude musicale des personnages. Il me fallait parfois trouver d'autres motivations. Mais nous ne nous sommes pas contentés de plaquer une grille sur l'intrigue en disant : « Bon, maintenant, nous sommes simplement ailleurs. » Certains aspects se laissaient transposer plus facilement, comme la relation mère-enfant entre Alcina et Oberto. Le déplacement des accents entre amitié et amour a en revanche demandé une recherche plus longue. Je suis très reconnaissante aux chanteuses et aux chanteurs d'avoir suivi ce chemin avec autant de patience.

Ils interagissent aussi avec des danseuses et des danseurs. Ce travail chorégraphique est presque devenu une signature de ton travail, au théâtre comme à l'opéra. Quel rôle joue-t-il ici ?

Pour montrer l'île comme un espace de plaisir créé par Alcina, j'ai besoin de corps qui puissent, en quelque sorte, devenir le prolongement de cette île, afin de créer cette atmosphère sensuelle et nous montrer comment le désir et le plaisir peuvent circuler entre les personnes qui s'y trouvent. Ils permettent aussi parfois de démultiplier la figure d'Alcina ou de Ruggiero : dans la vie également, lorsque nous sommes passionnément amoureux ou que nous avons peur d'être abandonnés, il nous arrive de voir partout la personne aimée.

Je voulais aussi réfléchir à la manière dont on peut aujourd'hui parler de la sexualité féminine dans une perspective d'autodétermination. D'où la pole dance, une forme de danse encore associée à de nombreux stéréotypes parce qu'elle est également pratiquée dans le strip-tease, où la femme est réduite au statut d'objet. Mais beaucoup de femmes pratiquent aujourd'hui la pole dance non pas pour devenir l'objet d'un regard masculin, mais pour se relier à leur propre force et exprimer leur beauté. Chez nous, c'est un homme qui danse à la barre, vêtu du costume d'Alcina : un dédoublement qui incarne une force et une affirmation de soi extraordinaires, qui demeurent présentes en Alcina même au plus profond de son désespoir.

À la fin, tous détruisent l'enchantement supposément illusoire de l'île, ce qui s'accompagne d'une transformation : les anciens amants d'Alcina, qui avaient été changés en animaux, retrouvent leur forme humaine. Mais tu racontes une transformation quelque peu différente…

Lorsque Ruggiero prend conscience de l'ampleur de cette violence à laquelle elle participe d'abord, elle s'en retire. Pour moi, c'est un moment d'éveil, un retour à la réalité pour tous : soudain, chacun prend conscience des effets de la pression normative que nous associons au plaisir et au désir. Notre version de la fin ouvre une porte vers une autre compréhension : peut-être vivons-nous mieux dans un monde où chacun peut aimer de la manière qui lui semble juste. L'île est détruite. Mais il doit malgré tout rester un espoir : que de nouvelles formes d'amour, qui ont besoin de temps et de compréhension, aient leur chance.

Et la douleur que Händel exprime de façon si bouleversante aura-t-elle disparu dans ces autres formes d'amour ?

La douleur en fera toujours partie. Mais pour moi, *Alcina* nous dit qu'il existe différentes formes de cette douleur et qu'elle peut, au bout du compte, devenir notre chemin vers le plaisir.

Propos recueillis par **Miron Hakenbeck**

Le Concert d'Astrée Emmanuelle Haïm

Violons 1
David Plantier
Valentine Pinardel
Clémence Schaming
Charles-Étienne Marchand
Giorgia Simbula
Rozarta Luka

Violons 2
Stéphanie Pfister
Agnieszka Rychlik
Isabelle Lucas
Yan Ma
Sandrine Dupé

Altos
Michel Renard
Diane Chmela
Delphine Millour
Marta Paramo

Violoncelles
Mathurin Matharel*
Julien Hainsworth*
Emily Robinson
Annabelle Luis

Contrebasses
Nicola Dal Maso*
Ludovic Coutineau

Flûtes à bec
Sébastien Marq
Yann Miriel

Hautbois
Rodrigo Lopez Paz
Yann Miriel

Basson
Philippe Miqueu

Cors
Jeroen Billiet
Yannick Maillet

Luth
Shizuko Noiri*

Clavecin
Benoit Hartoin*

* Continuo

Fondation d'entreprise Société Générale est mécène du Concert d'Astrée.
La Fondation Concert d'Astrée et ses mécènes soutiennent ses activités.
Le Concert d'Astrée bénéficie du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles
des Hauts-de-France, du Département du Nord, de la Ville de Lille et de la Région Hauts-de-France.

Opéra de Lille

Présidente du conseil d'administration
Marie-Pierre Bresson
adjointe au maire de Lille,
déléguée à la Culture,
à la Culture durable et partagée
et aux Droits culturels

Directrice
Barbara Eckle

Directrice administrative et financière
Euxane de Donceel

Directeur de la programmation et de la dramaturgie
Miron Hakenbeck

Directeur technique et de production
Mathieu Lecoutre

Secrétaire générale
Sabine Revert

Conseiller aux distributions
Boris Ignatov

Équipe technique et de production d'*Alcina*

Régie générale
Olivier Desse

Régie de production
Ophélie Bazola Minori,
Gabrielle Hanne

Régie de scène
Clémence Sorin

Régie plateau
Corentin Michat

Chef cintrier
Emmanuel Podsadny

Équipe plateau
Emmanuelle Depauw, Charles-Henri Duyck, Clémentine Guilloud, Justin Martinet, Tristan Mercier, Jonas Pamart Palà

Régie lumières
Maïlys Soubeyran

Équipe lumières
Frédéric Ronnel,
Jean-Louis Vandervliet

Régie son
Sylvain Tricotet

Régie accessoires
Mélanie Miranda

Accessoires
Julie Machin

Régie costumes
Camille Devos

Habillage
Céline Thirard, Mélanie Deswelle, Anne Le Montagner, Maud Lemercier

Régie maquillage/coiffure
Gaëlle Mennesson

Maquillage/coiffure
Lucrèce Cuvelier, Claire Dournel, Lucie Métrier

Coordinatrice d'intimité
Mary Fabry

Atelier costumes
Capucine Desoomer, Élise Dulac, Sonia Evin, Sylvie Letellier, Magali Norris, Colette Perray, Anne Plé

Atelier décors
Pierre Delplanque, Marie Devarenne, Solenne Mockelyn, Pascal Renard

Réalisation des décors
Espace et Compagnie, Opéra de Lille

Réalisation des accessoires, costumes et perruques
Opéra de Lille

Surtitrage
Juliette Rivens et Alice Dupont-Chauvet pour Panthea
Trad. française Perle Abbrugiati
Trad. anglaise Colette de Castro

Chargée de production
Gwen Louâpre

L'Opéra de Lille, Théâtre lyrique d'intérêt national,
est un Établissement public de coopération culturelle financé par

Dans le cadre de la dotation de la Ville de Lille, l'Opéra de Lille bénéficie du soutien du Casino Barrière.

Grand mécène de la saison

Mécène principal de la saison

Mécènes associés au programme Finoreille

Partenaires associés

L'Opéra de Lille remercie également le **Club lyrique régional Nord Pas-de-Calais** pour son soutien au concert *Ermonela – L'âme en feu.*

Partenaires médias

Mobilités douces

Un **parking à vélos et trottinettes**, gratuit et surveillé, est disponible pour chaque spectacle en Grande salle. Il se situe boulevard Carnot, le long de l'Opéra. Le service est accessible une heure avant le spectacle et pendant toute la durée de la représentation.

À l'issue de la représentation, des écrans situés dans le hall de l'Opéra vous indiquent les **horaires des prochains bus et tramways** au départ de la Gare Lille Flandres et de la place Rihour.

Bar et restauration

Avant le spectacle et pendant l'entracte, boissons et petite restauration sont proposées au Grand foyer par Bonsigne, traiteur bas carbone de la métropole lilloise. Le service continue une heure **après la représentation** les 6, 11 et 17 octobre.

Responsable de la publication **Opéra de Lille**
Licences 1-013256, 2-013242, 3-013241
Conception graphique **Florian de Amorin Dias**
Charte graphique **H5**
Impression **Nord'Imprim**, Steenvoorde, septembre 2026
Crédits photographiques :
Couverture © Antoine Grenez ; p. 4 et 11 © Simon Gosselin
p. 12 © Elizabeth Asher ; p. 16 © Natalia Kabanow
Illustrations p. 8-9 © Florian de Amorin Dias d'après Natalia Mleczak