

Orlando

Présentation par Michel Noiray, 24 février 2026

Lorsque j'ai présenté *Mitridate*, l'an dernier, j'ai insisté sur le fait qu'on ne pouvait attribuer à Mozart que la responsabilité de la musique, mais en aucun cas la responsabilité des options artistiques de l'opéra, ni de son message moral. Cela n'était pas dû au fait que Mozart était très jeune, mais à un usage qui était majoritaire dans la création d'opéra au xviii^e siècle, que je résumerai ainsi: un directeur de théâtre choisissait un sujet, un poète écrivait un livret, et le compositeur, au bout de la chaîne, composait la musique. On connaît bien sûr quelques exceptions à cet usage, dont les plus célèbres sont certains opéras de Gluck. Une autre exception à la pratique générale, moins souvent mise en valeur, concerne Haendel et ses opéras composés à Londres. Haendel, en effet, est devenu lui-même directeur d'opéra, à partir de 1719 : il a participé à la fondation d'une compagnie qui s'appelait Royal Academy of Music, installée dans le King's Theatre, un théâtre qui existe toujours, dans l'avenue du Haymarket, et où l'on peut voir aujourd'hui des comédies musicales. Haendel était assisté d'un imprésario qui s'appelait Johann Jacob Heidegger ; je cite son nom juste pour l'anecdote, puisque ce Heidegger était suisse, de Zurich, et qu'il a donc participé au choix d'Orlando comme sujet de d'opéra. Toujours est-il que Haendel jouissait d'une liberté artistique sans égale pour un compositeur du XVIII^e siècle. Rien n'échappait à ses prérogatives, qu'il s'agisse du choix des sujets de ses opéras, des poètes qui écrivaient les livrets ou qui les adaptaient, ou des chanteurs auxquels ces opéras étaient destinés. Ces trois domaines – sujets, librettistes, chanteurs – étaient d'ailleurs étroitement liés, et l'on verra plus tard que le choix préalable de certains chanteurs a déterminé directement la physionomie d'*Orlando* – *Orlando* l'opéra tout entier, et pas seulement le personnage principal.

Cette physionomie, je m'attacherai à la décrire à partir d'exemples en vidéo, en partant d'une dizaine de morceaux séparés pour développer un certain nombre de thèmes, comme par exemple : l'importance de l'élément spectaculaire, l'incarnation musicale des personnages, la mise en musique de la folie, ou le message moral de l'opéra.

Mais auparavant je dois dire quelques mots du rapport entre *Orlando* et sa source principale, l'*Orlando furioso* d'Arioste, qui date de 1516, donc un peu plus de deux cents avant l'opéra de Haendel. *Orlando furioso* est une œuvre immense, proliférante, qui prend la suite des chansons de geste du Moyen Age, mais en créant avec les aventures mirifiques des chevaliers une distance ironique, une insistance sur la monstruosité des événements, qui revient à questionner les fondements de la morale féodale. Si je mets en avant cet aspect, c'est qu'il concerne directement notre *Orlando*, celui de Haendel : cette folie qui nous est montrée, la violence sans limite d'un chevalier qui contrevient aux règles de l'amour courtois, cette perpétuelle extravagance, qu'en reste-t-il dans l'opéra, et comment la montrer sans tomber dans le grand-guignol ? Je ne trancherai pas cette question, car je ne suis qu'un simple commentateur, tandis que le metteur en scène, lui ou elle, doit faire des choix cruciaux. Je dirai simplement que la représentation des aspects les plus extravagants de l'action, comme lorsqu'Orlando se croit aux Enfers et qu'il s'imaginer en train de ramer sur le fleuve Léthé, ces moments, selon moi, peuvent prêter à sourire, mais sans jamais dépasser les limites de la décence – si je me permets cette opinion, c'est que j'ai visionné une mise en scène qui dépassait largement ces limites, comme pour délibérément épater le bourgeois, et l'œuvre n'y a manifestement rien gagné. Arioste montrait Orlando parcourant le monde tout nu, mais cela n'est pas prévu dans le livret.

Le poème épique d'Arioste, pour devenir un livret d'opéra, a été soumis à une sélection draconienne. L'essentiel du travail a été fait par un poète romain nommé Capeci, et c'est son nom qui est généralement cité comme l'auteur du livret. Ce premier livret date de 1711, et Haendel n'a rien eu à voir avec sa rédaction. Mais en 1732, date de composition de l'opéra, Haendel a trouvé à Londres un poète italien qui a remanié Capeci pour en faire ce que nous connaissons, c'est-à-dire un livret très dense, concentré sur un petit nombre de personnages, riche en péripéties surprenantes ; un livret, pour citer une musicologue italienne, qui est un « *teatro degli effetti e degli affetti* »: les effets, c'est-à-dire un grand nombre d'événements spectaculaires ; et un théâtre des affects, c'est-à-dire qui fait une place prépondérante à l'expression musicale. Quant à l'identité de l'adaptateur du livret, on ne la connaît pas, et je parlerai donc simplement du livret de Londres.

Si le livret original de Capeci était déjà une réduction, la version mise en musique par Haendel est une réduction de réduction. Les récitatifs y sont d'une brièveté inhabituelle, au prix d'une totale désinvolture dans les informations qui sont données au spectateur. En lisant les sous-titres vous verrez Orlando et d'autres personnages nommer par exemple Isabella, Ferrauto, Argalia, sans autre forme de procès, laissant au spectateur le soin de lire Arioste s'il veut savoir de qui il s'agit. C'est ce qu'annonce déjà la préface du livret,

qui se réfère à l'*Orlando furioso* d'Arioste comme un « *incomparable poem, which being universally known, may serve as an argument to the present drama without any larger explication* ». À nous de lire Arioste !

Mon rôle est cependant de clarifier certaines choses, et je tenterai d'abord un résumé en deux phrases. *Orlando* est l'histoire de Roland, un chevalier du Moyen Age, qui sombre dans la folie parce qu'il aime une femme, Angélique, qui aime un autre homme, Médor. Sa folie met en danger Angélique et Médor, mais un magicien bienveillant, Zoroastro, empêche Orlando de leur faire du mal, et à la fin Zoroastro guérit Orlando de sa folie.

J'en arrive à ma série d'exemples commentés. Je me suis servi d'une captation faite au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, dirigée par René Jacobs et mise en scène par Pierre Audi. Orlando : Bejun Mehta ; Angelica : Sophie Karthäuser ; Medoro : Kristina Hammarström ; Dorinda : Sunhae Im ; Zoroastro : Konstantin Wolff.

I, 1. Zoroastro, « Gieroglifici eterni »

L'opéra s'ouvre sur un morceau nocturne qui montre Zoroastro en train de contempler le mouvement des étoiles. Ce personnage est une invention du livret de Londres, puisqu'on ne le trouve ni dans Arioste (si ce n'est par une simple allusion), ni dans le livret de Rome. Sa présence chez Haendel s'explique par des raisons à la fois pratiques et dramaturgiques. Pratiques parce que Haendel avait recruté en Italie une basse de très grand talent, et l'on verra plus tard qu'il a écrit pour ce chanteur une musique très variée, très difficile aussi – mais dans *Orlando* tous les rôles sont d'une difficulté redoutable. Les raisons dramaturgiques consistent en l'exploitation du potentiel scénique que l'on peut tirer d'un magicien : *Orlando* est un opéra plein de changements de décor à vue, à grand renfort de machines, et les plus spectaculaires de ces changements sont accomplis par Zoroastro, comme une sorte de machiniste qui commande à la nature et aux esprits. Il fera apparaître, d'un coup de baguette, des Génies, des personnages allégoriques, des héros de l'Antiquité, une fontaine, un jardin délicieux, etc.

Ces prodiges d'ordre visuel sont l'une des caractéristiques principales de l'opéra d'*Orlando*, et posent de redoutables problèmes aux décorateurs. Lorsque vous assisterez à la représentation, je me permets donc d'attirer votre attention sur les changements de décor accomplis sous l'effet de la magie, étant entendu que la pratique la plus récente, depuis la fin du xx^e siècle, consiste en des variations sur un décor unique plutôt qu'en des apparitions de machines volantes et autres sortilèges d'un autre âge.

Pour le moment, Zoroastro est préoccupé par le destin d'Orlando, qu'il lit dans les astres. La ritournelle de l'orchestre illustre littéralement le mouvement des étoiles, sous la forme d'une suite imperturbable de croches, qui s'égrènent comme un carillon mû par un mécanisme d'horlogerie. La diction de Zoroastro est empreinte d'un certain hiératisme, avec beaucoup de notes répétées, comme il sied à un homme qui est en communication avec les esprits.

I, 3. Orlando, « Non fu già men forte Alcide »

Entre Orlando, qui se fait sermonner par Zoroastro ; en substance, le magicien lui dit d'oublier ses sentiments amoureux et de se consacrer à la gloire militaire. Orlando prétend qu'il est possible de concilier les deux, et il le fait dans l'air que je vais vous faire entendre, « Non fu già men forte Alcide » – Alcide étant l'un des noms d'Hercule, qui a délaissé ses travaux pour filer le parfait amour avec Omphale.

Haendel nous présente ici Orlando au naturel, pour ainsi dire, tel qu'il est avant de sombrer la folie. Aucun signe de maladie mentale dans ce qu'on va entendre, juste une démonstration d'énergie et de lyrisme. Comme il s'agit de son premier air avec orchestre, Haendel lui a conféré une instrumentation d'une particulière magnificence, avec des cors qui évoquent la vie militaire.

I, 4. Dorinda, « Quanto diletto avea tra questi boschi »

On sait, si on a lu Arioste, qu'Orlando est amoureux d'Angelica, et qu'Angelica aime Médor, dont elle est aimée. Ce sont donc ces deux autres personnages que l'on s'attend à rencontrer, mais Haendel nous ménage toute de suite une surprise. Le nouveau personnage qui apparaît est une bergère, Dorinda, qui est associée, par son texte et par sa musique, au monde de la nature. Quand je parlais tout à l'heure d'incarnation musicale, je pensais en particulier à Dorinda, qui est un être à la fois bucolique et populaire. C'est ce que nous dit le rythme de l'orchestre, un rythme ternaire typique du monde agreste – ici un rythme de gigue.

Voici son morceau d'entrée, qui n'est pas un air mais un récitatif accompagné. Cette appellation signifie principalement trois choses : que la voix alterne souvent avec l'orchestre, elle chante lorsque l'orchestre n'a pas de motif, ou qu'il se tait ; ensuite, qu'il n'y a pas de da capo lorsque le personnage est arrivé au bout de

son texte ; et enfin, que le personnage reste en scène après avoir chanté le récitatif, alors qu'après avoir chanté un air il doit obligatoirement quitter la scène.

Encore un mot pour compléter le portrait de Dorinda : elle joue, dans le livret, le rôle que joue un berger chez Arioste. Le fait qu'on ait affaire à une bergère, et non à un berger, présente l'avantage d'ajouter un rôle féminin, alors que sinon la seule femme de l'opéra serait Angelica. D'autre part, Dorinda est le sujet d'une action secondaire, puisqu'elle a soigné Médor blessé, et qu'elle en est tombée amoureuse. De la même manière qu'Orlando, elle vit un amour impossible, mais sur le mode de l'acceptation humoristique.

I, 5. Duo Angelica Médor « Ritornava al suo bel viso »

Mon extrait suivant permet de faire la connaissance d'Angelica et de Médor. Haendel procède de manière très originale, en concevant un duo qui n'en est pas un. Je veux dire par là que l'entrée de Médor est une surprise. Angelica chante une strophe comme si c'était un air en solo, et Médor se glisse dans le discours musical pour une seconde strophe, sur une mélodie semblable. Et le morceau se termine ainsi, sans da capo ni superposition des voix. Cette particularité formelle peu orthodoxe risque de passer inaperçue par beaucoup d'entre nous, qui sommes devenus étrangers aux conventions du xviii^e siècle. De même, nous ne pouvons pas être sensibles au nombre exceptionnellement élevé des récitatifs accompagnés, ni de diverses irrégularités dans le traitement des airs da capo. Mais, comme beaucoup de raffinements de la technique musicale, ces procédés novateurs peuvent agir sur nous de manière inconsciente, même si nous ne sommes plus à même de les reconnaître en tant que tels. Ce qui est certain, c'est que Haendel a considéré *Orlando* comme un terrain d'expérimentation, et l'on peut faire l'hypothèse que cette pulsion innovatrice provenait du sujet central de l'opéra, c'est-à-dire la représentation de la folie. À partir du moment où le personnage d'Orlando incitait à sortir des cadres convenus, Haendel a pu ressentir la tentation d'étendre sa liberté formelle à d'autres personnages et à d'autres situations.

Une petite précision sur la distribution du rôle de Médor : on le confie souvent à une femme, ce qui correspond à la distribution originale de 1733. Mais les distributions, au xviii^e siècle, étaient tributaires de la disponibilité des chanteurs, et Haendel aurait très bien pu confier Médor à un castrat s'il en avait eu un à sa disposition. A Lausanne Médor sera chanté par un contre-ténor, comme Orlando. Mais inversement, il n'aurait pas été hérétique de confier le rôle d'Orlando à une femme : Haendel faisait ce genre de chose lui-même, non seulement pour Médor mais pour Radamisto, par exemple, qui a été créé par la célèbre Durastanti.

II, 4. Zoroastro, « Tra caligini profonde »

Je passe sur un certain nombre d'événements de l'acte II, en retenant surtout ce moment essentiel où Dorinda montre à Orlando un bracelet qu'elle dit avoir reçu d'Angelica, en remerciement pour son hospitalité lorsque Médor était blessé. Or ce bracelet, c'est Orlando qui l'avait donné à Angélique, et il conçoit une douleur insoutenable lorsqu'il réalise qu'elle s'en est séparée. C'est à partir de ce moment qu'Orlando commence à divaguer, puis à s'enfoncer de plus en plus profondément dans la folie.

Cette nouvelle tournure prise par les événements déclenche le retour en scène de Zoroastro, qui est omniscient, et voit tout de suite le danger que la folie d'Orlando fait courir au couple d'Angélique et de Médor. Zoroastro réagit dans un air d'une très grande virtuosité, « Tra caligini profonde », dont il faut connaître le texte car il résume la philosophie non seulement de Zoroastro, mais de tout l'opéra :

Notre esprit erre éternellement à travers les ténèbres profondes lorsqu'il obéit à un dieu aveugle. Il affronte un danger constant au bord du précipice si la raison ne lui éclaire pas le chemin.

Ce texte appartient à la catégorie des airs que l'on appelle au xviii^e siècle des « sentences », *sentenze*. Il rejoint la morale qui est énoncée dans la préface du livret, à savoir que la mission du sage est de remettre dans le droit chemin ceux qui vivent dans l'illusion et dans la passion incontrôlée. Le contenu est abstrait, mais l'expression est énergique, et Haendel en fait un grand air de basse, dont voici la première partie, précédée par un bref récitatif où Zoroastro s'adresse à Angelica et à Médor.

II, 5. Medoro, « Verdi allori, sempre unito »

Angelica et Médor décident de quitter la cabane de Dorinda, pour fuir Orlando. C'est à ce moment que Médor a l'idée à la fois poétique et funeste de graver son nom et celui d'Angelica sur l'écorce d'un arbre. Ce geste aura les conséquences que l'on peut imaginer lorsqu'Orlando s'en apercevra. Mais c'est aussi un prétexte à faire de la belle musique, en l'occurrence de retrouver la veine pastorale qu'on avait entendue avec Dorinda au début du premier acte. La musique est caractérisée par un rythme de sicilienne typique des ambiances agrestes.

Médor chante les beautés de la nature sans être lui-même un homme de la campagne. On peut y voir l'amour que l'aristocratie anglaise démontrait à cette époque en construisant partout des résidences d'été, des manoirs entourés d'immenses jardins paysagés, comme par exemple Blenheim Palace près d'Oxford, qui a été construit dans les deux décennies qui précèdent Orlando.

II, 11, scène de folie d'Orlando, trois dernières sections

L'acte II d'Orlando se termine par un immense monologue pendant lequel Orlando passe par toutes les phases de la démence. Cette scène, qui dure bien neuf minutes, est considérée comme l'un des sommets de l'art de Haendel. À chacun ses souvenirs, mais dans mon esprit elle n'a d'égal qu'une scène d'un autre opéra de Haendel, *Tamerlano*, où l'on assiste en direct à la mort de Bajazet, par suicide au poison. Dans les deux cas, la conception poétique et musicale consiste à faire se succéder des états d'âme très variés, auxquels répondent différents temps et différents types de mesure.

De ce morceau célèbre je ne vous ferai entendre que quelques minutes, qui correspondent aux trois dernières sections du monologue (qui en compte neuf). On entendra d'abord un mouvement de gavotte, « Vaghe pupille », aux paroles totalement délirantes, puisque Orlando, descendu aux Enfers, a la vision de Proserpine enlevée par Médor. Les « vaghe pupille » dont il s'agit sont les yeux de Proserpine, à qui s'adresse Orlando pour leur demander de ne pas pleurer. Puis Orlando se ravise, et dans une dernière section de la scène, il veut que Proserpine pleure, « Sì, pupille, sì, piangete », et la musique devient un torrent de vocalises et d'agitation orchestrale.

Cette scène est sûrement l'une des plus éprouvante du répertoire de contre-ténor. Il faut dire que Haendel disposait, à Londres, d'un interprète de très grande classe, connu par son surnom, Senesino, c'est-à-dire le petit *Senese*, le petit Siennois. Senesino a contribué à la gloire de Haendel, mais personne ne saurait qui était Senesino s'il n'avait pas chanté des rôles comme Giulio Cesare ou comme Orlando.

III, 5. Dorinda, « Amor è qual vento »

Je reviens à Dorinda, qui est un personnage exceptionnel dans un opéra seria, puisqu'elle est de basse naissance, comme on disait autrefois. Elle se retrouve en effet à côtoyer une reine de la Chine (Angelica), un prince sarrasin (Médor) et un chevalier chrétien (Orlando). Ce qui donne à Dorinda sa légitimité, c'est qu'elle est une bergère, donc appartenant au monde sans classes sociales qu'était l'Arcadie de la culture classique. En outre, Haendel avait recruté en Italie une chanteuse aux dons multiples, aussi à l'aise dans le ton familier que dans la virtuosité de l'opéra seria. L'air « Amor è qual vento » exploite ces deux registres avec une énergie phénoménale, avec des intervalles immenses et des vocalises particulièrement virtuoses. Voici le texte:

Amour est une bourrasque qui vous tourne la tête. On m'a dit que chez certains il commence tout doucement et ne donne que du plaisir. Mais ce bref plaisir prélude à une longue douleur.

Dorinda a donc elle aussi sa philosophie de l'amour, qui ressemble étrangement à celle de Zoroastro, mais sur le registre léger et badin.

III, 8. Duo Orlando-Angelica, « Finché prendi ancora il sangue »

Le duo que je vais vous faire entendre maintenant est l'un des moments les plus étranges de l'opéra, et l'un des plus perturbants. Orlando vient d'accomplir un acte apparemment irrémédiable en détruisant la maison de Dorinda où se trouvait Médor, qui serait donc enterré vivant. Angelica pleure le sort de son bien-aimé, mais ne manifeste vis-à-vis d'Orlando aucun ressentiment, juste une peine infinie que Haendel met en musique avec une grande sensibilité. Mais Orlando lui répond, toujours aveuglé par la jalousie: « Mon cœur n'a soif que de sang, et rien n'apaisera ma juste fureur ». Haendel a conçu ici un duo où Angélique et Orlando ne se retrouvent jamais sur la même musique, sauf pour quelques mesures où leurs voix se chevauchent. Angelica supplie, Orlando lui coupe la parole et la menace, avec une violence effrayante.

Juste après ce duo, Orlando précipite Angelica dans une grotte – aujourd'hui on appellerait cela un féminicide. Mais nous sommes dans un opéra plein de magie, et je vous lis la didascalie du livret :

Avec fureur Orlando la jette dans le précipice, qui se transforme soudain en un merveilleux temple de Mars ; au fond, on aperçoit Angelica, assise sur une partie surélevée, bien gardée par les Génies.

Une fois de plus, donc, Zoroastro est intervenu pour contrecarrer la violence d'Orlando, pour la désactiver par miracle.

III, 8. Orlando, Air du sommeil « Già l'ebro mio ciglio »

Vient ensuite l'air du sommeil, que l'on a entendu tout à l'heure chanté par Paul-Antoine Bénos-Djian. Puisqu'il n'était accompagné que par le piano, je précise que cet air fait appel, pour l'accompagnement, à des

instruments rares, qui n'existent plus aujourd'hui qu'en reconstitution historique. En effet, Haendel réduit l'orchestre à trois instruments : la basse continue, mais surtout deux instruments à cordes nommés *violette marine*, des sortes d'altos munis de cordes sympathiques, un peu comme des violes d'amour. Leur son est étrange, à la fois ténu et lumineux, et convient parfaitement à l'évocation du sommeil consolateur dans lequel plonge Orlando.

Cet air a également pour fonction de rétablir un certain équilibre à l'intérieur du rôle d'Orlando, qu'on a vu relativement serein au début de l'opéra, mais voué à une perpétuelle véhémence à partir du moment où il est atteint par la folie. L'air du sommeil baigne dans une constante quiétude, et met en valeur un aspect jusqu'ici sous-employé du talent de Senesino et de ses successeurs jusqu'à aujourd'hui : l'art du *legato*, la capacité à dérouler une ligne vocale d'une grande douceur. L'endormissement d'Orlando empêche toute reprise da capo: encore un signe que Haendel saisissait la bizarrerie du personnage pour éviter les solutions formelles les plus attendues.

III, 9. Sinfonia pendant laquelle Zoroastro prépare la guérison d'Orlando

Je terminerai mon rapide parcours par un morceau purement instrumental, une sinfonia d'une grande beauté, dont la première fonction est d'accompagner une action scénique. Voici la didascalie qui correspond à la musique que nous allons entendre :

Zoroastro fait un signe de sa baguette. Quatre Génies descendent du ciel accompagnant un aigle, qui tient un rameau d'or dans son bec. Zoroastro saisit le vase et l'aigle s'envole avec les génies.

La réalisation d'un tel tour de magie, en 2026, est un défi passionnant, et là encore vous pourrez apprécier la solution retenue dans la mise en scène de Lausanne.

En attendant, voici ce morceau, qui réussit l'exploit d'être à la fois très dense et très léger. Dense parce que la texture musicale est un contrepoint à quatre parties où les instruments s'entrelacent de manière très euphonique ; et léger, parce que les basses y sont discrètes, et laissent le discours musical se dérouler comme suspendu en l'air. Voici cette musique aérienne, presque immatérielle, qui préside aux prodiges accomplis par Zoroastro.

L'action touche à sa fin. Zoroastro guérit Orlando, mais un dernier retournement retarde la conclusion de cette scène. En effet, Orlando, une fois guéri, conçoit toute l'horreur des actes qu'il a commis dans son épisode de folie, et il est sur le point de se jeter lui aussi dans le précipice. Mais son air de désespoir est interrompu par Angélique, qui ne montre pas la moindre trace de rancune : non seulement elle est en vie, mais Médor a lui aussi réchappé à la mort.

* * * *

Tout se termine bien, donc, mais surtout pour Angelica et Medoro, sauvés par la magie de Zoroastro. Orlando et Dorinda restent seuls, chacun de son côté, dans une attitude d'acceptation pleine de magnanimité, mais qui est loin du bonheur auquel ils aspiraient. Même la guérison d'Orlando s'accompagne d'une certaine amertume, puisqu'il a fallu un tour de magie pour la provoquer. À la fin de cette longue exploration des ravages provoqués par la jalousie, le spectateur a beaucoup entendu parler d'amour et en a vu les manifestations les plus variées – tendresse, jalousie, résignation, désespoir –, sans que l'on puisse en tirer de véritable conclusion. De toute façon, l'action d'*Orlando* est tellement chaotique, je dirais même hasardeuse, que l'on discerne difficilement l'intention morale : le but de cet opéra est de susciter des émotions fortes, et le moins que l'on puisse dire est qu'il est difficile de trouver un autre opéra, dans la première moitié du xviii^e siècle, qui atteigne de tels sommets d'intensité expressive.