



HAL
open science

Prologue : ” Cupa voce suona intorno... ”

Camillo Faverezani

► To cite this version:

Camillo Faverezani. Prologue : ” Cupa voce suona intorno... ”. Camillo Faverezani. L'Opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra, Université Paris 8, pp.11-16, 2012, ” Travaux et Documents ”, 53, 978-2-911860-53-5. hal-00745560

HAL Id: hal-00745560

<https://hal.science/hal-00745560>

Submitted on 1 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Prologue : « *Cupa voce suona intorno...* »

Camillo Faverzani

*Antica notte, Tartaro profondo,
Ecate spaventosa, ombre dolenti,
O furie, voi che del perduto mondo
Siete alle porte, armate di serpenti,
A me venite dagli Stigj chiostri
Per questo foco, e per i patti nostri...
Già vi sento, si scuote la terra...
Già di Cerbero ascolto i latrati...
Odo il rombo di vanni agitati...
Voi venite ombre pallide a me.*

Felice Romani¹, *Medea in Corinto* (II, 5)

L'*Opéra ou le Triomphe des Reines* est le quatrième et dernier volet d'un projet quadriennal qui a vu le jour en 2008 avec la publication de l'ouvrage collectif *L'Écriture et la Voix*², s'est poursuivi dans le colloque international du mois de mai 2009 *L'Écriture et la Musique* – organisé dans le cadre des festivités des 40 ans de notre Université Paris 8 – dont les actes sont parus l'année suivante³ et dans la journée d'étude d'avril 2010 consacrée à *L'Écriture et l'Opéra* qui a donné lieu à la publication d'un volume en 2011 conjointement aux apports des séminaires de l'année universitaire 2009-2010⁴. Il recueille les textes des conférences ayant animé les séminaires mensuels du cycle

¹ Pour la musique de Giovanni Simone Mayr.

² Cf. « *Je suis l'Écho...* » *L'Écriture et la Voix. Hommage offert à Giuditta Isotti Rosowsky*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2008, « Travaux et Documents », 39, 330 pp.

³ Cf. *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique. Actes du colloque international (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 14-16 mai 2009)*, sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2010, « Travaux et Documents », 46, 452 pp.

⁴ Cf. *Sur l'aile de ces vers... L'Écriture et l'Opéra. Journée d'étude du 9 Avril 2010. Séminaires 2009-2010 (Saint-Denis, Université Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire*

Tragédie et Opéra qui se sont tenus au cours de l'année universitaire 2010-2011, le plus souvent à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris que nous tenons à remercier pour son accueil toujours si chaleureux. Toutes les activités de ce vaste projet intègrent l'équipe « Textes, arts et images dans les pays de langues romanes aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles » du Laboratoire d'Études Romanes (EA4385).

De par son titre, *L'Opéra ou le Triomphe des Reines* se fait l'écho de *L'Opéra ou la défaite des femmes* de Catherine Clément⁵. Écho quelque peu polémique qui néanmoins ne veut nullement remettre en question la lecture de la philosophe. Le destin de souffrance et de mort que le livret d'opéra réserve à la plupart de ses héroïnes reste une constante que ne démentissent guère les œuvres de notre *corpus*. Et ce malgré une apothéose qui se situe ailleurs, dans une exécution vocale contrastant sciemment avec les données les plus élémentaires de la représentation scénique, puisque c'est justement lorsqu'elle meurt que la voix féminine se voit s'attribuer les pages musicales les plus sublimes. Par des compositeurs qui sont le plus souvent des hommes et pour un public masculin enthousiaste, pourrait nous répondre à raison Catherine Clément. Cependant, malgré sa facette provocatrice, ce titre s'est imposé à nos yeux, lorsque, au moment de faire le bilan de nos recherches, nous nous sommes penchés sur ce qu'allait devenir notre table des matières. En effet, huit des douze essais de ce recueil sont centrés sur des reines, de la légende ou de l'histoire. Des souveraines couronnées qui assument néanmoins leur rôle de victime, même dans des opéras à *lieto fine*, comme dans le cas de la Mérope d'Apostolo Zeno, ou dans des livrets où elles se voient attribuer le mauvais rôle, telle Médée, Phèdre ou Sémiramis. À l'instar des héroïnes sacrificielles plus tardives que considère notamment Catherine Clément. Si Lucia, Élisabeth de Valois et Turandot sont issues du milieu privilégié des puissants, que sont Norma, Violetta, Carmen, sinon les reines sans couronne du temple des prêtresses gauloises, du demi-monde du Second Empire ou du milieu gitan andalou ? Socialement moins affirmées, à leur manière Mimì et Cio-Cio-San ne règnent-elles pas respectivement sur le Paris bohème fin de siècle et sur son foyer japonais 1900 ? Et Floria Tosca au-dessus de toutes, n'est-elle pas une reine du théâtre dans le théâtre, du chant dans le chant ?

de l'Art), sous la direction de Camillo Faverzani, Saint-Denis, Université Paris 8, 2011, « Travaux et Documents », 50, 384 pp.

⁵ Cf. Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, 360 pp.

Notre point de départ étant la tragédie, nous sommes donc remontés aux sources du genre en Occident pour emprunter aux dramaturges grecs du V^e siècle av. J.-C. le cadre général de notre parcours et avons souhaité introduire notre sujet par un *parados*, traiter nos trois sections en trois épisodes et conclure par un *exodos*.

Notre lecture commence alors par le « Parados » consacré aux « Migrations » des sources italiennes vers la tragédie lyrique française, ce qui répond également à des exigences chronologiques dans la mesure où l'article de Fanny Eouzan nous fait quelque peu remonter aux origines du genre. Dans le *Roland* de Jean-Baptiste Lully, la folie du héros telle qu'elle est développée chez l'Arioste constitue une matière foisonnante pour des jeux de machines et de magie mais le personnage du paladin n'apparaît que très tardivement dans le livret de Philippe Quinault, au point que l'on peut se demander si le librettiste ne met pas en œuvre deux intrigues plutôt qu'une, l'histoire d'un amour heureux et la folie de Roland, cette dernière étant une marque sensible de la construction de l'opéra français qui, voulant se démarquer de l'opéra italien, cherche à imiter la tragédie classique.

Suit un « Premier épisode » où Mérope, Médée et Phèdre s'imposent en « Immortelles tragédiennes » dans des livrets qui vont du début du XVIII^e siècle italien aux années 1820, en passant par des sources à la fois anciennes – Euripide, Sénèque – et modernes – Corneille, Racine –. L'essai de Chiara Cristiani sur la *Merope* d'Apostolo Zeno offre l'occasion de s'intéresser à la réforme que poursuit cet auteur dans le domaine du théâtre en musique et dans le cadre plus vaste du débat littéraire autour du renouveau de la scène italienne, plus particulièrement de la tragédie ; il entretient néanmoins une relation contradictoire avec son activité de librettiste qu'il choisit pour des raisons financières et dont il définit le fruit de tragédies 'irrégulières', enfermées dans des exigences d'ordre musical. Pour sa part, l'approche de la Médée de Luigi Cherubini par Maria Carla Papini ne se limite nullement à remonter aux formes archétypales ; elle se penche également sur la révision qu'effectue Franz Lachner au XIX^e siècle, en y ajoutant des récitatifs, et propose une nouvelle lecture de la traduction en italien de Carlo Zangarini au début du XX^e siècle. Tandis que mon étude comparée des *Fedra* de Ferdinando Orlandi et de Giovanni Simone Mayr, sur deux livrets différents que leur fournit Luigi Romanelli à quelques mois d'écart, resitue ces deux titres dans le contexte de leur création et par rapport à leur source racinienne.

Notre « Second épisode » s'ouvre sur l'essai de Paola Ranzini qui nous donne véritablement la dimension d'une « Sémiramis éternelle », puisque la reine de Babylone apparaît dans un très vaste *corpus* allant des tragédies-sources de la fin du XVI^e siècle à l'opéra de Gioacchino Rossini, œuvre que nous retrouvons aussi sur la scène du Théâtre-Italien, en même temps que celles de Francesco Bianchi et Marcos António Portugallo, ou dans des mises en scène contemporaines. Elle fait également l'objet d'un nouveau genre théâtral, le ballet pantomime tragique, et revient dans l'autre tradition, représentée par Métastase, dont Giacomo Meyerbeer constitue le dernier chaînon. Au centre de la première de ces cinq communications se trouve la modalité de la représentation des fantômes à la scène selon la catégorie tragique ou opératique : si, dans les différentes phases de construction de l'esthétique tragique, l'apparition sur scène du revenant est centrale afin de susciter l'horreur, il reste à déterminer si, à l'opéra, la représentation du fantôme s'inspire de cette même esthétique ; un questionnement qui se fait autour de l'hybridation des deux genres : la tragédie vouée à susciter l'horreur dans le cadre du respect de la vraisemblance, et le spectacle d'opéra voué à éveiller le merveilleux, obtenu même au travers de l'évocation du surnaturel. L'article que consacre Arianna Fabbricatore au ballet pantomime tragique *Sémiramis* de Gaspare Angiolini sur la musique de Christoph Willibald Gluck s'accompagne de l'édition d'un texte inédit devant contribuer à la controverse qui caractérise la diffusion de ce nouveau type de représentation ; sorte de produit de laboratoire visant le lien direct avec la tragédie et l'argument d'autorité des Anciens afin de donner corps à une filiation arbitraire apte à sortir la danse de son rôle de pur divertissement pour lui permettre de regagner une place attitrée dans le cénacle exclusif des 'arts imitateurs'. En analysant les représentations parisiennes de trois *Semiramide*, Céline Frigau fait apparaître qu'à chaque fois les spectateurs considèrent ces pièces comme de simples adaptations de la tragédie voltairienne ; elle s'attache également à comprendre comment sont perçus plusieurs risques : le risque d'une dramaturgie monopolisée par les premiers acteurs, fondée sur la voix plus que sur le jeu, et qui se passerait pour cela d'un livret rigoureusement construit et doté d'une intrigue solide ; le risque d'un brouillage des registres et d'un basculement du tragique vers le comique. Questions touchant notamment aux choix de mise en scène que l'étude de Cristina Barbato prolonge jusqu'à nos jours, lorsqu'elle examine le personnage de l'Ombre de Nino, ce qui ne se résume pas seulement à l'interprétation d'un simple rôle secondaire, mais s'étend à l'opéra dans

son intégralité, car il en révèle tous les ressorts dramaturgiques ; du rappel des grands modèles tragiques – Eschyle, Sophocle, Shakespeare et Voltaire – découlent deux interprétations qui voient en l’Ombre de Nino respectivement une représentation du destin et une projection de l’imaginaire, ce qui engendre à son tour deux courants scénographiques dans lesquels s’inscrivent des réalisations contemporaines comme celles de Pierluigi Pizzi, de John Copley et de Stefano Vizioli. En s’approchant de la *Semiramide riconosciuta* de Meyerbeer, Stefano Magni souligne le recours à un vieux livret de Métastase pour des raisons politiques, en guise d’hommage à la maison de Savoie revenue au pouvoir après la parenthèse napoléonienne ; Meyerbeer modifie néanmoins les parties les plus datées du livret, délaisse les références à la culture de l’académie d’Arcadie, simplifie l’intrigue en coupant les récitatifs et donne plus d’importance aux duos d’amour.

À première vue, un « Troisième épisode » consacré à Verdi pourrait paraître déplacé dans un recueil de travaux sur les relations entre la tragédie et l’opéra. Nous savons que l’expérience tragique du maître de Busseto dans un sens classique ne se limite qu’à l’adaptation de l’*Alzire* voltairienne. « Verdi, néanmoins » car l’œuvre du compositeur n’est pas dépourvue de liens avec le chœur manzonien et que même des titres apparemment très éloignés de la tragédie classique trouvent leur raison de figurer dans ce volume grâce à leurs ascendants espagnols. Ainsi Massimo Natale s’interroge-t-il sur la manière dont peuvent s’équilibrer, entre tragédie et mélodrame, les fonctions performative, émotive et herméneutique du chœur, en suivant notamment les traces du passage de l’instance de réflexion de l’espace choral manzonien aux livrets verdiens, au cours d’une lecture qui se concentre surtout sur le deuxième chœur d’*Adelchi* et s’étend d’*Oberto* jusqu’à *Un ballo in maschera* et à *La forza del destino*. Cette *fuerza del sino* dont Daniel-Henri Pageaux étudie minutieusement le glissement du tragique vers le drame romantique, mettant notamment l’accent sur les variantes entre les deux moutures de la pièce, sur la réception de certains éléments comiques et sur le dénouement christianisé de la seconde version de l’opéra verdien. « Verdi, néanmoins et toujours » aussi, étant donné qu’à l’horizon 2013 nous espérons pouvoir rendre l’hommage qui convient à ce narrateur unique au sein d’un nouveau cycle de recherches qui pourrait se résumer sous l’intitulé plus générique *L’Opéra narrateur*.

Se consacrant à l'opéra contemporain, l'« Exodos » en est un du point de vue chronologique aussi, bien que ces *Bassarids* ne soient que des *Bacchantes* déguisées, « Des revenantes » justement qui nous permettent de boucler la boucle de la tragédie euripidienne à nos jours. Plus exactement, dans son intervention, Dario Lanfranca s'attelle à étudier comment, de l'articulation entre tragédie et opéra, il ressort que chaque artiste s'approche du mythe de Dionysos avec ses propres mythes et, ce faisant, il s'y rapporte avec sa propre vie artistique, sa vision de l'art et de ses fonctions ; les mythologies se mélangent et se contaminent dans le travail artistique de Hans Werner Henze, de Wystan Hugh Auden et de Chester Kallman, voire d'Ingeborg Bachmann, suivant les exigences de l'époque, les sensibilités, les affinités amoureuses et les différences irréductibles.

Et le *stasimon* dans tout cela ? Le lecteur pourrait nous opposer que ces trois périodes de filiation tragique sont amputés du commentaire du chœur. Et pourtant la multiplicité des voix accompagne constamment le fil de notre propos, non seulement là où elles sont le plus facilement perceptibles, comme dans le cas du chœur verdien, mais aussi dans la profusion des visages de Sémiramis et, dans une moindre mesure, dans les innombrables facettes de Médée et de Phèdre, voire dans le dialogue qu'instaure le Roland du *parados* avec ses sources, ainsi que dans le foisonnement d'échos de l'*exodos*.

Comme déjà dans *Sur l'aile de ces vers...*, pour les choix d'édition de *L'Opéra ou le Triomphe des Reines*, nous nous permettons de renvoyer aux pages introductives de *Parnasse et Paradis*, le travail de formatage pour les douze textes d'aujourd'hui requérant la même attention que pour les vingt-six articles de *L'Écriture et la Musique*, notamment pour ce qui est des écarts entre les deux langues utilisées, le français et l'italien, et des habitudes typographiques en vigueur dans les deux pays.